

LA MUERTE PIERDE EL SENTIDO

En su admirable libro sobre "El otoño de la Edad Media" aporta Huizinga abundantes testimonios interpretables como indicios de que la muerte ha perdido su sentido y se la mira por la humanidad empavorecida ni más ni menos que como a la enemiga del hombre, como la que *acaba* con su existencia. Es sólo caducidad, lo que cae y se derrumba. En esas quejas contra la muerte acusa Huizinga un espíritu enormemente materialista, representado en la literatura llamada macabra, que se empeña en suscitar en las almas, por los medios más efectistas y hasta grotescos, el horror ante el cadáver y las apariencias de lo mortal, y por consiguiente el pavor ante la muerte. "No se trata del dolor por la pérdida de personas amadas, sino de deplorar la propia muerte que se acerca y sólo significa mal y espanto." La hora de la muerte, prevista en la imaginación, estremece con mil visiones horrosas de la agonía. Parece como si el hombre ya no supiera morir. Y así entendemos la difusión de esos *Ars moriendi*, los manuales del bien morir.

Todo ello representa un retroceso considerable en el estado espiritual de la humanidad. La muerte quita, roba, despoja, no trae más que su nada. Se le pone un signo negativo, se huye de ella, como quería huir el caballero de la *Danza*. Y eso, cuando la tradición de quince siglos, por lo menos, había estado afanándose por justificar la muerte, por encontrarle su sentido dentro de la vida superando la antinomia vida-muerte, en busca de una visión más alta, donde la vida se entienda con la muerte, mejor aun, se entienda precisamente por la muerte.

En el siglo xv funcionan activamente las fuerzas desintegradoras del mundo medieval; aquella antigua construcción del pensar cristiano, integración de lo mortal en lo vital, heroicamente sostenida por la Edad Media, se agrieta. Acuden a la brecha los paladines, los caballeros de la fe, creyentes en el sentido superior de la muerte. Ninguno más noble y valeroso que el español Jorge Manrique, ninguno mejor asistido por el genio poético. Acertadamente le ve Luigi Sorrento como tipo del heroísmo cristiano, criatura movida por la acción y la fe, como serán, luego, Santa Teresa, Don Quijote y Sigismunda.

LA MUERTE RECOBRA EL SENTIDO:

LA JUSTIFICACIÓN DE LA MUERTE

En la literatura del tiempo se solía apelar a la personificación de la muerte, por obediencia al dominante prurito de la representación plástica de las ideas. Evocada en su imagen sensible, se la rodeaba de un aparato de pormenores que agritaran la sensibilidad con sacudidas violentas de terror. El propósito era la intimidación del ánimo, la imposición por el miedo del ejercicio de unas virtudes que ya no se practicaban por fe. Llega un instante en que Jorge Manrique tiene que pintarnos el último encuentro de su padre con un poder mayor que ninguno de los que tuvo que afrontar. Y cede a la tentación de abandonar el estilo narrativo y hacernos ver ese momento del morir, en figuración dramática.

(HABLA LA MUERTE)

diciendo: "Buen caballero,
dejad el mundo engañoso

con su balago;
 nuestro corazón de acero
 muestre su esfuerzo famoso
 en este trago;
 y pues de vida y salud
 hiciste tan poca cuenta
 por la fama,
 esfuércese vuestra virtud
 para sufrir esta afrenta
 que os llama.

"No se os haga tan amarga
 la batalla temerosa
 que esperarís,
 pues otra vida más larga
 de fama tan gloriosa
 acá dejáis:
 aunque esta vida de honor
 tampoco no es eternal
 ni verdadera,
 mas con todo es muy mejor
 que la otra corporal,
 perecedera.

"El vivir que es perdurable
 no se gana con estados
 mundanales,
 ni con vida delectable
 en que moran los pecados
 infernales;
 mas los buenos religiosos
 gananlo con oraciones
 y con lloros;
 los caballeros famosos,
 con trabajos y aflicciones
 contra moros.
 "Y pues vos, claro varón,
 tanta sangre derramastes

de paganos,
 esperad el galardón
 que en este mundo ganastes
 por las manos;
 y con esta confianza
 y con la fe tan entera
 que tenéis,
 partid con esta esperanza,
 que la otra vida tercera
 ganaréis."

Creo a Miss Krause muy certera cuando apunta, al tratar de este pasaje del poema, al *Diálogo y razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana*, escrito por su capellán Pero Díaz de Toledo. Está dirigido al Conde de Alba y es un tratadito en veintitún capítulos sobre la muerte, las ánimas, la amistad, la bienaventuranza y el perdón. Participa del carácter de un *Arte de morir* y de una meditación consolatoria. En los diez primeros capítulos el Doctor sostiene con el Marqués, ya conocedor de su próximo tránsito, unas conversaciones en que le va preparando el ánimo a aceptar la muerte "sin turbación, con tranquilidad y reposo". El capellán, no sin largas y prolifas disquisiciones sobre varios temas relacionados con lo mortal, constra diestramente a todas las preguntas del aribulado moribundo, y le convence. El Marqués confiesa la fuerza persuasoria de su interlocutor; le dice cómo ha serenado su ánimo "el dulce e suave e científico razonar vuestro", y encomienda su alma a Dios, impetrando su misericordia.

Pero apenas señalada la verosimilitud de que Jorge Manrique recordara al tener que descubrir la muerte de su padre este *Diálogo*, y admitida la semejanza de frases con las *Coplas*, hay que señalar las diferencias, capitales, entre las dos obras. El propósito en ambos escritos es acomodar al hombre en trance de agonía con su destino; es enseñarle a bien morir.

Pero el encargado de esa lección en el *Diálogo* es un erudito clérigo, que diserta con superabundancia de pedantería sobre toda clase de temas. Y el moribundo pregunta, duda, repone, como un debate escolástico, sin prisa ni angustia. Es notoria la ausencia de toda vivacidad dramática, de todo palpito humano, en el bien titulado *razonamiento*. Jorge Manrique llama, no a ningún capellán latinado, sino a la muerte misma, a defender su causa; crea así, en lugar del tono de debate escolástico, una atmósfera solemne y sobrenatural de misterio. Y encara al hombre con la misma muerte, no con su idea, expuesta oratoriamente y con copioso apoyo de citas. En pocas estrofas logra con sencilla grandeza lo que cuesta diez capítulos a la prosa libresca del *Diálogo*. Y, más aun, no puede decirse que entre la muerte y el Maestro ocurra ningún diálogo. Ella exhorta al caballero a verla como es, le explica lo que le trae, le invita a acogerla dignamente, según corresponde a la dignidad de los demás actos de su vida, en un solo breve discurso. Y lo que luego dice el Maestro, igual se puede tomar como respuesta a las exhortaciones de la muerte, que como monólogo, enderezado a su propia conciencia.

¿Quiere el poeta que veamos a la muerte, que le demos forma, en nuestra imaginación, con los datos que él nos proporciona, de suerte que su imagen se nos quede siempre huella nítida de perfiles definidos, en el recuerdo? Sin duda, no. Porque la dramatización se limita a hacer hablar a la muerte y al Maestro, es puramente vocal, el mínimo dramático. La voz, sólo ella, está encargada de representar al tremendo personaje. Se personifica en cuanto habla ella, en primera persona, diciendo "aquí estoy", sólo con hablar, afirmando de ese modo su imperial presencia, pero no cobra rasgos de cuerpo o bulto material. Toda ella concentrada en el son de una voz. La escena así gana a la vez delicadeza y energía, ya que la voz

está cargada con todo el mensaje de la figura. ¿Y para qué da voz, Manrique, a la muerte? Para que se justifique, para que ella sea su propia defensora, ante el hombre que va a morir. La muerte va a explicarse a sí misma, ante el caballero Don Rodrigo y ante todos nosotros. Quiere luchar con ese pavor que casi todos le renían, limpiar su mala fama, de modo que el Maestro la arrostre en su verdadera realidad. Por eso mientras que en la mayoría de las personificaciones la muerte amedrenta y aterroriza, en esta de Manrique lo que sube de sus palabras es una invitación a la serena fortaleza, a que el hombre, en lugar de encogerse, contraído por el susto, la mire y se mire como son. No se impone al desdichado ser humano una máscara miedosa, quiere que la entienda, que se entienda con él.

Por eso habla con el Maestro, porque hablando se entiende la gente. Se explica, desarrolla ante el caballero su justificación. Asistimos a un intento de recobrar el auténtico sentido de la muerte, medio olvidándose ya en el torbellino sensualista del siglo xv. Los estoicos habían intentado esta justificación situando a la muerte dentro del orden natural de las cosas, tan natural como el nacer. Para preparar al hombre a su muerte no hay cosa mejor que aprender a dominarla con el pensamiento. Esa especie de familiaridad interior la despojará de todo aspecto terrorífico. "Tu autem mortem ut nunquam timeas, semper cogita", dice Séneca. Pero ese adiestramiento no va más allá de prepararnos para una actitud de bravura y decoro al tiempo de morir.

Es la religión cristiana la que cambiará por completo el sentido de la muerte. Al dar al hombre la fe en la otra vida, todo en esta vida se transforma. En cuanto se crea en la existencia de una vida futura "surge algo *calitativamente* nuevo: Y es que la apreciación práctica y terrenal de la vida desaparece" (Vossler).

Sólo en este suelo roqueño, en la firme fe del hombre de trascender de su condición mortal, puede asentarse el sentido afirmativo de la muerte, y pierde su carácter aterrador; al contrario, se vuelven las tornas, como expresa ya el Marqués de Sanillana:

*Pues di: ¿porque temeremos
esta muerte
como sea buena suerte
si creemos
que, passandola, seremos
en reposo
en el templo glorioso,
que atendemos?*

Jorge Manrique rechaza la tradición macabra y terrorífica de la muerte y se reafirma en la antiquísima tradición cristiana. Por eso, de sus coplas, bien leídas, se eleva entre tantas deprecaciones del mundo y sus placeres, dentro de tanto escombros de imperios y de cortes, un canto velado de optimismo. Si se desvaloriza lo terrenal es para ofrecerlos, en trueque, la valoración de lo supraterebral, de la otra vida. Unas estrofas acongojan el espíritu con su rebajamiento del mundo, pero otras lo reaniman concediendo a este mundo su valor de campo de batalla donde ganarse el otro.

La muerte para explicarse a sí misma no tiene más remedio de explicar la vida: las dos se necesitan: sin vida no se puede morir y eso parece una perogrullada; pero sin muerte no se puede vivir y esto es la doctrina de Cristo. En tres magníficas estrofas la muerte armada del aparato discursivo de la Edad Media y alzándose contra el desenfoque con que la veían los hombres del siglo XV, acude a poner las cosas en su punto, a cada cual en su lugar. Dialéctica sutil, escruta la vida y descubre en su supuesta unidad tres modos de vivirla, los cuales,

como ha explicado sagazmente la señorita Burkart, se hallan presentes a lo largo de la elegía.

Es la primera la vida del común de las gentes, la que a todos se da y la que perece con el hombre, más temporal que ninguna. Sobre ella hay otra, asimismo afincada en lo terrenal y súbdita del tiempo; pero ésta es mucho más larga que la anterior, porque sobrevive a la vida primera, ordinaria y corriente, y cuando el hombre muere ella queda, vuelta fama y gloria, de suerte que perviva en el recuerdo. Esta segunda vida es la gran tentadora, la sirena que canta a los oídos del guerrero, del estadista, del poeta, prometiéndole que ella, la nombrada póstuma, prolongará su existencia sin término, más allá de la vida mundanal. Américo Castro, en un breve pero sustancioso e iluminador ensayo, ha señalado la importancia de ese concepto, en cuanto que da a los actos del hombre en la tierra una norma, un incentivo. "Vida de honor", la llama Manrique. El mundo es una ocasión que se le ofrece al hombre para hacer algo más que esperar pasivamente su paso a la otra vida, a la eterna. Es un espolero al vivir noble, a los hechos limpios y esforzados que tendrá por premio la honra, el buen nombre dejado a los que vengan. Manrique es fiel a su idea de la estrofa sexta: usar bien del mundo. Cabe en el vivir terreno una medida de grandeza; y a ella debe aspirar el varón noble. Sin duda el poeta cree en esta vida de honor—él mismo la practicó, y en ella murió—y por eso se dilata complacidamente en la exposición panegírica de los actos de su padre. No fueron vanos, no se han perdido, no. Ahí quedan laureando profusamente su persona. Pero donde el poeta castellano se aparta, a mi juicio, del Renacimiento, es en la estimación cabal de esos laureles. Honrosos y admirables como son, no los tiene por inmarcesibles. El bien de la gloria es terrenal, y al serlo escapará, tarde o temprano, con todo, y

como todo, lo demás. La muerte en su discurso valora debidamente esa segunda vida de la fama. Como anticipándose sabiamente a cualquier conato de orgullo y ensobrecimiento, la muerte, en una frase parentética y admonitoria, arrebatada todas las ilusiones de perduración al que estuviera propenso a embarcarse en ellas, como si fuesen la derrota más segura hacia la eternidad. Sin rodeos la califica de fugaz ("no es eternal") y de mentirosa ("ni es verdadera"). La reforzada negación no deja paso alguno al engaño.

Manrique no podía desertar de esa actitud medieval, que aceptó tan enteramente y a la que sirvió como pocos en sus *Coplas*. Es la de Boecio cuando escribió en el metro séptimo del libro segundo de la *Consolación*, refiriéndose a la "gloria vana":

*Así que estos relatados
cuya vida es fallecida
con su gloria
yacen muertos, sepultados,
sin poder ser conocida
su memoria;
pues si pensáis alargar
nuestra vida, que es un viento
no durante,
otra muerte ha de llevar
sin ningún detenimiento
lo restante.*

Esa "otra muerte" se podría denominar la segunda muerte y es la que corresponde a la segunda vida, a la de la fama. Petrarca, ya vimos cómo vivió angustiosamente, en su *Secreto*, la pugna entre la sed de gloria y la verdad eterna que reaparece en el Triunfo del tiempo. Ese legado sigue descendiendo por los últimos siglos de la Edad Media, y en el siglo xv se afirma en Pérez de Guzmán, en Santillana—no

obstante sus escarceos renacentistas—, en Gómez Manrique. Cuando Juan de Lucena en su *Vida beata*, dedicado a Enrique IV, habla de la fama, dice a lo Boecio: "Quant breve sea la difusión del nombre que tanto tú grandífacés, quant angusta y transitoria su fama, fácilmente si me oyes te lo enseño... Este siglo do alojamos ni lo creas tan largo ni tan luengo ser lo pienses que te pienses dilatar mucho la fama, ni que dure para siempre te lo creas... ¿Quánto estas que puede durar este vuelo? Tanto y no más, al más más, quanto el mundo durare y no sin fin como creas."

Otro alcance tienen los trabajos heroicos del caballero: es ganarse con ellos el solo vivir perdurable, el del más allá, único verdadero, que se logra por la oración, en el monje, por la pelea en el guerrero, según ya había formulado Pérez de Guzmán:

*Morrir el buen religioso
En ayunos e cilicios,
El varón caballeroso
Morrir haciendo servicios.*

Se eleva en estas tres coplas ante nuestra conciencia otra de esas construcciones jerárquicas de la Edad Media, simple y grandiosa ordenación de valoraciones. Todo está en su sitio: cada una de las tres vidas sirve de sustento a la superior: en la común y elemental se da al hombre terreno para la segunda, la de las buenas obras, que a su vez le granjeará el acceso a la tercera, la eterna.

He aquí por qué la muerte se presenta con tanta dignidad ante el Maestro: es el ingreso al vivir tercero y supremo. *Mors iamna vitae*. Está plenamente justificada, porque se ofrece, ella, la aparentemente todopoderosa, como servidora del propósito del único Todopoderoso, que es hacer vivir. Por ella se accede a la inmortalidad. No se olvide que esta palabra, inmortalidad,

es simbólica, en su composición: lleva la muerte dentro, en su centro, pero la lleva prisionera entre un prefijo y un sufijo, de suerte que en vez de ser como cuando andaba sola y suelta, autora de daños, es ya, ahormada a la voluntad de Dios, palabra nueva o cosa nueva, lazarello del hombre hacia su definitivo bien. La finalidad susoria del discurso de la muerte se cumple por completo. El Maestro queda convencido, y por eso habla como habla en la estrofa que sigue.

(RESPONDE EL MAESTRE)

"No gastemos tiempo ya
en esta vida mezuquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo;
consiento en mi morir
con voluntad placentera,
clara, pura,
que querer hombre vivir
cuando Dios quiere que muera
es locura."

ORACION

Tú que por nuestra maldad
tomaste forma servil
y bajo nombre;
tú que en tu divinidad
juntaste cosa tan vil
como el hombre;
tú que tan grandes tormentos
sufiste sin resistencia
en tu persona,
no por mis merecimientos,
mas por tu santa clemencia
me perdona.

EL MORIR CONFORME

Pocas palabras tiene que decir. No quiere perder más tiempo en esta vida. Su voluntad se ajusta enteramente a la de Dios. Los calificativos que pone a su aceptación de la muerte, "placentera, clara y pura", denotan que su actitud es algo más que la simple resignación. Pasividad activa, por decirlo así. Conformidad, entrega de la pobre voluntad humana a la gran voluntad divina. El que quiera vivir cuando Dios no quiere sería un loco. Dos maestros de poesía de Jorge Manrique habían sabido ya cristalizar esa idea en términos muy semejantes. Santillana, cuando la fortuna le amenaza con la muerte dice que él hará

... Lo que fizieron
muchos otros: recibirla
con paciencia,
sin punto de resistencia,
e eso deszir, pedirla.

.....
Mas sea muy bien venida
tal señora;
ca quien su vecina llora,
poco sabe desta vida.

Y Gómez Manrique al final de su poesía consolatoria a la condesa de Castro acuña en dos versos la doctrina de la conformidad:

E vos conformad vos con el facedor
e uestro queter con lo que él quisiere

La muerte ya no habla más; su voz se apaga y al callarse se vuelve invisible. Don Rodrigo deja también de hablar a la

ministra del Señor —suponiendo que a ella se dirigiera—, para enderezar sus palabras al Señor mismo en una breve plegaria que, de acuerdo con el patrón retórico, tal como lo usó Fernán Pérez de Guzmán, ofrece la vida al Creador y solicita su perdón. Queda aquí terminada la sobria pero imponente dramatización. La estrofa terminal vuelve a lo narrativo.

TRÁNSITO DEL HOMBRE

CABO

*Así con tal entender
 todos sentidos humanos
 conservados,
 cercado de su mujer,
 y de sus hijos y hermanos
 y criados,
 dió el alma a quien se la dió
 (el cual la ponga en el cielo
 en su gloria),
 y aunque la vida murió,
 nos dejó harto consuelo
 su memoria.*

En seis versos la escena de morir es expuesta con sencillo realismo, con total humildad de dicción. Don Rodrigo, sin perder el sentido, en su lecho; alrededor suyo, también designados en su debido orden, su esposa, sus hijos, sus hermanos y sus criados. El hombre en el centro de su mundo más cercano y allegado, de su casa, de su hogar. Nunca se siente al Maestro más humano que ahora. Desvestido de aquellos pomposos arreos de virtudes con que se le enriqueció en el panegírico, muere como todos, como un

hombre más, ceñido de miradas angustiosas y llantos sofocados.

Profunda significación la de este retorno del varón excelso a su simple carácter de hombre. La tesis del poema es la mortalidad y su argumento esencial el menosprecio de los bienes del mundo. La elegía despliega a perfección las varias fases de lo mortal.

Primero, en las estrofas iniciales, la muerte abstracta; de seguida el desencanto de todos los poderes y placeres de este mundo descubriéndonos su condición de mortales; luego la muerte hecha muertos, encarnizándose con unos cuantos grandes hombres. Y por fin, el muerto, Don Rodrigo; pero este muerto a su vez va pasando por una especie de purificación. Si empieza el poeta por pintarlo en el ápice de las perfecciones, modelo de todas las virtudes, como un hombre descomunal por su grandeza, luego, desde que lo sitúa en la realidad de su villa de Ocaña, Don Rodrigo va dejando caer todas las preensiones prendidas en la falsa vida de la fama y acaba por mostrársenos, en el instante de su muerte, común y no descomunal, desnudo, y sin tesoros, solo con su alma. Don Rodrigo realiza lo que la elegía dice. ¿No son las coplas una invitación a desdeñar las vanidades, las grandezas postizas, a contrararse a la pura virtud del alma, pensativa en su fin? Pues así en el Maestro se encarna ese proceso de despojo y de purificación. Su vida y su muerte condensan el curso de la elegía, en ellas se humanizan los conceptos; y tan efectivo es el arte poético de Manrique que sentimos al Maestro crecer en magnitud humana, en significación ejemplar, a medida que se van olvidando los elogios retóricos y abstractos del episodio, a medida que se va volviendo más pobre en falsas grandezas. Cuanto menos tiene más es. En su contestación a la muerte, en su sereno tránsito se revela más grande, más que nunca merecedor del verso de Mallarmé:

Tel, qu'enfin, en lui même, l'Éternité le change

Ha estudiado Monsieur Italo Siciliano, con gran copia de autoridades en las letras francesas y latinas, los temas poéticos de la Edad Media, en su libro sobre Villon. Y dice, al referirse a la muerte: "Aunque la Edad Media mostró inquietante fe en la vida de ultratumba y predicó la miseria de esta vida, nunca concibió la muerte como una liberación, como una tregua a los males y desdichas de los humanos. Nunca supo captar en el rostro del moribundo esa solemne calma y esa paz suprema que anuncian la salida hacia el gran misterio." Permítasenos alegar las *Coplas*, como una gloriosa excepción a ese "nunca", que tan tajantemente formuló el señor Siciliano, olvidando, en ese momento de formularlo, una de las poesías más célebres de la lírica universal.

ELEGÍA Y SERMÓN

¿Puede haber ahora duda alguna sobre la unidad absoluta de las *Coplas*? ¿Son una poesía a un muerto, una elegía o una meditación sobre la mortalidad, un sermón? Leídas a lo hondo se evidencia su verdadero ser: poesía a la mortalidad y poesía a un hombre mortal. Una muerte, la de Don Rodrigo, bien puede representar a todas las muertes. Lo que la voz misteriosa dice tan claramente al Maestre, todos lo oímos, y se le da la lección, delante de nuestras almas conmovidas, para que nos la aprendamos también. No se podrán entender a fondo las *Coplas*, mientras se vea en ellas como dos elementos separados lo genérico humano y lo humano individual, "nuestras vidas" y la del Maestre. El equilibrio con que los lleva adelante por toda la elegía el poeta, su fusión, triunfo

último del poema, son su clave. La vida del Maestre, referida por su hijo, exaltada en las coplas panegíricas al nivel de los grandes varones, individualizan a Don Rodrigo, afirman su humanidad, rasgo a rasgo. Y luego, cuando después de haberlo historiado, se le presenta en su última hazaña —dar la cara a la muerte—, se acusa, se realza lo inalienable y único de su persona: es *un* hombre, Don Rodrigo Manrique, que muere en su villa de Ocaña, entre sus hijos, su mujer, sus guerreros. Pero para remediar toda posible inclinación a considerarlo al Maestre así aislado, como un hombre y no más, para atajar todo exceso de individualización, ahí está el resto de la elegía, envolviendo al hombre de carne y hueso en maravillosos anillos concéntricos, cada vez más amplios y generales de pensamientos y meditaciones sobre lo humano innumerable e indiferenciado, sobre el mar de la humanidad. Esta muerte de este hombre, tan vívidamente representada, desemboca en el mar de todos los hombres muertos, y allí se borran los contornos del individuo, rendidos a la grandeza abrumadora de lo sin nombre, sin persona, hasta que llegue el día de la resurrección. Don Rodrigo es uno, en la elegía, pero retorna a los muchos. Por encumbrado que sea un varón, y él lo fué, la lección de humildad cristiana de las *Coplas* le ordena que se una a la gran multitud constante, a la humanidad desaparecida, "a la gran mayoría", que dijo el latino.

El caballero muere en paz; en paz acaba la elegía, en honda y serena paz. Paces de la vida con la muerte, paces de lo individual con lo universal, paces de lo temporal con lo eterno. El final de Don Rodrigo es, y debía ser, el final del poema, porque así la resonancia espiritual de su bien morir queda en nuestro ánimo para dechado de nuestros actos y pacificación de nuestra alma.

POESÍA, ¿DICHHO O HECHO?

Ha corrido mucho la anécdota del pintor Degas y Mallarmé. Degas quiere hacer una poesía, un soneto, y consulta sus dificultades a Mallarmé. "¿Pero cómo es que teniendo una idea tan buena el soneto no me sale?" Y Mallarmé aclara cariñosamente: "Pero, mi buen Degas, la poesía no se hace con ideas." Lo cual está muy bien; siempre que no empuje a pensar que la poesía se hace sin ideas. Más tarde I. A. Richards y tras él unos cuantos críticos de la nueva escuela tomaron como bandera esta frase: "Lo que importa en una poesía no es nunca lo que *dice*, sino lo que *es*." Actitud de manifiesta reacción contra el principio de que "la grandeza poética consiste esencialmente en la noble y profunda aplicación de las ideas a la vida", enunciada por Matthew Arnold. Hoy día miramos la creación poética como una operación total, inclusive de todas las potencias psíquicas del individuo; el poeta se pone en su poema con todo lo que lleva dentro de sí y al entrar en las galerías por donde busca el poema no se deja fuera ninguna capacidad de su alma. Cuando Wordsworth, en el prefacio a la segunda edición de las *Lyrical Ballads*, da su célebre definición de la poesía como "el rebosar espontáneo de intensos sentimientos", tiene que corregir en seguida este exclusivismo emocional, afirmando que esos influjos de sentimiento han de ir modificados y dirigidos por nuestras ideas. Y afirmaciones como la de F. C. Prescott en su *Poetry and Myth*, de que la esencia de la poesía la constituyen "pensamientos-sentimientos" ("a thought-feeling") son precarias tentativas de demostrar lo que no necesita

demostración; esa entereza con que el ser humano se emplea en el poema. El juego de las diversas facultades psíquicas, su intervención proporcional en la elaboración del poema es misteriosamente variable pero ninguna puede quedar ausente o inhibida en el empeño conjunto del alma. "La participación de la inteligencia en la obra de creación literaria es esencialmente subordinada, aunque esta función subordinada pueda ser mucho más importante en unos autores que en otros", dice Middleton Murry, en su libro sobre la psicología del estilo. La idea para operar en el poeta, *poéticamente*, no sólo *intelectualmente*, debe subordinar el puro pensar al poetizar, ponerlo a su servicio en un proceso como el que el Dante transcribió prodigiosamente al final del Canto XVIII del *Purgatorio*:

*Poi quando fur da noi tanto disise
quell'ombre che veder più non potersi,
nuovo pensiero dentro a me si mise,
del qual più altre nacquero e diversi,
e tanto d'uno en in altro vaneggiai,
che gli occhi per vaghezza ricopersi,
e il pensamento in sogno trasmutai.*

El pensamiento, como hecho mental puro, se trasmuta en sueño, realidad espiritual de otro grado, que es la que sirve de materia al poema. Pero el poema no nacería si ese pensamiento se quedara así en situación soñada; su fin es crear con él una forma, el nuevo poema, en el cual quedarán objetivadas en una completa unidad, que funde a todas y las hace indiscernibles en sus variedades primeras, las diversas etapas del hacer poético.

Sin duda distinguir entre lo que el poema dice y lo que hace es siempre útil para aclaración de nuestro entendimiento, pero hay que prevenirse contra el peligro de creer que una

poesía no dice nada, no tiene que decir nada, y que puede escribirse algo poéticamente significativo sin que diga nada. Porque el poeta existe sólo a través de un decir. Se juega la vida en las palabras, que fatalmente —y no obstante los desesperados esfuerzos surrealistas— dicen algo, y aun mucho, apenas se formulan. En la Edad Media poema era sinónimo de *Decir*. Lo cierto es que una poesía perfecta dice y hace: hace lo que dice. Se conforma al refrán español, "dicho y hecho". Lo dicho es su contexto psíquico, lo hecho la forma nueva, el nuevo *objeto*. Cuando Campaamor coge una idea, la mete entre dos versos malos y se la brinda al lector, acaso dice algo, acaso mucho, pero hace poco o nada; el poema no es. *Da*, en muchos casos —y muy convencido de que no es así, y de que él está en lo cierto (véase su *Poética*)—, gato por liebre, aforismos morales por poesías. En cambio, cuando por los mismos años Bécquer torna y retorna, en su conocido poema, al verbo "volver", ese "volverán" insistente va labrando poco a poco, por su acierto en ir y venir, la delicada estructura del poema logrando su propósito de hacernos sentir que, entre tanto volver, hay algo que no volverá.

Así nos explicamos la perfección de las *Coplas*. Manrique tiene ante su conciencia la "moral filosofía", el repertorio de pensamientos que la tradición cristiana le propone a todas horas. Vejamen del mundo, veleidad de la fortuna, poder de la muerte, ligereza del tiempo; y las transporta al poema. Pero es para ponerlas en acción, asignándoles sus papeles activos en el drama. Se mueven a lo largo de las estrofas, se entran sin piedad por la Corte, arrasando alegrías, derrumban las grandezas y humillan al más poderoso; así van *haciendo* la elegía. Este poema que quiere desengañarnos de lo temporal, consiste, de estrofa en estrofa, en un lento progresar del desengaño. ¡Y cómo duele a veces! Cuando el poeta llega

a las estrofas de la corte, a desilusionarnos sobre tantas gracias y placeres del vivir, la verdad le cuesta muy cara. Porque en el fondo de esa invitación al desapego de los cuerpos hermosos, de las danzas y los juegos, se delata el apego que Manrique les tuvo. Entre las deliciosas figuraciones que sacrifica a nuestros ojos, en el ara de la "moral filosofía", los galanes, los trovadores, las músicas, la imaginación le reconoce. Él también fué sacrificado, y aquí canta, en velada y pudorosa sordina, una elegía menor, a su propio placer de ayer. La vivencia poética triunfa sobre el ejemplo moral. Es este un caso de sublimación del pensamiento moral en la realidad formal poética. El poeta asiste en estos versos, con todo su sentir pensándose, con todo su pensar sintiéndose, en una acción entera del alma que nos satisface totalmente. Y cuando llega a Don Rodrigo, y el hijo nos refiere su vida y nos eleva un instante a la consideración admirativa de sus hazañas, es para que en seguida acuda la muerte a desengañarnos, a él y a nosotros, del parvo valor de estas proezas frente a los bienes eternos. Le quita a Don Rodrigo las esperanzas que hubiere podido poner en su fama terrena para sobrevivirse; y le trae, en su otra mano descarnada, la esperanza final en la ultravida. Le arrebara lo menos, le da lo más. Triunfa, y esa era la intención del poema, el bien eterno, sobre la ficción temporal de los bienes. Triunfa allí, en ese campo final de lid, el alma agónica del Maestro. Y Don Rodrigo acepta la derrota de su grandeza en la temporalidad, desecha orgullos, armaduras guerreras y mantos históricos, y se ofrece, desnudo y humilde, al único poder verdadero, rompiendo de eternidad. Los dichos de Jorge Manrique se nos dan hechos en la muerte de su padre.

También en el desarrollo tonal del poema vemos ese *formarse* de la idea. Amanece la elegía con un esplendor de grandes conceptos llenando nuestro ánimo de nítidas claridades,

de majestad sobrecogedora. Continúa, en las altas zonas del lenguaje sentencioso y redondo. Accede al pasaje de la mayor hermosura plástica, cuando se puebla de vocablos y visiones de irresistible hechicería sensual. Aun en el panegírico, la enunciación paralela de grandes hombres y grandes virtudes mantiene esa elevación tonal, ahora en altura puramente retórica. Pero, conforme nos aproximamos a la escena clave, a la hora de la verdad, el mismo poema se va quitando galas; su tono se vuelve más hondamente sencillo en la dramatización, hasta que llega a un verdadero alarde de simplicidad, en la estrofa de cabo. El poema impone a su misma carne ese ejercicio de ascetismo espiritual que nos aconseja: parece que se desengaña, a su término, de las vanidades retóricas, y se despoja adrede de las postizas hermosuras, y las gracias prendidas. Ellas, también, vistas desde los versos posteriores del poema, se nos antojan "verduras de las eras" o "rocíos de los prados".

Pero el mayor *hacer* del poema consiste en la conversión milagrosa del tema de la mortalidad en su contrario. Estas *Coplas* a la muerte son en verdad una poesía a la vida. Después de llevarnos de desengaño en desengaño, por su geométrico laberinto pensativo, nos deja en el umbral de la máxima esperanza, la inmortalidad.

En la elegía las coplas están ensartadas como las cuentas en el rosario; todas palpables, perceptibles, en su individualidad —porque a todas tiene que sentir las el que reza, una a una—, pero todas cargadas con la misión de ir guiando poco a poco los dedos, o el alma, hasta el final de la oración. Los pensamientos no acaban cuando son simplemente entendidos; cada uno va a colocarse por designio del poeta, en su lugar debido, en su sitio dentro de la estructura total y allí cobran una significación ultra-lógica, puramente poética. Son los dó-

ciles materiales con que el poeta erige las formas del poema, lo va haciendo, delante de nuestros ojos asombrados que ven a la "moral filosofía", a las densas máximas, perder su peso como los sillares de la catedral, cuando entran a ser ya sólo parte de la vasta construcción espiritual con ellos labrada; y que cuando se remata dará a cada elemento que la compone un sentido nuevo. Por eso no es, rigurosamente, poema filosófico; como todo gran poema es poema poético, porque en él lo que nos importa no es que se fabrique con sillería de pensamientos sino que la fábrica resulte en adición al mundo de las formas, al arte, de una nueva forma, poema, perfecta.

Poesía son, poesía anagógica, de salvación. En un tiempo en que los poetas que cantan lo mortal se entregan con morbida complacencia a las desesperaciones y a las angustias, descuellan las *Coplas* por su firme decisión de no rendirse al terror cuando se aviste la muerte. De señorearla por la ascensión de la simple experiencia de la muerte a pensamiento, y del pensamiento a poesía. Y en vez de huir la alocadamente como las figuras de las representaciones pictóricas, mirarla hasta lo más hondo y descubrir la verdad, de sus mismos labios: que es la única puerta a la única vida.

TRADICIÓN, HECHO Y DICHO

Y ahora podemos volver a la tradición, verla más claro. No es otra cosa que lo que las obras poéticas del pasado —las *hechuras*, o poemas hechos por muchos poetas— están diciéndole al poeta nuevo. La tradición nunca calla; desde innumerables bocas sale su coral, profundo y lento, dirigido siempre por la misma voluntad de continuarse, de no morir. Muchos oídos

se distraen y no la oyen por oírse a sí mismos; se creen que se lo saben todo. Pero ella sabe más porque está compuesta de la legión de los que supieron hacer, mientras que nosotros no pasamos de ser los que queremos hacer. Como ha dicho soberbiamente T. S. Eliot, si nosotros sabemos más que los antiguos es porque nos los sabemos a ellos. El poeta puede tomar sin reparo lo que desee de la tradición, entre todos sus dichos; en el caso de Manrique, que todo es fugaz, que la fortuna encumbra y abate, que la muerte siega silenciosamente las dichas terrenas de los hombres. La originalidad está en el nuevo *hecho*. Si el poeta no va más allá de volver a decir los dichos de antes, sin hacer algo con ellos no llegará al poema. Los que creen a las *Coplas* empañadas en su rareza originalidad porque cada verso arraiga un pensamiento ya dicho, son los que se figuran que un poema es sólo lo que dice. En ese caso Manrique no haría bulro de gran poeta, puesto que lo dicho en su elegía ha sido dicho múltiples veces.

Es vano señalar las coincidencias suyas con otros en la formulación de una idea, en la adopción de un esquema estilístico, desde la Biblia al siglo XV, si con eso se insinúa merma del valor de novedad del poema. Es, en cambio, iluminador, si se aprende en esas analogías y semejanzas que el genio del poeta se reveló precisamente por lo valeroso, por arrojarse a lo más esforzado, por seguir como alma noble que era la línea de mayor resistencia, y entrándose en la frondosidad de lo dicho, de lo conocido, de lo cantado, sin miedo a no encontrar la salida de entre tanta abundancia, aparecer trayendo en sus manos el nuevo *hecho* el gran poema original.

LA TRADICIÓN Y EL "MODUS OPERANDI" MANRIQUEÑO

En efecto, por tres luces se guía Manrique para sacar sus *Coplas* de la tradición. Primero la capacidad integradora. Escoge el enfoque más ancho y comprensivo del tema —lo mortal y lo inmortal—, un círculo de experiencia humana de radio tan largo que dentro de él cabe todo y abarca todos los grandes tópicos del pensar medieval, tiempo, fortuna, muerte, menoscipio. De esta potencia inclusiva del poema emana esa impresión de densidad de pensamiento, de riqueza de referencias, de plenitud humana, porque en las cuarenta *Coplas* está la vida entera presente, en sus esencialidades.

Su segunda norma es la selección. Su siglo le propone dos tradiciones de la visión de la muerte. A un lado la macabra, la truculenta y empavorecedora versión de nuestra mortalidad distinguida por el materialismo interpretativo y la abundancia de los detalles plásticos; insiste en los aspectos más efectistas, la agonía, el cadáver, la descomposición de la carne, o los disimula sarcásticamente bajo la siniestra sensualidad de la *Danza*. No la quiere Manrique por dos razones, probablemente: por fácilmente espectacular, y por superficial. Su designio es llegar al fondo del alma, y no quedarse en estras sacudidas melodramáticas con que escalofría lo macabro. A otro lado estaba la tradición cristiana pura; es la que recoge Manrique y con su luz alumbrada desde el principio al cabo todo el poema y va derrotando las sombras que él mismo evoca en su camino. Muy deslumbrante es esa luminaria encendida por la fe, y sin embargo aun percibimos dentro de su vivísimo foco un haz de rayos serenos, que tienen su luz pro-

pia, aunque la hayan sumado gustosos a la luz mayor: es el estoicismo, la actitud senequista. Manrique se atiene a lo más noble de la veta pagana, y a lo cristiano, y en lo que quiere se nos hace tan claro como la luz. Tampoco se rinde a otra tentación, con la que se encontraron todos los poetas de sus días, los maestros y amigos suyos, Santillana, Ména, Gómez Manrique, el alegorismo a la italiana. Presente está esa tendencia, pero reducida a su forma más sobria, no ya alegorización sino dramatización, en el diálogo del Maestro y la muerte. Pero desecha el aparato de teatralidad, la hinchazón de tono, los plañidos retóricos, la fingida grandeza, aquella falsía esteticista, más superficial aun que la forma macabra, de ella nacida.

Su tercer criterio directivo es la animación o vivificación de las formas tradicionales que trae a su poema. Ya se hizo notar cómo el esquema estilístico del *Ubi sunt* había venido a reducirse a una especie de mecanismo, cajita de música general, con un rollo invariable y de sonsonete previsto. Por los medios que se apuntaron al tratar de esta parte del poema, Manrique sacó del *Ubi sunt* una melodía de líneas tan puras y patéticas que marca una de las cimas del poema. Es la infusión de un alma en un cuerpo abandonado, es la animación, la resurrección de las palabras inánimes, por el soplo genial del nuevo poeta.

También se eludió en lugar oportuno a la movilidad que comunica a los grandes lugares comunes, muerte, tiempo, fortuna, que convierte en personajes espirituales de su elegía. Por lo general los poetas los soltaban como pétreas masas, envueltos en un polvo de adjetivos consagrados, y permanecían inertes en el lugar de la poesía donde cayeron. Manrique los mantiene en continuo y misterioso actuar, y se les siente entre los versos, vivos; a veces sutiles, mudos, como un aire colado,

Y otras tremantes, amenazadores, un rumor heráldico de remoto, que amenaza la precaria seguridad del suelo terrenal en que confían nuestros pies. Todos en concorde movimiento, impulsando a los hombres que pasan por el poema, y al poema mismo, hacia su fin.

Ese fué su modo de aceptar la tradición, de someterse al mandato de los que hicieron poesía de la muerte, antes que él. Todo tradición, sí, son las *Coplas*; y todas novedad. "El arte poético del siglo xv parece seguir viviendo casi sin ningún contenido nuevo. Reina una general impotencia para descubrir algo nuevo... Se ha producido un colapso del pensamiento. El espíritu ha puesto la última piedra a las grandes construcciones medievales y titubea agotado. Se desespera del mundo. Todo declina. Una intensa depresión pesa sobre el ánimo de los poetas." Así traza Huizinga el cuadro de la situación poética en Francia y los Países Bajos. ¿Será necesario señalar la originalidad de Jorge Manrique, erguido como arcángel lidiador, sobre este fondo sombrío, en la mano el puro acero de sus *Coplas*? También desespera del mundo, pero, de la hondura de la desesperación, surge como del agua oscura de la taza de la fuente un hilo derecho y cristalino, igualmente lanzado hacia el cielo. También él mira a su alrededor, y su mirada alcanza a los confines de todos los horizontes, desde el de la Corte—cuando los ojos se le empañan de lágrimas— hasta el de la antigüedad, y ve lo que todos, indicios de mortalidad, señas del vacío de los bienes terrenales. Pero, sin rendirse al descorazonamiento, mira más y más, y por fin penetra, al otro lado de tanto escorial y de tantas ruinas, en la visión de la plenitud celeste. En él el pensamiento poético ni cae ni declina. Las *Coplas*, graves y delicadas, a semejanza de todo lo gótico, se ven por encima de toda la poesía del siglo xv, como los chapiteles más afinados

y seguros que en el paisaje aborrecido abren camino de pura poesía, hacia el cielo limpio, que está detrás de las nubes.

NUESTRA SEÑORA DE LA CONSOLACIÓN
(Adiós a la elegía)

Consuelo, memoria son las dos últimas palabras sustantivas de las *Coplas*. Allí permanecen, flotando sobre la elegía que se pone, como estarían en lo alto de la entreluz crepuscular, dos puras nubes solitarias que por su sola presencia llenasen de sentido el celaje de la tarde.

"Dejémos *harto consuelo*
su memoria."

Consolación, idea que mana en las alturas de griegos y romanos, y le abre luego cauce la cristiana Edad Media, por lo que fluye sin pausa. Hasta se inventa un pequeño género poético, el poema consolatorio latino cristiano, la *Consolatio*. Severino Boecio, gran rector del pensar medieval, lo preside por siglos y siglos, alzando en su mano, como cerro de su señorío, su volumen consolatorio, la "Consolación de la Filósofa". Y así, el siglo xv está transido de letras consolatorias, prosa y verso, Villena, Santillana, Manrique. ¿Qué cosa es la vida—nos lleva a preguntarnos esa cadena de escritos confortatorios—que así necesita el hombre consolarse de la vida? Las *Coplas* son el gran poema consolatorio de la lírica española. Cuando expiran las palabras postreras de la elegía, en un último aliento, tan sereno y tan conforme como el del Maestro, el soplo de esos dos vocablos—*consuelo, memoria*—persiste, agitando delicadamente las capas del alma, como vien-

to que ya pasó, y cuyos rizos aún quedan en la faz del agua. ¿No será siempre y dondequiera, la poesía, consuelo, magia consolatoria, por excelencia? Consolación que nos tiende, muda, en sus manos esa figura veladora siempre, la memoria. La fugacidad de toda cosa, uno de los grandes temas de la elegía de Manrique, es—¡y desde cuántos siglos antes!—el tema de la gran elegía del hombre en la tierra. De tantas quejas salidas a labios humanos ésta, de que todo pasa, es noble entre todas; queja patricia, pertenece a la más antigua generación de los lamentos.

Pero he aquí a la memoria, que lleva mucho poder, que detiene a las cosas, las para; y he aquí al poema, criado suyo, a su pecho, su gran criado, en la faena de retener lo fugitivo. Un poema es algo que quiere no pasar. Una resistencia a pasar, que toma hechura de palabras, forma de lenguaje. Cuando la poesía previene su arsenal, apresta sus ritmos, repasa sus metros, y manda formar a las rimas, es que está preparando facilidades a la memoria, forjándose áncoras que sujeten los poemas al fondo del tiempo. El poema es recuerdo; estuvo siempre en nosotros, hasta ese día en que se sale de nuestro propio olvido. Apenas palabrado lo siente el que lo inventó como recuerdo, decible, aprehensible, de aquel misterioso temblor que era antes de nacer. Y cada lector, en su lectura, recuerda al poema, que se está, tendido en el blanco olvido de la página, esperando que lo recuerden. Pátetica criatura del sentimiento agónico, entre todos los lenguajes, el lenguaje de la poesía. Su milagro es velarnos, entre las formas más ligeras y graciosas a veces, la angustiosa ansiedad por no morir que le palpita dentro. Más cuesta quedarse en la memoria con carorce renglones de prosa que con un soneto. Y de las redes calculadas y firmes de la forma poética se escapan las alas del tiempo menos rápidas que del párrafo del prosador. La

argucia de la métrica, clásica o libre, antigua o moderna, no es primor de artesanía, gratuito trovar, lúdico capricho: es arte de mejor recordar, y por eso camino de salvación. Aparentemente todo eso de los acentos, de las rimas y los pies medidos, y las sílabas contadas, es mecanismo, formas mecanizadas; en verdad cabos que echa el poeta desde la orilla del tiempo para que no se las lleve el caudal tan pronto a las invenciones de su alma, que quiere poner a salvo. Un poema, por muy pobre de calidad que sea, dura siempre un punto más allá que la experiencia que recoge, y que ya fué, ya transcurrió, ya es pasado, cuando el poema empieza a decirse, a ser presente. Jorge Guillén ha escrito:

Sufro. La memoria es pena.

Pero los poetas siguen estrechados a su memoria, o a su pena, y otro gran lírico castellano, Garcilaso, iguala el dolorido sentir con la existencia misma del alma que lo siente:

*No me podrán quitar el dolorido
sentir, si ya del todo
primero no me quitan el sentido.*

Hay que vivirse en la memoria, aunque sea pena, porque la pena es, cuando ya lo demás cesó de ser, ha sido. Siglos más adelante un delicado temperamento poético femenino planteará el dilema, resolviéndolo conforme a su ternura de mujer, entre las dos parejas contrarias: dolor-recuerdo, vida-olvido:

*Better by far you forget and smile
Than that you should remember and be sad.*

La amante, la mujer, puede sacrificarse. Pero el poeta, no. Manrique se abraza a su dolorido sentir, y allí da con su recompensa. Porque las *Coplas* acaban con la más extraña sorpresa espiritual. Apenas se abre el poema el poeta asevera

con grandiosa melancolía, a lo Miguel Ángel, a lo Dureo, que el placer, todo placer, "después de acordado — da dolor". Y he aquí que ahora, al rematarse las cuarenta estrofas, el recuerdo del dolor, de la pena de la muerte, del dolor de tantas muertes, *no da dolor*. La memoria del sufrir nos deja con otro sentimiento, hijo del dolor, pero ya otro. Es el consuelo, la misma templada serenidad que la memoria del tránsito del Maestre dejó a su hijo. Todo es dolor, pero ya nada da dolor. Las *Coplas* han dicho su última palabra; el poema ya ha *hecho* su cometido. Ya está hecho, ante nosotros para siempre, como lo está el hombre de cuerpo y alma, de memoria y consuelo.