

## La metaforicidad bio-tanática en las *Coplas* de Jorge Manrique

Javier Roberto GONZÁLEZ  
Universidad Católica Argentina - CONICET  
Academia Argentina de Letras

RESUMEN. El propósito de este artículo es ofrecer una descripción, un análisis y una interpretación de las alegorías y metáforas referidas a la vida y a la muerte en las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, a la luz de la metaforología de Hans Blumenberg, la teoría de la metáfora conceptual, la teoría de la imaginación material de Gaston Bachelard y la arquetipología de Gilbert Durand. Nos proponemos establecer una *estructura cosmológica dinámica* para las siete imágenes analizadas, en torno de los cuatro elementos naturales (agua, tierra, fuego, aire), que son presentados en las dos alegorías centrales de la primera parte del poema en términos de *continuidad sustancial*, y en las cinco metáforas de la segunda parte en términos de *antítesis sustanciales*.

PALABRAS CLAVE. Vida, muerte, metáfora, elementos, continuidad, antítesis, Manrique, *Coplas*.

ABSTRACT: The aim of this article is to offer a description, analysis and interpretation of allegories and metaphors referring to life and death in Jorge Manrique's *Coplas a la muerte de su padre*, in the light of Hans Blumenberg's Metaphorology, Conceptual Metaphor Theory, Gaston Bachelard's Material Imagination Theory, and Gilbert Durand's Arquetipology. We intend to establish a *cosmological dynamic structure* for the seven analyzed images, in connection with the four natural elements (water, earth, fire, air), which are presented in the two main allegories of the first part of the poem in terms of *substantial continuity*, and in the five metaphors of the second part in terms of *substantial antitheses*.

KEYWORDS. Life, death, metaphor, elements, continuity, antithesis, Manrique, *Coplas*.

### INTRODUCCIÓN

En un artículo ya clásico, Stephen Gilman (1959: 277-302) proponía distinguir en las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique tres visiones distintas de la muerte, a partir de tres diversas metaforizaciones que de ella hace el poeta, a la vez que ponía en correlación cada una de estas tres visiones metafóricas del morir con cada una de las tres vidas —eterna, terrena, de la fama— de las que se habla, respectivamente, en las tres partes en que se suele segmentar el texto desde Burkhart (1931: 201-31) y Salinas (1947: 180-1, 217)<sup>1</sup>. Así, a la

---

<sup>1</sup> «Las *Coplas*, según podrá ver cada lector, se dividen en tres partes, cada una de ellas dedicada fundamentalmente a una de esas vidas. En primer lugar, un llamado al hombre para que recuerde su condición mortal y su destino divino: a cambio de la muerte genérica, una vida eterna. Después, el impresionante

vida eterna, sobre la que se discurre en la vasta meditación inicial de las *Coplas*, corresponde la metaforización de la muerte como mar, en la perfecta y cerrada alegoría de la estrofa 3 que nos enseña cómo los más disímiles ríos vitales desembocan en un único e igualitario océano; a la vida de la fama, de la que se trata en la parte final del poema dedicada al epicedio del maestro don Rodrigo, corresponde una muerte metaforizada como un caballero retador, que golpea a la puerta del moribundo para convocarlo a su más duro, definitivo e inapelable combate; por último, a esa vida terrena que se encarna en los esplendores y caídas de varios personajes encumbrados de la Castilla contemporánea de Manrique, según se los refiere en la parte central del poema, corresponde una muerte que halla expresión metafórica en una serie de cinco imágenes de suma eficacia: el segador que corta las débiles verduras de las eras, el sol que evapora los rocíos de los prados, el agua que apaga el fuego de la fragua, el soplo que extingue la débil llama de la candela, y la pequeña flecha que atraviesa y destruye a todo un ejército y a todo un castillo (Gilman 1959: 284-91). Este abordaje, sumamente fecundo en su diseño y estrategia, hace pie en la metaforización de la vida y de la muerte en cuanto términos que se exigen y definen recíprocamente —denominaremos aquí *bio-tanática* a tal metaforización de índole bipolar y de mutua implicancia de su doble núcleo semántico conceptual *vida-muerte*— para argumentar la absoluta correlación y la exclusiva implicancia de cada una de las tres vidas con un tipo de muerte que le es del todo *propia* (*op. cit.*: 280). Con todo, hay tres de las demarcaciones de Gilman que nos obligarán a redefinir su recorte metafórico. En primer término, objetamos que para el abordaje de la primera vida, la eterna, y su correlativo tipo de muerte, el crítico se haya centrado solamente en la alegoría de los ríos y el mar, y haya obliterado por completo la igualmente relevante alegoría del camino, el arrabal de la vejez y la implícita ciudad con la que viene a identificarse la muerte, según se la expone en las estrofas 5 y 9. En segundo lugar, no coincidimos con Gilman en identificar el agente destructor de las verduras de las eras, en la primera de las metáforas de la parte segunda, con un segador que las corta, sino entendemos más bien —como se argumentará más abajo— que la muerte debe identificarse metafóricamente en esa imagen con el sol que las seca y consume. Finalmente, nos parece inapropiado colocar en un mismo plano de análisis la alegoría de los ríos y el mar, así como las cinco metáforas de la segunda parte, y la imagen final de la muerte que llama a la puerta del moribundo don Rodrigo, pues en esta última no hay en rigor metaforización alguna —como sí la hay en las cinco imágenes de la parte central y también, desde luego, en las dos alegorías de la parte inicial, habida cuenta de que toda alegoría es, en términos de la retórica clásica, una metáfora continuada<sup>2</sup>—. En la amigable y dialogante muerte que convida al maestro a seguirla no opera, en efecto, ninguna metáfora, sino una personificación o prosopopeya; ninguna imagen plástica la sustenta, ninguna comparación implícita la gobierna.

---

retrato de la vida sensorial, la residencia en la tierra con sus grandiosas figuras humanas, su fascinador engaño, su pirotécnica belleza, tanto más deslumbrante cuanto que es tan transitoria. Y finalmente la vida de la fama, encarnada en don Rodrigo Manrique, una vida “pintada” con su brazo-espada en escenas que muestran sus hazañas y su hombría» (Gilman 1959: 278-9).

<sup>2</sup> «ἀλληγορίαν facit continua μεταφορά» (Quintiliano, *Inst. Or.*: IX, 2, 46); «La alegoría es al pensamiento lo que la metáfora es a la palabra aislada: la alegoría guarda, pues, con el pensamiento mentado en serio una relación de comparación. La relación de la alegoría con la metáfora es cuantitativa; la alegoría es una metáfora continuada en una frase entera (a veces más)» (Lausberg 1966: II, 283).

Gilman sobreinterpreta el texto al ver en esa muerte la figura de un caballero —y con ella, una metáfora—, y al ver en su llegada y llamada una acción de desafío o un reto a combate singular<sup>3</sup>. Ningún elemento concreto del poema nos conduce naturalmente a esa lectura, y lo único que podemos rigurosamente afirmar de esa muerte es que se trata de una persona y que sus maneras son cordiales y razonables. ¿Por qué identificar tal persona con un caballero rival que desafía a otro a luchar con él, y no con un sacerdote que anima a un soldado a la fe y al valor ante la batalla postrera que se avecina, o bien con una reina que ordena con autoridad pero sin violencia a su vasallo que acuda al combate sin más dilación? Si algo se destaca en la construcción prosopopéyica de esta muerte es, precisamente, su falta completa de rivalidad o animadversión para con don Rodrigo; sus palabras antes consuelan que retan, antes confortan que desafían, antes invitan que compelen.

Nos proponemos en el presente artículo sistematizar, completar y enmendar los análisis de Gilman en su primera aproximación a las metáforas de la vida y de la muerte en las *Coplas*, observando los siguientes pasos y propósitos:

1) Añadir la alegoría del camino, el arrabal y la ciudad como indispensable compañía de la alegoría de los ríos y el mar en la consideración de la que Gilman considera primera imagen de la muerte, correlativa de la vida eterna de la primera parte.

2) Omitir toda consideración de la prosopopeya de la muerte, tal como aparece en la tercera parte, contrapuesta a la vida de la fama, por no consistir aquella, según queda dicho, en una recta metáfora.

3) Rechazar la oposición *verduras de las eras / segador*, como metaforizaciones de la vida terrena y de la muerte, en el tratamiento de las cinco imágenes de la segunda parte, y sustituirla por la a nuestro juicio más pertinente oposición *verduras de las eras / sol*.

4) Inscribir el análisis y la interpretación de las dos alegorías y las cinco metáforas mencionadas en los marcos teóricos complementarios de la metaforología de Hans Blumenberg, la teoría cognitiva de la metáfora conceptual, la teoría de la imaginación material de Gaston Bachelard y, en estrecha relación con esta última, la arquetipología de Gilbert Durand.

5) Establecer para el conjunto de las siete imágenes estudiadas una estructura integral de funcionamiento que pueda postularse como sistema orgánico y dinámico, y que defina para el texto una cabal *cosmología metafórica*, construida sobre la base de los cuatro elementos naturales organizados según equilibrio, oposición y continuidad, y en la que radique la semantividad misma de la estrategia imaginal adoptada.

---

<sup>3</sup> «Al final del poema, la confrontación de la vida con la muerte es muy otra. Se nos muestra, no la vida en general, sino la vida de don Rodrigo Manrique, una “vida de la fama”, a la vez personal y ejemplar. Y la muerte, aunque sigue siendo alegórica, es ahora humana y viva, no inorgánica. No expresada ya por medio de una comparación tomada de la naturaleza, sino en figura de un caballero rival, la muerte llama a la puerta de don Rodrigo y lo reta a un combate singular» (Gilman 1959: 281).

## METÁFORAS ABSOLUTAS Y METÁFORAS CONCEPTUALES

El concepto de *metáfora absoluta* fue acuñado por Hans Blumenberg para designar aquellas formulaciones metafóricas irreductibles a la pura conceptualidad, vale decir, aquellas expresiones traslaticias que aluden a ideas básicas y profundas que de suyo no pueden hallar de ningún modo una plasmación enteramente lógica<sup>4</sup>, y que procuran dar respuesta a las preguntas originarias —*per se* metalógicas— de la condición humana, confiriendo estructura y orden a una entera cosmovisión<sup>5</sup>. Pocos contenidos más propios de la metaforicidad absoluta, así entendida, que los referidos a la realidad y al sentido de la vida y de la muerte. Casi podría sentarse una equivalencia biunívoca entre metaforicidad bio-tanática y metaforicidad absoluta en grado máximo, pues si bien existen otras metáforas absolutas, ninguna más radicalmente tal que la que interroga el misterio del vivir y del morir, hontanar fundante de donde manan otras preguntas igualmente metaforizantes —Dios, el tiempo, el amor, la identidad—.

Si Blumenberg aborda la metaforicidad del pensamiento desde la filosofía, la teoría de la metáfora conceptual lo hace desde la lingüística cognitiva (Strugielska 2014: 103-27); allí donde Blumenberg ve la manifestación de una idea irreductible al puro concepto, los teóricos de la metaforicidad conceptual ven un fenómeno de suyo cognitivo —no exornativo o expresivo— igualmente inasible desde el estricto *lógos*. Metáfora absoluta y metáfora conceptual vienen así a coincidir en su funcionalidad básicamente cognoscitiva, y en su intraductibilidad al lenguaje lógico; para ambas formulaciones teóricas, la metáfora no solo *dice*, sino antes —y sobre todo— *piensa*. La metáfora conceptual piensa, a través de una imagen concreta o *dominio fuente*, un contenido más abstracto o *dominio meta* que resulta así más plenamente abordado mediante la imagen que mediante el concepto; se trata pues de una matriz que puede generar múltiples expresiones metafóricas particulares<sup>6</sup>. En nues-

---

<sup>4</sup> «Por de pronto, las metáforas pueden ser *restos*, rudimentos en el camino *del mito al lógos*; en cuanto tales, son índices de la provisionalidad cartesiana de la situación, siempre y cada vez histórica, de la filosofía, que tiene que medirse con la idealidad regulativa del puro *lógos*. [...] Solo que, además [...], ciertas metáforas pueden ser también *elementos básicos* del lenguaje filosófico, “transferencias” que no se pueden reconducir a lo propio, a la logicidad. Si fuese posible mostrar que se dan tales “transferencias”, transferencias que habría que llamar “metáforas absolutas”, la fijación y análisis de su función enunciativa, conceptualmente irresoluble, constituiría una pieza esencial de la historia de los conceptos [...]. En general, la exhibición de metáforas absolutas debería permitirnos pensar de nuevo a fondo la relación entre fantasía y *lógos*, y justamente en el sentido de tomar el ámbito de la fantasía no solo como sustrato para transformaciones en la esfera de lo conceptual [...] sino como una esfera catalizadora en la que desde luego el mundo conceptual se enriquece de continuo» (Blumenberg 2018: 35-6).

<sup>5</sup> «Las metáforas absolutas “responden” a preguntas aparentemente ingenuas, incontestables por principio, cuya relevancia radica simplemente en que no son eliminables, porque nosotros no las *planteamos*, sino que nos las encontramos ya *planteadas* en el fondo de la existencia. [...] Su contenido determina, como referencia orientativa, una conducta; dan estructura a un mundo; representan el siempre inexperimentable, siempre inabarcable todo de la realidad» (Blumenberg 2018: 47-8).

<sup>6</sup> «La metáfora conceptual es un fenómeno de cognición en el que un área semántica o dominio se representa conceptualmente en términos de otro. Esto quiere decir que utilizamos nuestro conocimiento de un campo conceptual, por lo general concreto o cercano a la experiencia física, para estructurar otro campo que suele ser más abstracto. El primero se denomina *dominio fuente*, puesto que es el origen de la estructura

tro poema, las metáforas particulares de la vida-río y la muerte-mar, y de la vida-camino y la muerte-ciudad, que subyacen a las alegorías de la primera parte, se generan en una matriz metafórica conceptual que concibe a la vida como *trayecto* y a la muerte como *destino*, a partir de dos esquemas de imagen básicos<sup>7</sup>, uno *orientacional*, y otro de *recipiente*:

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en el mar  
que es el morir:  
allí van los señoríos  
derechos a se acabar  
y consumir;  
allí, los ríos caudales,  
allí, los otros, medianos,  
y más chicos;  
allegados, son iguales,  
los que biven por sus manos  
y los ricos  
(III 25-36, ed. Beltrán 2013: 110).

Este mundo es el camino  
para el otro, que es morada  
sin pesar,  
mas cumple tener buen tino  
para andar esta jornada  
sin errar.  
Partimos cuando nascemos,  
andamos cuando vivimos  
y allegamos  
al tiempo que fenescemos;  
assí que, cuando morimos,  
descansamos  
(V 49-60, *op. cit.*: 111-2).

Las mañas y ligereza  
y la fuerça corporal  
de juventud,  
todo se torna graveza  
cuando llega al arraval  
de senectud  
(IX 103-108, *op. cit.*: 114).

---

conceptual que importamos. El segundo se denomina *dominio meta o destino*. [...] Así, por ejemplo, la metáfora conceptual según la cual conceptualizamos el tiempo en términos de dinero se denomina convencionalmente EL TIEMPO ES DINERO. Esta metáfora o “manera de pensar no literal” es responsable de múltiples expresiones en español [...], como *ganar tiempo, malgastar el tiempo, ahorrar tiempo, robar tiempo, hipotecar tu tiempo* o *invertir tiempo en algo*» (Soriano 2012: 97).

<sup>7</sup> Se entiende por esquema de imagen «un patrón dinámico recurrente de nuestras interacciones perceptuales y nuestros patrones motores que proporciona estructura coherente y significativa a nuestra experiencia física a un nivel preconceptual» (Peña Cervel 2012: 70); así entendidos, los esquemas de imagen subyacen a las metáforas (*op. cit.*: 71).

Tanto el río como el camino son, en efecto, trayectos orientacionales, esto es, recorridos que se ejecutan conforme a una dirección u orientación de antemano establecida, que desembocan en sendas metas —el mar, la ciudad— entendidas no solo como términos naturales y definición misma del sentido del trayecto, sino también como recipientes, pues en ambas metas literalmente se entra, se penetra, traspasando el límite que separa el afuera del adentro sin posibilidad alguna de interferencias entre uno y otro; se trata, en consecuencia, de una integración de dos esquemas de imagen semánticamente solidarios, uno de orientación o de camino<sup>8</sup>, y otro de recipiente o meta-adentro<sup>9</sup>.

Las cinco metáforas de la segunda parte descansan en un esquema de imagen de *fuerza*, que implica, igual que el del camino, una cierta direccionalidad, pues las fuerzas también describen una trayectoria, tienen origen y pueden alcanzar un destino; la diferencia estriba en que dentro del genérico esquema de fuerza pueden presentarse muchas especies, entre las cuales la de *fuerza por compulsión*<sup>10</sup>, esquema en el que una fuerza o entidad obliga a otra entidad a moverse o a modificarse, es tal vez la que mejor convenga a nuestras metáforas:

[...]  
¿fueron sino devaneos?  
¿Qué fueron sino verduras  
de las eras?  
(XVI 190-2, ed. Beltrán 2013: 119).  
  
¿Qué fueron sino rocíos  
de los prados?  
(XIX 227-228, *op. cit.* 121).

---

<sup>8</sup> “El esquema de CAMINO [...] se compone de los siguientes elementos estructurales: un origen, una serie de puntos que conectan el origen con el destino, una dirección y un destino. Su lógica interna se articula en torno a los siguientes postulados: si nos desplazamos desde un punto de partida a lo largo de un camino, debemos pasar por cada punto intermedio de dicho camino; cuanto más lejos nos hallemos del origen, más tiempo habrá pasado desde el comienzo de nuestro desplazamiento [...]. [Ejemplo:] *seguiré adelante a pesar de las dificultades*. En este ejemplo, el esquema de CAMINO nos ayuda a conceptualizar un momento de nuestra vida como un camino a lo largo del cual el sujeto tiene la firme determinación de avanzar a pesar de los múltiples obstáculos” (Peña Cervel 2012: 77-78).

<sup>9</sup> “El esquema de RECIPIENTE está compuesto por los siguientes elementos estructurales: un interior, un exterior y un límite [...]; los límites impiden que las entidades externas afecten a las que se hallan dentro de la región delimitada; si alguna entidad accede al recipiente, esta afectará o será afectada positiva o negativamente por la/s entidad/es situada/s dentro de la región tridimensional” (Peña Cervel 2012: 77). Adviértase que la noción de límite opera eficazmente en la consideración de la muerte como recipiente, pues impide que quien se encuentra dentro tenga contacto alguno o se vea afectado por el “afuera” de la vida. Más concretamente sobre el mar como recipiente, Lakoff y Johnson postulan la existencia del agua como *sustancia recipiente*: “Las sustancias se pueden ver como recipientes. Tomemos una tina de agua por ejemplo. Cuando uno se introduce en la tina, se introduce en el agua. Tanto la tina como el agua se consideran recipientes, pero de diferente tipo. La tina es un OBJETO RECIPIENTE, mientras que el agua es una SUSTANCIA RECIPIENTE” (1986: 68).

<sup>10</sup> “[...] en ocasiones una fuerza o entidad obliga a otra entidad a moverse. Elementos estructurales: punto de partida, destino, direccionalidad, una entidad y una fuerza externa que impulsa a dicha entidad. [...] Ejemplo: *la fuerza del viento desplazó las hojas de los árboles hasta el río*” (Peña Cervel 2012: 79).

[...]  
mas como fuese mortal,  
metiole la muerte luego  
en su fragua.  
¡O juicio divinal,  
cuando más ardía el fuego,  
echaste agua.  
(XX 235-40, *op. cit.*: 122).

[...]  
¿qué fue sino claridad  
que estando más encendida  
fue amatada?  
(XXII 262-4, *op. cit.*: 123).

Las huestes innumerables,  
los pendones y estandartes  
y vanderas,  
los castillos impunables,  
los muros y baluartes  
y barreras,  
la cava honda, chapada,  
o cualquier otro reparo  
¿qué aprovecha?  
Que si tú vienes airada  
todo lo pasas de claro  
con tu frecha.  
(XXIV 277-8, *op. cit.*: 124-5).

En todas las metáforas aparece mencionado, con mayor o menor grado de explicación, el dominio fuente cuya meta es el concepto *vida*: en la primera, el dominio fuente es la verdura de las eras, en la segunda el rocío de los prados, en la tercera el hierro candente de la fragua, en la cuarta la tenue llama de una candela, y en la quinta el conjunto de una poderosa maquinaria de guerra hecha de ejércitos, murallas y defensas de un castillo. Estos elementos metafóricos constituyen la entidad que habrá de moverse o modificarse —en un tipo de modificación extrema que la lleva a dejar de existir— por obra de una fuerza que se identifica con el concepto *muerte*, y cuya metaforización no siempre aparece expresa, aunque en cada caso puede inferirse y reponerse. Resulta explícita en el caso de la *frecha* que derrota al ejército y abate las defensas del castillo, y también en el *agua* que apaga el fuego de la fragua, pero nada se dice acerca de cuál sea la fuerza destructora de la verdura de las eras, del rocío de los prados, y de la claridad de la candela. Resulta bastante sencillo, empero, inferir de la estructura semántica de índole antitética que define a las imágenes que el agente destructor de la vida-rocíos es una *muerte-sol* que los evapora; algo menos evidente, pero sumamente factible, es que aquello que *amata* a la llama de la candela sea un soplo o alguna otra manifestación del viento o el aire; finalmente, el caso más problemático es el de la verdura de las eras. ¿Quién o qué las destruye? Para Gilman, se trata de la mano o la hoz

del segador<sup>11</sup>. No lo creemos así, pues lo que define a esos brotes espontáneos que crecen en los campos dispuestos para la siembra o ya trillados es precisamente su inconsistencia y su poquedad; no son por tanto objeto de trilla, entre otras razones porque suelen crecer incluso después de realizada esta. Su agente destructor, en consecuencia, no es la mano humana que las arranca, sino el sol que las quema y marchita; así lo entiende Vicenç Beltrán, para quien la imagen alude al «brote espontáneo y fugaz del grano que queda en las eras tras la trilla, y que germina tras una tormenta para morir inmediatamente después, agostado por el sol» (Beltrán 2013: 119).

El principio que rige la estructura metafórica de estas cinco imágenes, por lo tanto, es el de un choque hostil de sustancias opuestas, irreductiblemente contrarias, en el cual una de ellas ejerce fuerza destructiva sobre la otra; queda claro que la índole de tales sustancias viene definida por los cuatro elementos de la naturaleza, ya que detrás del choque entre las verduras y el sol está la oposición de tierra y fuego; detrás de los rocíos y el sol, el agua y el fuego; detrás del hierro candente de la fragua, nuevamente el fuego y el agua; detrás de la candela y el soplo, el fuego y el aire; y detrás de los ejércitos y castillos abatidos por la flecha, la tierra y el aire. Hemos de ocuparnos demoradamente de estos choques de sustancias en el próximo apartado; de momento solo mencionamos a los elementos como vehículos simbólicos tanto de la entidad forzada cuanto de la fuerza que la destruye, en esta dialéctica *vida-muerte* que subyace a la estrategia metaforizante.

Abundemos un poco más en aquello que diferencia, además de los señalados esquemas de imagen básicos que las sustentan, a las dos alegorías de la primera parte de las cinco metáforas de la segunda; en aquellas, las ideas implícitas en los integrados esquemas de la orientación y del recipiente son las de *homogeneidad* y *continuidad*, en tanto en estas, las ideas que subyacen al esquema de fuerza son las de *heterogeneidad* y *antítesis*. En efecto, el río y el mar, el camino y la ciudad, consisten en una misma y única sustancia, acuática en el primer caso, terrena en el segundo; hay homogeneidad y continuidad de sustancias, trayecto y meta no son sino dos momentos o etapas de un *continuum* ontológico, de modo tal que al pasar del esquema de orientación al de recipiente, al producirse el ingreso de lo orientado en el receptáculo —al *dar* los ríos en el mar, al llegar el camino, tras atravesar la transición del arrabal, al intramuros de la ciudad—, contenido y continente no se distinguen: vida y muerte están hechos de la misma sustancia, y no hay quiebre ni ruptura ontológica entre ambas. Si una metáfora, tal como sostenemos en acuerdo con la metaforología blumenbergiana, no es solo un ornato, sino un pensamiento, bien pueden advertirse los alcances extremos de lo que están *pensando* nuestras dos alegorías: que la vida no acaba con la muerte, sino se continúa bajo otra modalidad, que la muerte no es sino la puerta de entrada al nuevo y mejor *recipiente* o habitáculo de una vida más plena, la vida eterna. Y

---

<sup>11</sup> «Pero ¿dónde está aquí la muerte? Está solo sobreentendida: es el trillador o el segador, o quizá el pesado buey que tan pronto cortará o aplastará ciegamente esta vida. Jorge Manrique evita las comparaciones mecánicas y prefiere ahora sugerir la muerte como posibilidad no realizada de una imagen. La muerte, sombrío trillador o segador, es la causa no expresada de una destrucción no expresada, la tácita condición de nuestra nueva y agudizada consciencia de lo transitorio. Podemos percibirla, pero no la vemos» (Gilman 1959: 286).

así como el río no desaparece en el mar, sino renace en él siempre como agua, como una misma indestructible agua, tampoco el camino muere en la ciudad, sino prosigue en ella como red de calles por donde se continúa, igual que antes, caminando. Contrariamente, en las cinco metáforas donde opera el esquema de fuerza la ínsita oposición entre la entidad forzada —la vida— y la fuerza que la agrede —la muerte— define para las imágenes una condición de heterogeneidad, de ruptura, de antítesis. Entre las verduras de las eras y el sol que las seca y aniquila no hay supervivencia de una misma sustancia ni continuidad de un ininterrumpido movimiento, sino abierta contraposición. Y lo mismo sucede entre el fuego de la fragua y el agua que lo apaga, entre la llama de la candela y el soplo que la *amata*, entre el rocío de los prados y el sol que lo evapora, entre las huestes junto al castillo y la aérea flecha que los atraviesa: en todos los casos, la relación entre la vida y la muerte es de absoluta heterogeneidad y discontinuidad, de radical oposición de sustancias distintas, una de las cuales elimina a la otra sin dejar rastros. Si en las dos grandes alegorías la muerte aparece cabalmente *eufemizada*, si no agrede sino acoge<sup>12</sup>, si no aniquila sino transfigura, si no interrumpe la vida sino la mejora y plenifica, es porque detrás de esa alegórica muerte del mar y de la ciudad late como verdadero significado la vida eterna, que no es más que la misma vida terrena conducida a su consumación; por el contrario, la muerte que se manifiesta como fuerza heterogénea y antitética sí agrede, sí aniquila, sí interrumpe la vida; es la muerte no ya acogedora, sino hostil, no ya sinónimo de vida eterna, sino antónimo de toda vida. No es la muerte propia que llega para conducirnos a nuestro inherente *adentro* sino, como bien advirtió Gilman (1959: 289), la muerte ajena que nos adviene desde un radical y desproporcionado *afuera*.

No dejan de existir rasgos diferenciales incluso entre las cinco metáforas de la segunda parte, que nos permiten señalar nada desdeñables matices semánticos entre la imagen de los ríos y el mar, y la del camino y la ciudad. Siempre según la teoría de la metáfora conceptual, la representación del tiempo se realiza mediante un esquema de imagen lineal que sitúa lo futuro —en nuestro caso, un futuro identificado con la muerte— en un *adelante*, pero un adelante que suele asociarse asimismo con un *arriba*<sup>13</sup>; esta representación orientacional *adelante=arriba* cuadra a la perfección a la alegoría del camino y la ciudad, pues esta última, en cuanto meta, implica la gestualidad ascensional propia de lo arquitectónico, del edificio que se eleva, de las piedras que levantan murallas, torres y paredes sumándose unas a otras desde el abajo de los cimientos hasta el arriba del techo. Toda ciudad

<sup>12</sup> La condición recipiendaria y acogedora de la muerte según se expresa en las figuras del mar y la ciudad se contraponen complementariamente con la muerte personificada de la última parte, que llega a la casa de don Rodrigo y llama a su puerta no ya para acoger, sino para ser acogida, no ya para recibir, sino para ser recibida, no ya como anfitriona, sino como huésped. Lo que alienta en el pensamiento imaginal del poeta es que para que la muerte cobre acabadamente sentido se hace necesaria una acogida recíproca, una mutua hospitalidad entre aquella y el muriente, que devienen así cabales *prójimos*.

<sup>13</sup> Lakoff & Johnson (1986: 53) señalan la siguiente fundamentación física para la identificación del adelante y el arriba en la representación orientacional del tiempo futuro: «[...] normalmente nuestros ojos miran en la dirección en que característicamente nos movemos (adelante, hacia adelante). Cuando un objeto se aproxima a una persona (o una persona se aproxima a un objeto) el objeto parece más grande. Puesto que el suelo se percibe como fijo, la parte superior del objeto parece moverse hacia la parte superior del campo visual de la persona».

es algo que se yergue, se alza, se edifica desde la horizontal del suelo en busca del arriba del cielo, como un gesto vertical ascendente; sin dejar de ser un adentro —y por ello un recipiente—, toda ciudad es asimismo un arriba, un adentro que se eleva y que eleva consigo a todo lo que contiene. No ocurre lo mismo con el mar; este no es en absoluto un arriba, sino un abajo, no es cima sino sima, no implica gestualidad vertical ascendente, sino descendente; el adentro del mar no nos eleva, sino nos hunde, nos sumerge. La clave para interpretar debidamente este contraste entre la ciudad y el mar la proporcionan las mismas construcciones alegóricas en que aparecen. Lo que primeramente se nos dice en la alegoría de los ríos y el mar, es que este *igual*a a todos los ríos al recibirlos, sin importar su caudal, longitud o derrotero; el mar es por lo tanto una *fatalidad*, una meta siempre idéntica para todos, y en consonancia con la fatalidad del mar, el río alegoriza una vida antes *pasiva* que activa, pues no caminamos el río, no somos nosotros quienes lo recorremos mediante nuestro voluntario y libre ejercicio, sino es el río quien nos arrastra con su corriente hacia ese mar que habrá de engullirnos. Muy distinta es la vida alegorizada por el camino: en este somos nosotros los que andamos, no somos arrastrados ni llevados, sino decidimos libremente cada uno de nuestros pasos; el camino es el espacio de la *actividad* y de la *libertad*, no ya de la pasividad y la fatalidad, y por eso su meta, la ciudad, no ha de ser la misma para todos, no ha de igualar a buenos y a malos, sino ha de acoger solo a aquellos que han tenido *buen tino* en su marcha, aquellos que han logrado *andar esta jornada sin errar* (V 53-4). Para quien hace malas elecciones, para quien *yerra* en la doble acepción de deambular sin meta clara y de pecar —ambas ideas se identifican como fundamento mismo de la alegoría—, nunca habrá ciudad, jamás se llegará a ella, sino se desviará de la *diritta via*, como en la análoga alegoría dantesca, y permanecerá por siempre en la errancia y en el error (cfr. Jäkel 2002: 20-42, Shokr Abdulmoneim 2006: 94-132)<sup>14</sup>. Pues bien, el abajo implícito en el mar fatal, y el arriba propio de una ciudad que es obra de la libertad, cobran así su sentido: el *fatum* nos sume en su hondón como juguetes pasivos suyos, pero la libertad nos convierte en sujetos activos capaces de edificar ciudades y elevarnos a ellas. En el abajo del mar se significan su necesidad, su pura naturaleza ciega y su generalidad igualadora; en el arriba de la ciudad, su libertad, su moralidad y su individualidad que distingue entre buenos y malos. El mar no se merece ni se gana, sino se padece desde abajo como un destino que nos tapa a todos por igual; la ciudad es un mérito que solo algunos ganan como un premio que exalta; al mar nos baja nuestra común condición humana, a la ciudad nos sube nuestra personal acción.

---

<sup>14</sup> «[...] the ‘water’ image is replaced by the figure of life as a journey. Where the ‘water’ analogy spoke of all mankind, the ‘journey’ speaks of each individual life. The viewpoint is not the remote one of the scanner of maps, but of a person who is here on the ground. A road, admittedly, exists independent of me but there is a real sense in which the road I follow is *my road*» (Dunn 1964: 172); «[...] aux verbes d’abandon qui exprimaient la fuite des eaux et l’acceptation du destin: *ir a dar, acabar, consumir*, succèdent ceux qui disent l’action et l’intelligence: *cumplir, tener buen tino, andar sin errar, deber, ganar*. Image de la matière, donc de la volonté, car le chemin est tracé de main de l’homme. [...] Ce chemin de la vie conduit aux fins dernières de l’homme, qui, pendant tout le parcours, a reçu le pouvoir de choisir librement entre le bien et le mal» (Darbord 1977: 86).

## REGÍMENES SIMBÓLICOS Y MATERIA

La teoría de la metáfora conceptual nos ha permitido una adecuada exégesis de la metafóricidad manriqueña a partir de los esquemas de imagen de la orientación y el recipiente, pero se revela insuficiente para dar con la plenitud semántica que subyace a cada figura analizada; para alcanzarla, será necesario recurrir a los regímenes simbólicos básicos de la imaginación, y a las materias elementales que les sirven de sustento, según los postulados de la arquetipología de Gilbert Durand y de la teoría de la imaginación material de quien fue, en cierto sentido, su maestro, Gaston Bachelard. Sabido es que el primero clasifica los símbolos de la tradición en torno de las imágenes básicas de movimiento; considera para ello tres gestos reflejos corporales elementales: el *postural* —la puesta de pie o conquista de la vertical humana—, el *digestivo o deglutivo* —la moción alimentaria de succión y engullimiento—, y el *rítmico o cíclico* —referido tanto a la dinámica del sexo cuanto a los ciclos vitales y estacionales de la fertilidad y el cielo<sup>15</sup>—. De estos tres gestos dominantes surgen dos regímenes simbólicos que Durand denomina *diurno* —correspondiente a los símbolos relacionados con la dominante postural ascendente o verticalizante— y *nocturno* —que reúne los símbolos de la gestualidad tanto digestiva como rítmica—; el segundo régimen se subdivide a su vez en dominante digestivo-deglutiva —que «subsume las técnicas del continente y el hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia» (1984: 60)— y dominante rítmico-cíclica —que «agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola y de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno» (*op. cit.*: 60-1)—. Nos parece claro que las dos alegorías de los ríos y el mar, y del camino y la ciudad, encuadran perfectamente en el régimen nocturno según su variante digestivo-deglutiva, dada la ya comentada condición de recipiente que comparten ambas metas, que literalmente engullen, asimilan y digieren sus respectivos trayectos. Propias del régimen nocturno resultan, por lo demás, las respectivas materias de ambas imágenes, la *tierra* de la que están hechos tanto el camino cuanto la arquitectura de la ciudad, y el *agua* de la continuidad sustancial ríos-mar; importan mucho las sustancias que dan sustento material a las imágenes, porque cada una de ellas define un parámetro imaginativo particular, según los principios de la imaginación material de Bachelard, para quien cabe distinguir entre una imaginación centrada en la causa formal de sus representaciones, y otra material, que se expresa en las sustancias informadas, y se rige por una «ley de los cuatro elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra» (1978: 10).

---

<sup>15</sup> «Así es como el primer gesto, la dominante postural, exige las materias luminosas, visuales, y las técnicas de separación, de purificación, cuyos frecuentes símbolos son las armas, las flechas, las espadas [y los elementos axiales y ascensionales]. El segundo gesto, ligado al descenso digestivo, suscita las materias de la profundidad: el agua o la tierra cavernosa, los utensilios continentes, las copas y los cofres; y se inclina por las ensoñaciones técnicas de la bebida o el alimento. Por último, los gestos rítmicos, cuyo modelo natural consumado es la sexualidad, se proyectan sobre los ritmos estacionales [...], anexando todos los sustitutos técnicos del ciclo: la rueda y el torno, la mantequera y el eslabón; y finalmente, sobredeterminan todo frotamiento tecnológico mediante la rítmica sexual» (Durand 1984: 57).

El agua y la tierra, en cuanto elementos femeninos y pesados, corresponden a la imaginación nocturna y cargan con una valoración positiva en sí mismas. En el régimen diurno, el *abajo* que es propio de la tierra y del agua corresponde al polo negativo que se opone a la positividad de las imágenes luminosas y ascensionales del fuego y del aire; el régimen diurno es maniqueo, antitético: el mal y el bien se oponen netamente, y los campos simbólicos se organizan por oposiciones radicales. En el régimen nocturno, por el contrario, las mismas imágenes que en el diurno resultan negativas *se eufemizan*, se despojan de toda connotación adversa y, al no inscribirse ya en el seno de una antítesis absoluta, se cargan de una positividad a menudo paradójica: todo aquello que opera como representación del mal en el contexto de la antítesis diurna de la elevación, la luz y la libertad —el descenso, la caída, el encierro, la oscuridad, la pesadez o gravedad, la pasividad, etc.—, se revaloriza en la imaginación nocturna como positivo y bueno<sup>16</sup>. Allí donde el régimen diurno, totalitario e intransigente, distingue y separa maniqueamente, dando guerra abierta a lo negativo, el régimen nocturno negocia e integra los opuestos sin avanzar en aniquilación alguna de «lo otro». A la ruptura y la separación, suceden la fusión y la continuidad (Durand 2004: 275). Exactamente como veíamos suceder en la continuidad sustancial de la tierra del camino en las calles de la ciudad, y del agua de los ríos en el mar. Ríos y camino simbolizan, sí, al tiempo, pero se trata de un tiempo revalorizado, cuyo fluir no conduce a la nada, sino a una extraña plenitud hecha de la misma sustancia del tiempo, transfigurada. Como señala Durand, «a través de lo negativo se reconstruye lo positivo» (Durand 2004: 211), la negación de la negación —la muerte que desmiente a la vida-tiempo, a su negativa transitoriedad— nos lleva a la afirmación: el mar, al negar al río de la fugacidad, genera eternidad, y lo hace mediante la utilización de las mismas armas del río, sus aguas, a la manera del luchador que usa de la fuerza del adversario para doblegarlo; la ciudad, al negar al camino del tiempo terreno, lo eleva a la eternidad sin destruir su condición de camino, volviéndolo calle inmortal sin solución alguna de continuidad. Si por su sola materialidad acuática y terrena mar y ciudad encuadran en la simbolización nocturna, dicho encuadre queda ratificado por la formalidad de su condición de recipientes, ya mencionada. Mar y ciudad *engullen, digieren* —operaciones emblemáticas del régimen nocturno— a los ríos y a los caminantes; ambos funcionan como gigantescos vientres que acogen y asimilan la vida de este mundo para hacer con ella los nutrientes del mundo futuro y eterno. De la muerte que traga —eufemizada

---

<sup>16</sup> «Por lo tanto, para concluir podemos comprobar el perfecto isomorfismo, en la inversión de los valores diurnos, de todos los símbolos engendrados por el esquema del descenso. El mordisqueo se eufemiza en engullimiento, la caída se frena en descenso más o menos voluptuoso, el gigante solar se ve mezquinamente reducido al papel de pulgarcito, el pájaro y el vuelo son reemplazados por el pez y el encastre. La amenaza de las tinieblas se invierte en noche benefactora, mientras que colores y tinturas reemplazan la pura luz; y el ruido, domesticado por Orfeo, el héroe nocturno, se transmuta en melodía y viene a suplantar, mediante lo indecible, la distinción del habla y las palabras. Por último, las sustancias inmateriales y bautismales, el éter luminoso, son reemplazadas en esta constelación por las materias que se perforan. El impulso activo requería las armas, el descenso magnifica la gravedad y reclama la excavación o el hundimiento en el agua y la tierra hembra. La mujer —acuática o terrestre— nocturna de adornos multicolores rehabilita la carne y su cortejo de cabelleras, de velos y espejos. Pero la inversión de los valores diurnos, que eran valores de la exposición, de la separación, de la fragmentación analítica, acarrea como corolario simbólico la valoración de las imágenes de la seguridad cerrada de la intimidad» (Durand 2004: 242-3).

merced a la dinámica propia de la nocturnidad simbólica— resulta al cabo una vida mayor y mejor que aquella que fue tragada: solo existe la vida —de ahí la continuidad de la misma materia—, y la muerte se revela no ya como negación de la vida, sino como negación solo de los aspectos negativos de la vida —su temporalidad, su caducidad—; negando esas cosas negativas que lastraban a la vida, la muerte la rescata y la redime de sí misma, y la convierte en su versión definitiva y verdadera. Nada de esto, como se ve, puede resultar novedoso o sorprendente para cualquiera que conozca los rudimentos de la escatología cristiana; lo original y deslumbrante es la solidez semántica de su plasmación metafórica en dos alegorías que, a primera vista, aparecen como tópicas y gastadas<sup>17</sup>.

La caracterización durandiana del régimen nocturno, y la bachelardiana de la imaginación material, nos permiten operar un par de identificaciones o *isomorfismos* simbólicos entre el mar y la noche, y la ciudad y la casa. Todos los valores negativos que cargan la noche y las tinieblas, en cuanto antitéticas de la luz, en el régimen diurno, se recuperan en el nocturno a partir de sus notas connotantes de calma, reposo, placidez e iluminación no ya exterior —como en el sistema diurno— sino interior, íntima, cordial, según se expresa arquetípicamente en la *noche amable más que el alborada* de San Juan de la Cruz (*cf.* Durand 2004: 225-7); el mar, engullidor supremo, resulta absolutamente isomórfico de la noche en su condición de abismo feminizado y maternal, de regazo húmedo, oscuro y fértil (*op. cit.*: 232-6, 240). También puede resultar —según señala Bachelard— una representación de la melancolía, de la tristeza:

Cada uno de los elementos tiene su propia disolución, la tierra en el polvo, el fuego en el humo. El agua disuelve más completamente, nos ayuda a morir del todo [...]. Una sola materia ha ganado todo. Todo está disuelto. [...] El agua cerrada toma en su seno a la muerte. El agua da la muerte elemental. El agua muere con el muerto en su sustancia. El agua es entonces una *nada sustancial* (Bachelard 1978: 142-3).

Adviértase el oxímoron: *nada sustancial*. En él se encierra la clave del régimen nocturno, integrador de contrarios, y también de nuestra imagen concreta: el mar es la muerte —la nada—, pero es también la perdurabilidad de la sustancia, la vida más allá de la muerte, la noche luminosa y fecunda. El ingrediente simbólico que hace posible la perdurabilidad de la sustancia acuática en el paso de los ríos al mar es aquello que distingue, precisamente, al agua marina de la fluvial: la *sal*, conforme a las virtudes que le adjudica la alquimia de garantizar la supervivencia de las sustancias más allá de los accidentes<sup>18</sup>. Porque lo que significa la muerte es, precisamente, la derrota y superación de todo accidente, el

<sup>17</sup> He aquí por qué poco aportan a nuestro estudio de la metaforicidad manriqueña perspectivas que, como la de Paul Ricoeur —por lo demás fecundas y deslumbrantes— restringen la efectividad y la relevancia semántica de la metáfora a su grado de innovación y originalidad respecto de la tradición del lenguaje, según se plasma en su célebre oposición entre metáforas *vivas* y *muertas*; según la teoría ricoeuriana, nuestras dos alegorías encuadrarían dentro de las metáforas muertas, por tópicas y convencionales, y por tanto vendrían a carecer de potencia semántica propia. Huelga ratificar nuestro convencimiento de que ello no es así. *Cfr.* Ricoeur 1980: 293-343 *et passim*, 2008a: 39-56, 2008b: 21-38, 2009: 17-41.

<sup>18</sup> «La sal y el oro son para el alquimista la prueba de la perdurabilidad de la sustancia a través de las peripecias de los accidentes. La sal y el oro son los resultados de una concentración, son centros» (Durand 2004: 270).

rescate de la vida de todo avatar accidental, temporal, propio de la fluencia del río, y su *sustancialización* definitiva en la infinitud del mar.

En cuanto a la ciudad, resulta isomorfa de la casa en razón de la condición arquitectónica de ambas. En cuanto arquitectura, la ciudad y la casa son la expresión más adecuada del tipo de *adentro* o recipiente que resulta propio del hombre. Es, como el mar y la noche, la intimidad acogedora, el reposo, la interioridad que protege, el refugio; ambas expresan en el plano de lo cultural lo que en el plano de lo natural significa el *cuero*: casa y ciudad son *orgánicos* como aquel, constan de sectores, edificios o habitaciones que equivalen a los órganos, puertas y ventanas que funcionan como bocas y ojos, cúpulas o torres que son cabezas, centros que son corazones (Durand 2004: 250-2). El propio Manrique hace explícita la equivalencia entre casa y ciudad cuando en su alegoría alude a la meta del camino de la vida como *morada*: el sentido primero del término es, evidentemente, el de «casa», pero la estructura de la alegoría, con la presencia operante de ese *arrabal de senectud* que marca la transición entre el camino y el destino final, necesariamente identifica a este con una ciudad. Si la imaginación metafórica del poeta ha optado por la ciudad y no por la casa ha sido porque solo la primera, con la perduración del camino en calles, le permitía postular la continuidad de la misma sustancia de la vida terrena en esta muerte que, como sabemos, no es tal sino vida eterna, el verdadero espacio del *ser* (Bachelard 1965: 268). La metáfora legítima siempre *piensa* bien.

Hay que hacer notar que, pese a la señalada continuidad sustancial que se verifica en el paso de la vida a la muerte en la alegoría acuática de los ríos y el mar, y en la terrena del camino y la ciudad, la misma sustancia conservada presenta, sin perjuicio de su supervivencia como tal, algunas modificaciones parciales, acotadas, accidentales, que no llegan nunca a significar ruptura, pero sí una cierta transfiguración. Podemos enumerar dichos cambios:

1) El esquema de imagen orientacional —ríos, caminos— cede a otro de índole recipiendaria —mar, ciudad—.

2) En el caso de la alegoría acuática, la sustancia que no cambia y continúa ella misma, con todo, se incrementa, lo cual quiere decir que no hay mutación pero sí aumento de materia al desembocar los ríos en el mar; y también hay, siempre sin cambiar la sustancia, el apuntado cambio accidental de la salinidad, del paso de lo dulce a lo salado, que si por una parte garantiza alquímicamente la perdurabilidad de la sustancia a través de todo cambio, por otra parte incorpora al complejo sinestésico de la imagen, inicialmente solo visual, un componente gustativo que expresa inequívocamente la incomodidad y el displacer de la muerte; así, la *enormidad* del mar, frente a la pequeñez de los ríos, acaba erigiéndose en índice simbólico de la vida eterna a la que la muerte conduce<sup>19</sup>, en tanto su *salinidad*,

---

<sup>19</sup> Circunstancia ya observada por Dunn: «What river and sea have in common is their substance. Therefore the same must be true of the other terms: if the sea is of the same substance as the river, but extended infinitely, then death is life stretching into eternity [...], so life, through death, opens into everlasting life» (Dunn 1964: 171); «The image of the rivers and the sea performs an act of reconciliation. Suddenly we are taken to a great height from which we see the whole landscape; not just the rivers, not just the sea, but

frente al dulzor fluvial, representa a la muerte misma; el mar es muerte por lo salado<sup>20</sup> y vida eterna por lo inmenso, pero ambos valores se integran oximorómicamente en una única imagen de recipiente acuático y oscuro, según los modos sintéticos del régimen nocturno.

3) En cuanto a la alegoría terrena del camino y la ciudad, el cambio no sustancial que se verifica al pasar del trayecto a la meta tiene que ver con una *transición de lo natural a lo cultural*; el camino atraviesa el campo, la naturaleza, en tanto la ciudad de la meta se erige como obra humana, lo cual condice, por lo demás, con la imagen apocalíptica de la Jerusalén Celestial bajo la que el cristianismo medieval se representaba el destino último del hombre redimido, es decir, con la imagen más característica de esa muerte que no es en rigor muerte sino pósito de vida eterna (Ap 21, 1-27; 22, 1-5); la condición amurallada de la Jerusalén Celestial confiere pleno sentido a ese elemento en cierto modo epifrástico de la alegoría, bien que de suma relevancia, que completa el diseño inicial de esta algunas estrofas después, el *arrabal de senectud*; la presencia del arrabal de extramuros junto a la ciudad es la imagen felicísima de la *transición* entre la vida y la muerte, o mejor, entre la vida terrena y la vida eterna, pues opera la transformación del esquema de imagen orientacional en recipiendario, a la vez que articula sin quiebres bruscos el paso de la ruralidad del camino a la urbanidad de la ciudad<sup>21</sup>; el arrabal es esa zona gris en la que campo y ciudad se mezclan en algo que no es ni lo uno ni la otra en forma plena, pero que es a la vez ambas cosas en integración, como si la aludida vejez fuera un estado de clarividencia y de exaltación espiritual que permitiera, sin abandonar aún la terrenalidad, degustar ya las delicias del cielo; el carácter urbano de la muerte y de la eternidad a la que conduce vendrá ratificada al final del poema en la memorable escena en la que aquella llama a la puerta de don Rodrigo *en la su villa de Ocaña* y ratifica, mediante la implícita y señalada evocación de la Jerusalén

---

the rivers flowing into the sea. [...] Time is annihilated, but the creatures of time may exist, transformed in a new dimension, just as waters cease to be rivers but continue to exist in substance» (*op. cit.*: 172).

<sup>20</sup> La estructura de la imagen manriqueña nos obliga a apartarnos en este punto de lo teorizado por Bachelard, para quien la clave de la potestad del agua para simbolizar la muerte no está tanto en su salinidad, sino en su quietud, en su inmovilidad; en tal sentido, para el estudioso francés la imagen mortuoria más arquetípicamente acuática no sería el mar, sino el lago: «[...] el agua es el verdadero soporte material de la muerte y, aún más, por una inversión muy natural en la psicología del inconsciente, comprenderemos en qué profundo sentido, para la imaginación material marcada por el agua, la muerte es la hidra universal [...]: las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes. [...] El lago de las aguas durmientes es el símbolo de ese sueño total, de ese sueño del cual no queremos despertarnos, de ese sueño guardado por el amor de los vivos, acunado por las letanías del recuerdo» (Bachelard 1978: 103-104). Va de suyo que a Manrique no le cuadraba la imagen del lago para su alegoría, porque su objetivo no era representar solo la muerte, sino una muerte que abriera el paso a la vida eterna; para ello, el «sueño total» del lago, las «aguas durmientes» e inmóviles de las que habla Bachelard, no le servían.

<sup>21</sup> La estructura de la alegoría es tan precisa y clara que difícilmente podría dudarse de que en la *peregrinatio vitae* el camino es el campo y la meta es la ciudad o la morada arquitectónica; de hecho, tal sucedía con las peregrinaciones históricas, todas ellas encaminadas a una ciudad —Jerusalén, Roma, Santiago, o cualesquiera otras de menor relevancia— o a cualquier otra forma arquitectónica —santuario, monasterio, iglesia. La crítica siempre ha entendido el arrabal de Manrique como el prólogo de una ciudad a la que se llega como meta, y no como el epílogo de una ciudad de la cual se parte: «The *arrabal* is outside the city wall; the destination is the city itself. Manrique does not mention the city, but the image naturally implies it» (Dunn 1964: 174, *cfr.* Domínguez 1988: 95).

Celeste, el carácter *cultural* que adjudica la tradición cristiana al paraíso futuro: así como el paraíso primero, el terrenal, era un jardín, una pura naturaleza que correspondía al estado inicial de una humanidad que aún no había producido obras, el paraíso último, el celestial, ha de acoger a una humanidad que a lo largo de la historia se ha prolongado y multiplicado no solo en hijos de la carne, sino también en hijos del espíritu, en esas obras y creaciones que llamamos cultura<sup>22</sup>.

Queda todavía, antes de abandonar las dos alegorías de la primera parte y pasar a las cinco metáforas de la segunda, otra extensión de la alegoría del camino de la que ocuparnos, que se suma a la ya vista del arrabal; se trata de la contenida en la estrofa 13:

Los placeres y dulçores  
de esta vida trabajada  
que tenemos  
no son sino corredores,  
y la muerte, la celada  
en que caemos.  
No mirando a nuestro daño,  
corremos a rienda suelta,  
sin parar;  
cuando vemos el engaño  
y queremos dar la buelta,  
no ay lugar.  
(XIII 145-56, ed. Beltrán 2013: 116).

Resulta evidente que el poeta ha recurrido a esta imagen para ofrecernos una *versión deformada, paródica* de la alegoría del camino; la vida rectamente vivida consiste en un camino, no en una carrera, en andar *con tino*, no en correr *a rienda suelta*; quienes vivimos debemos ser peregrinos, no corredores<sup>23</sup>, y nuestro móvil debe ser la ansiada meta de

---

<sup>22</sup> La teología escatológica católica define expresamente la vocación eterna de la cultura humana: «En este sentido, el cristianismo reconoce cierta conexión entre las obras y construcciones de los hombres en la historia, y las realidades del Reino eterno. Los nobles logros humanos no están destinados a recaer en la nada, como pertenecientes a una era pretérita. Más bien [...] los esfuerzos y las construcciones del hombre, encaminados a producir en la historia un despunte del mundo escatológico, quedarán de alguna forma, perfeccionados y purificados, en la eternidad. Ciertamente [...], al igual que hubo continuidad sustancial entre el cuerpo pasible del Señor y su cuerpo glorioso (de modo análogo a que existe identidad sustancial entre semilla y fruto), se dará una misteriosa prolongación sustancial de nuestro mundo en el *éschaton*» (Alviar 2007: 150); «[...] el dominio santo que el cristiano ejerce sobre las realidades terrestres sirve no solo para construir un orden temporal, sino también para preparar el Reino duradero. Las obras de los hombres regenerados constituyen una cierta preparación para los nuevos cielos y tierra» (*op. cit.*: 188).

<sup>23</sup> No discutiremos aquí acerca de la semántica más apropiada para el término *corredores*. En general los editores entienden que se trata de «soldados que se envían para descubrir, reconocer y explorar el terreno» (Beltrán 2013: 116, *cf.* Pérez Priego 1993: 160); «soldados que se enviaban de avanzadilla, para explorar el terreno, pero su misión consistía muchas veces en atraer al enemigo para que les persiguieran hasta una emboscada o *celada*» (Morrás 2003: 247); si bien algunos no desestiman que el término pueda aludir también a «caminos abiertos o pasillos hacia la trampa o *celada* que se identifica con la muerte» (Gómez Moreno 2000: 223), o inclusive a simples caballos veloces, dado que «la imagen del caballo desbocado o sin rienda en la exégesis bíblica medieval indicaba, en efecto, los placeres desordenados que condu-

la *morada*, no los *plazeres* y *dulçores* —y adviértase, de paso, cómo reaparece la idea de *lo dulce* como característica de la vida terrena, ya implícita en la imagen de los ríos. Frente a la muerte *morada* o ciudad, que es una meta, la muerte *celada* ya no supone el término natural y buscado del camino, sino su brusca y trágica interrupción, su abrupto fracaso. El componente sémico que se ha sumado en esta imagen, sobre la base común de la alegoría del camino, es de naturaleza *kinésica*: sobre el carácter básicamente espacial y orientacional del trayecto, se suma ahora una nota de *velocidad* que basta por sí sola para destruir la rectitud de la orientación y su natural direccionalidad hacia la meta, negativizando el proceso y abortando su eficacia.

Pasemos finalmente a las cinco metáforas de la segunda parte. Para realizar materialmente el esquema de imagen de fuerza al que hemos dicho que pertenecen, estas cinco metáforas recurrirán a la contraposición de dos entidades sustanciales antagónicas, y no ya a la continuidad de una misma sustancia según veíamos en el caso de las alegorías; así, a los dos elementos femeninos ya analizados a propósito de los ríos y el mar (agua) y del camino, el arrabal y la ciudad (tierra), se sumarán los dos elementos masculinos y activos del fuego y el aire. Si en las dos alegorías la vida y la muerte se presentaban en términos de continuidad y permanencia de la primera —bien que transformada— en la segunda, gracias a la subsistencia de una misma materia, en las cinco metáforas la vida y la muerte son dos entidades antagónicas, radicalmente distintas y opuestas, que chocan en forma neta; si en las alegorías la muerte afectaba a la vida solo accidentalmente, pues la sustancia vital de base subsistía tras el cambio, en las metáforas la muerte destruirá totalmente a la vida, sustituyendo por entero su sustancia con otra radicalmente antitética. La muerte de las alegorías era en rigor una vida eterna metonímicamente presentada como muerte; la muerte de las metáforas es la muerte en sí misma, no ya la puerta que se abre a una vida mejor y verdadera, sino la puerta que cierra definitivamente toda posibilidad de vida. En las metáforas, morir ya no es un cambio accidental, sino sustancial.

De los dos nuevos elementos que se suman, el fuego es el que cobra mayor relevancia, pues aparece como agente en cuatro de las cinco metáforas, en dos de ellas como símbolo de la vida —la fragua, la llama de la candela—, y en otras dos como símbolo de la muerte —el sol que quema las verduras de las eras, y que también evapora el rocío de los prados. De las cuatro metáforas señaladas, dos cobran particular relevancia, pues contrastan al agua con el fuego, que son elementos absolutamente opuestos: fría y húmeda la primera, cálido y seco el segundo. Lo interesante es que en las dos metáforas donde estos elementos opuestos se articulan como fuerzas antitéticas, los roles desempeñados por cada sustancia se invierten en cada caso: en la metáfora del rocío y el sol, el agua es la vida y el fuego es la muerte; en la metáfora de la fragua, el fuego es la vida, y el agua es la muerte. Ahora bien,

---

cen a la perdición» (Caravaggi 1984: 159). Analiza estas posibilidades, decantándose por la primera, Palumbo (1984: 409-14). Coincidimos con él en la elección, pues el carácter técnico-militar de la figura se halla en consonancia con las preferencias metafóricas de Manrique, y la condición cuasi suicida de los soldados corredores, que al lanzarse hacia las líneas enemigas a menudo atraían hacia sí una inevitable muerte, se presta mucho mejor que cualquier otro significante para alegorizar esos *plazeres* y *dulçores* que nos conducen a simular trampa o *celada* en su desenfreno. Cfr. Zepeda 2006: 35.

el agua es un símbolo mayormente nictomorfo, que según los principios rectores del régimen nocturno se identifica con la noche —femeninas, acogedoras y oscuras ambas— en cuanto imágenes que hacen aflorar lo positivo en el seno mismo de una negatividad solo aparente, según analizamos a propósito del mar; sin embargo, la capacidad ambivalente del agua, su condición de armonizar lo positivo y lo negativo en una misma imagen, no se verifica aquí mediante la integración oximorónica, sino mediante una disociación de roles: el agua en cuanto vida —el rocío— carga entera y solamente con la positividad, en tanto el agua en cuanto muerte —la que apaga el hierro candente de la fragua— se identifica plena y únicamente con la negatividad. En el caso del rocío, el elemento acuático se presenta como una poquedad, como una casi nada imperceptible, que naturalmente se desintegra ante la enormidad de su elemento oponente, el fuego solar; es el pigmeo aplastado por el gigante, y en tal sentido pocas imágenes pueden resultar más efectivas para representar la fragilidad y evanescencia de una vida que sucumbe como rocío ante la fuerza cósmica del sol. La arquetípica imagen —propia del régimen diurno— que opone lo nocturno o lunar femenino a lo solar masculino pareciera aflorar aquí, pero con valores invertidos, pues lo solar triunfante, lejos de representar el principio vital, encarna aquí a la muerte, en tanto es el agua nocturna quien carga con la representación de la vida, una vida apenas tal, es cierto, en razón de su parvedad material. Por el contrario, en el caso de la fragua, el agua aparece no ya atenuada o menoscabada, sino abiertamente negativizada, pues representa a una muerte que acaba con una vida potente, joven, vigorosa, la del adolescente infante don Alfonso; la vida acuática del rocío era una vida desvalorizada, ínfima, de suyo inconsistente e inerte ante el poder del sol que la mata; la vida ígnea de la fragua, en cambio, es una vida hipervalorizada, llena de vigor y fuerza, y por ello su muerte resulta más trágica y en cierto modo irónica, pues todo el poder masculino y activo del fuego no ha bastado para resistir y repeler el poder destructor de una muerte que, como la del agua, ha obrado desde su condición femenina y pasiva. No en vano la crítica ha advertido que de todas las figuras de la segunda parte del poema, aquellas que encarnan las distintas caídas de poderosos en la magistral construcción retórica del *ubi sunt*, solo la del jovencísimo infante don Alfonso alcanza a despertar en Manrique cierto grado de sincera conmiseración, incluso admiración<sup>24</sup>. Solo la vida de don Alfonso parece merecer, en la elección del poeta, la nobleza y la fuerza del fuego intenso como elemento simbolizante, pues solo esa vida parece poseer una genuina potencialidad, un real valor, una carga de energía verdaderamente positiva y encomiable; todos los demás potentes personajes caídos son apenas verduras, rocíos o candelas, gozaron de vidas en apariencia espléndidas, pero realmente inconsistentes, vulnerables; incluso si esas vidas pueden mentir solidez y resistencia cuando se encarnan en símbolos tales como un ejército o un castillo, revelan su esencial fragilidad al resultar abatidas por una simple flecha. Solo la vida del más pequeño de todos, el adolescente don Alfonso, es para don Jorge una vida de cabal *valía*, una promesa de grandes cosas, como toda vida joven, y

---

<sup>24</sup> «Not only does this stanza occur mid-way through the poem (at the twentieth out of forty), but also the middle stanza of that series beginning *¿Qué se hizo el rey don Juan?* That series consists of nine stanzas, and this is the fifth of them. It is also the pivot on which that series rests, for the Infante is the only figure who fully commands admiration and sorrow among that lost succession of the ambitious, the effete, the wealthy, who flank him on each side» (Dunn 1964: 177).

por ello su símbolo es el más potente de todos, el intenso fuego que alimenta y fortalece por dentro al duro metal en la fragua; el agua capaz de destruir esta vida intensamente ígnea, por tanto, es la peor muerte de todas, la más injusta, la más atroz.

La imagen de la fragua ofrece varios aspectos analizables. No corresponde al propósito de este trabajo ocuparnos de sus fuentes<sup>25</sup>, sino discutir, si cabe, su morfología. Tal como la entendemos, esta responde a un esquema que opone a una entidad *metal candente* —esto es, en términos de simbología material, *fuego*— una fuerza destructora *agua*, detrás de las cuales alientan los conceptos respectivos de *vida y muerte*. Harrington discute esta estructura, y prefiere interpretar el metal como la vida, el fuego que lo enciende como la muerte, y el agua que apaga el fuego como la gracia de Dios que vence a la muerte; la muerte-fuego es entendida según esta lectura como una purificación purgatorial a la cual Dios, en el Juicio Final, vendría a poner término mediante el agua de su gracia última<sup>26</sup>. Se trata, a nuestro parecer, de una lectura cuya complejidad teológica no surge en absoluto de los componentes materiales de la imagen ni se condice con la estrategia general adoptada por el poeta a lo largo de todas las metáforas de esta sección de su texto, donde los términos que entran en oposición no son nunca tres —vida, muerte purificadora, gracia de Dios—, sino simple y netamente dos: vida, muerte<sup>27</sup>. La identificación del fuego intenso de la fragua con la vida bullente y joven del infante Alfonso nos parece, por lo demás, hartamente evidente; se trata de un fuego —en términos durandianos— netamente nocturno, erótico, pulsional; no se trata aquí del fuego solar del régimen diurno, del fuego intelectual que ilumina, eleva, purifica —este sería el fuego de Harrington—, sino del fuego de las pasiones

<sup>25</sup> Al respecto las propuestas apuntan, básicamente, a dos procedencias posibles, una bíblica y otra latina clásica. Para Harrington la imagen remite a diversas fuentes veterotestamentarias en las que se asimila al hombre con un metal que Dios forja y refina con fuego: *Job* 23, 10; *Sal* 66, 11; *Prov* 17, 3; 27, 21; *Is* 1, 24-25; 48, 10; *Jer* 6, 28-30; 9, 7; *Ez* 22, 17-22; *Zac* 13, 9; *Mal* 3, 2-3 (Harrington 1984: 1-8). Gómez Galán (1960: 212-27) prefiere señalar como hipotexto un pasaje del *De senectute* de Cicerón: *itaque adulescentes mihi mori sic videntur, ut cum aquae multitudine flammae vis opprimitur* (XIX, 71). Aun admitiendo la posibilidad de que en la plasmación de la imagen de Manrique pudieran confluír diversos antecedentes, nos parece más directa la dependencia del pasaje ciceroniano que la más genérica y vaga de los versículos bíblicos.

<sup>26</sup> «Cicero's fire refers to the flame of life, while Manrique's forge is that of Death. In Cicero the water is poured on the flame of life to extinguish it by none other than Death herself; however, in Manrique the water is poured out by God to extinguish the flame of Death's forge» (Harrington 1984: 3); «Hence, in my view, in this sextent Death is presented as the messenger of God who places those given to her in her purgatorial forge where they will burn until, in God's divine judgment, the purification process has gone on long enough, the dross has been removed, and only the pure gold of the soul remains. When this happens, God extinguishes the flame thus saving the soul from utter destruction» (*op. cit.*: 5)

<sup>27</sup> En cierto modo, también Dunn apunta a contabilizar tres elementos, y no dos, en la imagen, pues entiende que el hierro es la materia subsistente de una vida que es terrena cuando la enciende el fuego y eterna cuando la enfría el agua; el hierro operaría así análogamente al agua de la primera alegoría, que subsistiría en cuanto vida tanto en los ríos del «más acá» cuanto en el mar del «más allá»: «As water survives its transformation from river into sea, so the metal survives in whatever shape it receives at the hand of the smith» (Dunn 1964: 178). Con todo, la tríada es ilusoria, pues a los efectos de la antítesis vida-muerte, la identificación respectiva con el fuego y el agua no cambia: la vida es el fuego «en el hierro», y el agua es la muerte «en el hierro», esto es, la diferencia entre vida y muerte radica en el paso de lo ígneo a lo acuático, y son estos dos elementos por lo tanto los determinantes de la oposición.

(Durand 2004: 178-82), al que vendrá por el contrario a purificar el agua lustral con que el herrero apaga el hierro candente. Esta misma índole pulsional y vital es la que representa la débil llama de la candela en la imagen de la claridad *amatada*; no es ya, naturalmente, una vida joven y vigorosa la que late en esta imagen, sino una vida presumiblemente vieja, frágil, en riesgo permanente de apagarse, pero lo que convierte en distintos al fuego del hierro candente en la fragua y al fuego de la candela *amatada* no es una diferencia de ser, sino apenas una diferencia de grado o intensidad, la que media entre una vida que comienza y otra que naturalmente está por acabar. Acaso esta diferencia de grado quede sugerida óptimamente por los diversos sentidos afectados en cada tipo de fuego: el de la fragua, intenso y vigoroso, apela ante todo al tacto y a lo térmico; el de la candela, atenuado y exangüe, a la vista.

Se adscribe, sí, al régimen diurno ese otro fuego que simboliza no ya la vida, como el de la fragua y la candela, sino la muerte que quema o evapora las verduras o el rocío. El sol es el fuego diurno por antonomasia, aquel que, a la vez que abrasa, ilumina y purifica; es un fuego que seca o evapora —según se trate de las verduras o del rocío—, mas no consume ni aniquila; también transfigura, como la sal del mar, porque el fuego es el gran agente de todo cambio material<sup>28</sup>, y tras él se intuye asimismo la vida eterna, solo que la arquitectura de estas metáforas no enfatiza ese *detrás* de eternidad, sino la evidencia inmediata de la muerte. Hay en el fuego, siempre, una ambivalencia: arde en el infierno, pero también brilla en el cielo; quema tanto para castigar cuanto para purificar o enamorar<sup>29</sup>. En cuanto sol, el fuego de estas dos metáforas hace equilibrio entre ambas funciones, pero se debe percibir antes su rol destructor que su rol purificador, más latente: es la fuerza que mata, aunque esa muerte no sea aniquilación sino una especie de cambio universal, total, cósmico<sup>30</sup>, una renovación dolorosa por la cual «es necesario perderlo todo para ganarlo todo» (Bachelard 1949: 41).

Nos queda por tratar del aire como fuerza mortal antagónica de la débil llama de la candela y de los ejércitos y el castillo a través del símbolo «aéreo» de la flecha. El aire es el único de los cuatro elementos que en la estructura simbólica manriqueña opera siempre y solamente como muerte, lo cual no deja de resultar en cierto modo sorprendente y hasta paradójico, pues el aire, en cuanto elemento liviano y casi inmaterial, ha sido tradicionalmente identificado con el espíritu mismo, con ese *spiritus* que es literalmente sopro, respiración y aliento de vida. En las dos metáforas en las que el aire encarna a la muerte este elemento opera de modo muy distinto; en la de la candela, el fuego de la vida y el aire de la muerte comparten una común condición masculina y cálida, y se oponen solamente por la condi-

<sup>28</sup> «[...] le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà [...]. L'être fasciné entend l'appel du bûcher. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement» (Bachelard 1949: 39).

<sup>29</sup> «Parmi tous les phénomènes, il [le feu] est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture [...]. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire» (Bachelard 1949: 23-4).

<sup>30</sup> «Or, primitivement, seuls les changements par le feu sont des changements profonds, frappants, rapides, merveilleux, définitifs. [...] Par le feu tout change. Quand on veut que tout change, on appelle le feu» (Bachelard 1949: 102).

ción seca del primero y húmeda del segundo; en la magnífica metáfora de los ejércitos y del castillo abatidos por la flecha, por el contrario, la oposición entre la tierra de la vida y el aire de la muerte es absoluta, pues la tierra es femenina, seca y fría, y el aire masculino, húmedo y cálido. Y se comprende esta diferente estrategia material, pues la pequeñez y la debilidad de la llama de la candela no requieren de una fuerza absolutamente antitética para ser neutralizadas, en tanto la enormidad y el poderío de los ejércitos y del castillo solo pueden sucumbir ante una otredad radical que se le oponga desde la contradicción total; de este modo, la pequeñez de la flecha es solo aparente, de forma mas no de sustancia, pues no es la fecha la que mata al castillo y a las huestes, sino el aire quien aplasta, desde su absoluta alteridad material, a la tierra. La imagen es magnífica por donde se la aborde, pues en ella nada es lo que parece: el castillo y los ejércitos parecen grandes y resistentes, y la flecha pequeña e impotente; la tierra suele ser lo estático, lo inmutable, la sustancia del reposo y la estabilidad (cfr. Bachelard 1947: *passim*; 1948: *passim*), y el aire el elemento del movimiento y la mutabilidad<sup>31</sup>; y sin embargo, todo ese aparato defensivo de armas, murallas, torres y fosos enchapados se revela al cabo como débil y frágil, y su condición terrena no basta para conferirle inmutabilidad; el aire leve e imperceptible, y la casi insignificante flecha que lo cruza veloz, son los verdaderos agentes de lo estable y definitivo, los verdaderos dadores de inmovilidad, la inmovilidad final e inapelable de la muerte<sup>32</sup>. Por cierto, la condición de suyo ascensional y verticalizante del aire y de la flecha, elementos ambos asociados al vuelo y al cielo, adscriben nuestras dos metáforas al régimen diurno (Durand 2004: 134-40); isomorfa tanto del ala como del rayo (Durand 2004: 139), la fecha pareciera funcionar en nuestra imagen más como rayo que como ala, pues su movimiento hacia el ejército y el castillo supone una implícita orientación descendente desde el aire o el cielo hacia la tierra, en una especie de caída controlada que convierte asimismo al arquero en una especie de sol analógico disparador de saetas de fuego y de luz; así, la flecha que abate el castillo y las huestes no vendría a diferir demasiado, morfológicamente, del sol que quema las verduras o evapora los rocíos, lo cual ratifica la solidaridad y la afinidad de aire y fuego en una común condición masculina, activa y cálida.

Acabado el análisis de las cinco metáforas, resulta evidente que casi todas ellas apelan a una estructura antitética que se condice muy bien con régimen diurno en que encuadran los elementos destructores identificados con la muerte<sup>33</sup>, por más que en la materia

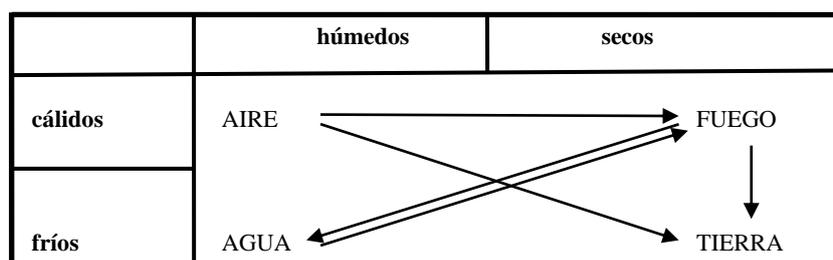
<sup>31</sup> A tal punto queda asociado el aire con la movilidad y el cambio, que el peculiar tipo de imaginación que se centra en el elemento aéreo es definida y estudiada por Bachelard como de suyo dinámica, no tanto formadora o productora de imágenes cuanto *deformadora* de ellas, a partir de una vivencia ensoñadora de la kinesis y todo tipo de mudanza o movimiento: «Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*» (Bachelard 1980: 9).

<sup>32</sup> Hace notar Zepeda que la flecha es «una imagen de naturaleza semejante a las empleadas [por Manrique] en su lírica amorosa, aunque utilizada aquí con una función distinta. De la asimilación tópica del enamoramiento a la agonía —provocada por la belleza indiferente de la dama— se pasa ahora al poderío inescapable de la muerte como contraria letal» (2006: 38).

<sup>33</sup> «Por lo tanto, el *Régimen Diurno* es esencialmente polémico. La figura que lo expresa es la antítesis, y hemos visto que su geometría uraniana solo tenía sentido como oposición a las caras del tiempo:

negativizada, que es la destruida y la que invariablemente se identifica con la vida, se abran asimismo paso innegables elementos de positividad que confieren al símbolo elegido una condición paradójica, oximorónica, propia del régimen nocturno. La vida emblematizada por las verduras, por los rocíos, por el castillo con los ejércitos y por la llama de la candela es denigrada como inconsistente, débil, efímera, vana; en esta debilidad y en esta inconsistencia radica su negatividad, frente a la positividad de una muerte que abre las puertas de lo eterno y perdurable, pero la intrínseca valoración de la vida subsiste, pese a sus apuntadas matizaciones negativas, en una tierra que germina y se eleva en torres o murallas, en un agua que nutre y sustenta, en una llama que alumbra aunque sea brevemente. Por su parte, aunque diurnos, positivos y ascensionales, los dos elementos que oponen a la vida su fuerza, el fuego del sol y el aire de la flecha y del soplo, no dejan de ofrecer también una carga de negatividad aun a despecho de su verticalidad y su elevación, en cuanto heraldos de una muerte cruda, desproporcionada o sorpresiva. Queda aparte la quinta imagen, la potentísima de la fragua: en ella no solo aparecen invertidos los elementos en sus valores esperables —el fuego masculino y activo aparece dominado y doblegado por el agua femenina y pasiva—, sino que se trata de la única metáfora de la serie en la que la muerte es asociada explícitamente con un elemento; en efecto, en las otras cuatro las sustancias con las que se identifica la muerte son inferibles, pero su alusión es tácita: no se dice expresamente que las verduras sean eliminadas por el sol que las quema, ni que los rocíos se evaporen por obra de ese mismo sol, ni que la llama de la candela sea amatada por el aire de un soplo, ni que el aire sea el elemento propio de la flecha que abate al castillo y a los ejércitos; en cambio, el hierro candente de la fragua sí es apagado por un agua que se menciona expresamente: es la metáfora más intensa, aquella en la cual la vida es más fuerte y plena —un fuego intenso que arde a través del metal— y por lo tanto requiere de una muerte más fuerte también, incluso nominalmente fuerte; para acabar con ese fuego, la muerte no puede estar simplemente aludida, sino debe manifestarse en una sustancia tanto material cuanto lexical igualmente clara, y definida desde su mención explícita.

Ensayemos ahora un cuadro en el que queden resumidas las relaciones de oposición entre los cuatro elementos operantes en las cinco metáforas:



oponiéndose el ala y el pájaro a la teriomorfía temporal, montando los sueños de la rapidez, de la ubicuidad y del vuelo contra la fuga corrosiva del tiempo, la verticalidad definitiva y varonil contradiciendo y dominando la negra y temporal femineidad; la elevación es la antítesis de la caída, mientras que la luz solar era la antítesis del agua triste [...]. Podríamos subtitular el *Régimen Diurno* de la imagen como *régimen de la antítesis*» (Durand 2004: 185).

La orientación del vector indica la dirección de la fuerza, vale decir, que el vector parte en cada caso del elemento que simboliza la muerte, y se dirige hacia el elemento que simboliza la vida. La orientación de los vectores permite establecer una primera división entre elementos que simbolizan tanto la vida como la muerte en metáforas distintas —el fuego y el agua; el primero es la vida en la candela y en la fragua, y la muerte en el sol que quema las verduras y en el sol que evapora los rocíos; la segunda es la vida en los rocíos, y la muerte en la fragua—, y aquellos otros elementos que solo son la vida —la tierra, bajo la forma de verduras o de ejércitos y castillos— o solo son la muerte —el aire, bajo la forma del soplo que apaga la candela, o del aire por donde viaja la flecha que abate al castillo y a las huestes—. También nos permite el cuadro ver con cuántos y cuáles elementos antagoniza cada uno: el único elemento que antagoniza con todos los demás es el fuego, en dos ocasiones como vida destruida —la candela, el hierro candente de la fragua—, y en dos ocasiones como muerte destructora —el sol que quema las verduras, el sol que evapora los rocíos—; el agua, por su parte, solo antagoniza con el fuego, en dos ocasiones en las que ambos se intercambian mutuamente los roles —en la imagen de los rocíos el agua es la vida y el fuego del sol es la muerte, en la imagen de la fragua el agua es la muerte y el fuego del hierro candente es la vida—; el aire, que siempre es muerte, antagoniza con dos elementos que son vida, el fuego de la candela y la tierra de los ejércitos y el castillo; la tierra, que siempre es vida, antagoniza con dos elementos que son muerte, el fuego del sol, que quema las verduras, y el aire, por donde viaja la flecha que derriba al castillo y a las huestes. El fuego resulta ser, entonces, el elemento más *polémico*, el más antitético, el único con la potestad de oponerse a todos, y el que aparece como actante en más metáforas —cuatro de cinco—; no en vano es el agente arquetípico de todo cambio radical y de la transformación cósmica en su máxima amplitud. En el extremo opuesto, el agua es la sustancia que con menos elementos antagoniza, solo con uno, el fuego, su opuesto absoluto —ella húmeda y fría, él seco y cálido—, y la batalla entre ambos es tan raigal que en su cíclica guerra los roles de atacante y atacado, de vencedor y vencido, de muerte y de vida, se intercambian, según queda visto. Entre los extremos ígneo y acuático, la tierra y el aire —la otra pareja de opuestos absolutos, seca y fría la primera, húmedo y cálido el segundo— pueden antagonizar entre sí —el castillo y las huestes con la flecha— o con el fuego —las verduras quemadas por el sol, el soplo que amata la candela—, pero nunca con el agua: entre el agua y el aire, y entre el agua y la tierra, no hay comercio ni conflicto posibles.

Adviértase que las dos metáforas más desarrolladas y detalladas, y también las más dramáticas, son aquellas que ponen en juego sustancias en relación de oposición absoluta: la de la fragua —lo seco cálido del fuego vs. lo húmedo frío del agua— y la del castillo con las huestes y la fecha —lo seco frío de la tierra vs. lo húmedo cálido del aire—. Ambas son, cada una a su modo, las que más se relacionan, por velada evocación, con la figura central del poema, don Rodrigo Manrique. La metáfora de la fragua se relaciona con don Rodrigo *por contraste*, pues representa la muerte joven del infante Alfonso, la muerte a deshora, aquella que llega cuando la persona aún no ha acumulado méritos y fama, exactamente lo contrario de lo que ocurrirá con la muerte del maestro, que se presenta en la ancianidad de este y lo halla cargado de buenas obras y justa nombradía. La metáfora del castillo y los ejércitos derribados por la fecha, en cambio, se relaciona con don Rodrigo *por similitud*, pues representa una escena de la vida guerrera, típica de una campaña militar —el asalto de

una plaza fuerte y su ganancia—, como las que tantas veces ha vivido y protagonizado el maestro. Finalmente, cabe advertir de qué manera los dos pares de oposiciones absolutas de elementos —aire vs. tierra, fuego vs. agua— se erigen en patrones de organización para las adscripciones de cada sustancia a funciones exclusivas o cambiantes, pues los antitéticos absolutos fuego y agua son a su vez los dos elementos que comparten roles tanto vitales como mortuorios, intercambiando funciones, en tanto los antitéticos absolutos tierra y aire son los dos elementos con funciones exclusivas, siempre vitales en el caso de la tierra, siempre mortuorias en el caso del aire.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

El abordaje pormenorizado de la metafóricidad bio-tanática en las *Coplas* de Jorge Manrique nos ha permitido corroborar que las distintas imágenes que le son tributarias constituyen un *sistema cerrado*, construido según coherencia, armonía y estructura, a la manera de un cabal *cosmos orgánico* que, a imitación del cosmos natural, se edifica a partir de la sumatoria, relación, oposición, transformación y continuidad de los cuatro elementos, los cuales, en su recíproco comercio, definen un *equilibrio* sustancial análogo al de la naturaleza. Dicho equilibrio, a nuestro juicio, descansa ante todo en la complementariedad de dos potencialidades intrínsecas de cada elemento: la *continuidad* —manifestada en las dos alegorías de la primera parte—, y la *oposición* y *ruptura* —puesta de manifiesto en las cinco metáforas de la segunda parte—. Ambas potencialidades de las sustancias simbolizantes, la de continuar y conservarse, y la de cambiar como consecuencia de un choque y una ruptura, definen a su vez las dos ideas capitales que el poema ofrece para conceptualizar la vida, la muerte, y la relación entre ambas: o bien se las concibe como dos términos antitéticos que se excluyen recíprocamente —cuando hay vida no hay muerte, cuando llega la muerte cesa la vida—, o bien como una única realidad sustancial que adopta las determinaciones accidentales y transitorias de *vida terrena* y de *muerte*, para al cabo transfigurarse y permanecer ella misma en una final y definitiva determinación de *vida eterna*. La ínsita tensión entre ruptura y continuidad, subyacente a la diferencia entre las dos alegorías y las cinco metáforas, postula por lo tanto una superación de la concepción meramente binaria e inmanentista del fenómeno del vivir y el morir, circunscripto este a su sola fenomenología intrahistórica y antitética excluyente, en pos de una concepción metahistórica y ternaria, donde las ideas en juego no sean solo dos y contradictorias —vida, muerte—, sino tres, integrables y consecuentes —vida terrena, condición y causa de la muerte terrena, condición y causa de la vida eterna—. Estas tres ideas, o instancias de la condición humana, no son ciertamente sino el contenido más elemental y *vulgatus* de la antropología y la escatología cristianas, que el texto mismo de las *Coplas* recuerda en modo explícito al mencionar a aquel que es fuente y garante de esta continuidad existencial a través de las tres etapas de la vida terrena, la muerte y la vida eterna, el Hijo de Dios encarnado en Cristo: «y aun aquel hijo de Dios,/ para sobirnos al cielo,/ descendió/ a nacer acá entre nos/ y bivar en este suelo/ do murió» (VI 67-72, ed. Beltrán 2013: 112). No es aleatorio que esta referencia crística se encuentre en la estrofa que sigue a la de la alegoría del camino y la ciudad, pues aporta la clave interpretativa del fenómeno de la continuidad de sustancia que hemos anali-

zado. Cristo es el modelo y la garantía de esa continuidad que define a todo ser humano, bien que en orden inverso: el Hijo tiene la vida desde toda la eternidad en el seno del Padre, de allí desciende *a nascer acá entre nos* para vivir una vida terrena, y finalmente pasa por la prueba de la muerte para tornar a la vida eterna del cielo. La vida eterna, la vida terrena y la muerte del Hijo son la garantía y la primicia de idéntica continuidad sustancial en todo ser humano, pero asimismo son el testimonio de la plena humanidad asumida por Dios, que se sometió en la cruz a la experiencia, también propia de todo hombre, del choque rupturista entre la vida y la muerte. La entera tensión entre ruptura y continuidad de sustancias, tal como queda poéticamente expresada en el sistema metafórico bio-tanático de las *Coplas*, acaba así definiendo su semántica no solo en términos antropológicos y escatológicos, sino también cristológicos; o más propiamente dicho: la antropología y la escatología *pensadas* por las alegorías y las metáforas manriqueñas son en sí mismas una consecuencia y una manifestación de la cristología en que se resumen y consuman la casi totalidad del arte y del pensamiento del occidente medieval.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVIAR, J. J. (2007): *Escatología*. Pamplona: Eunsa, 2.<sup>a</sup> ed.
- BACHELARD, G. (1947): *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti.
- BACHELARD, G. (1948): *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti.
- BACHELARD, G. (1949): *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.
- BACHELARD, G. (1965): *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1978): *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1980): *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BELTRÁN, V. (ed.) (2013): Jorge Manrique. *Poesía*. Madrid: Real Academia Española.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam* (1982). Ed. Alberto Colunga y Lorenzo Turrado. Madrid: BAC, 6.<sup>a</sup> ed.
- BLUMENBERG, H. (2018): *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta, 2.<sup>a</sup> ed.
- BURKHART, R. (1931): "Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon". *Kölnner Romanistische Arbeiten* 1, 201-31.
- CARAVAGGI, G. (ed.) (1984): Jorge Manrique. *Poesía*. Madrid: Taurus.
- DARBORD, Michel (1977). "Sur deux allégories des *Coplas* de Jorge Manrique: les fleuves et le chemin", *Iberica. Cahiers Ibériques et Ibéro-Américains de l'Université de Paris-Sorbonne* 1, 81-8.
- DOMÍNGUEZ, F. A. (1988): *Love and Remembrance. The Poetry of Jorge Manrique*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- DUNN, P. N. (1964): "Themes and Images in the *Coplas por la muerte de su padre* of Jorge Manrique". *Medium Aevum* 23/3, 169-83.
- DURAND, G. (2004): *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: FCE.
- GILMAN, S. (1959): "Tres retratos de la muerte en Jorge Manrique". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 13, 305-24. Reed. en AA.VV.: *El comentario de textos 4. La poesía medieval*. Madrid: Castalia, 1991, 277-302.
- GÓMEZ GALÁN, A. (1960): "Contribución al estudio de las *Coplas* de Jorge Manrique". *Arbor* 45, 212-27.

- GÓMEZ MORENO, A. (ed.) (2000): Jorge Manrique. *Poesía completa*. Madrid: Alianza.
- HARRINGTON, N. (1984): "The 'fragua de la muerte' Image in Jorge Manrique's *Coplas*". *Hispanofila* 80, 1-8.
- JÄKEL, O. (2002): "Hypotheses Revisited: The Cognitive Theory of Metaphor Applied to Religious Texts". *Metaphorik.de* 2, 20-42.
- LAKOFF, G. & M. Johnson. (1986): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LAUSBERG, H. (1966): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 3 vols.
- MORRÁS, M. (ed.) (2003): Jorge Manrique. *Poesía*. Madrid: Castalia.
- PALUMBO, P. (1984): "Sull'interpretazione di alcuni luoghi delle *Coplas* di Jorge Manrique". *Medioevo Romano* 9/3, 403-20.
- PEÑA CERVEL, M. S. (2012): "Los esquemas de imagen". En I. Ibarretxe Antuñano & J. Valenzuela (eds.): *Lingüística cognitiva*. Barcelona: Anthropos, 69-96.
- PÉREZ PRIEGO, M. A. (ed.) (1993): Jorge Manrique. *Poesías completas*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- QUINTILLEN (1975-1980): *Institution oratoire*. Texte établi et traduit par Jean Cousin. [Ed. bilingüe latín-francés]. Paris: Les Belles Lettres, 7 vols.
- RICOEUR, P. (1980): *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.
- RICOEUR, P. (2008a): "La metáfora y el problema central de la hermenéutica". En su *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo-UCA, 39-56.
- RICOEUR, P. (2008b): "Palabra y símbolo". En su *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo-UCA, 21-38.
- RICOEUR, P. (2009): "Poética y simbólica". En su *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires: Prometeo-UCA, 17-41.
- SALINAS, P. (1947): *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SHOKR ABDULMONEIM, M. (2006): "The Metaphorical Concept 'Life is a Journey' in the Qur'an: a Cognitive-Semantic Analysis", *Metaphorik.de* 10, 94-132.
- SORIANO, C. (2012): "La metáfora conceptual". En I. Ibarretxe Antuñano & J. Valenzuela (eds.): *Lingüística cognitiva*. Barcelona: Anthropos, 97-121.
- STRUGIELSKA, A. (2014): "The Place of Metaphor in a Devolved Cognitive Linguistics". *Metaphorik.de* 25, 103-27.
- ZEPEDA, J. (2006): "La muerte como constante alegórica en las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique: un análisis retórico". *Medievalia* 38, 33-43.