

**Las coplas a la muerte de Don Rodrigo Manrique,
Maestre de Santiago de Jorge Manrique,
como canto a la vida***

Marcelino García Velasco

Ilmo. Sr. Presidente,
Sras. y Sres. Académicos,
Sras. y Sres.:

Posiblemente, las dos elegías de la poesía española más valoradas, o más conocidas, por los lectores normales de poesía, y que acompañan en calidad, conocimiento y apreciación a las COPLAS A LA MUERTE DE DON RODRIGO MANRIQUE, MAESTRE DE SANTIAGO, obra de su hijo Jorge Manrique, sean la ELEGIA que Miguel Hernández dedicó a su amigo Ramón Sijé y LLANTO POR LA MUERTE DE IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS de Federico García Lorca.

Tres poemas absolutamente distintos no sólo en su resolución poética, sino, también, en su concepción intelectual.

El primero es, seguramente y en la actualidad, el más popular de los tres, pero el menos valorado por los críticos; el segundo goza del fervor crítico, mas no alcanza tanta popularidad; sólo el de Jorge Manrique es, todavía, y lo fue siempre, el mejor valorado por los entendidos en poesía y por los no tanto.

¿A qué se deberá tal prioridad en la preferencia? ¿A un lenguaje claro y musical? ¿A su sencillez constructiva y expresiva? ¿A su seguimiento de la realidad apoyada en el ver y sentir diario? ¿A su alejamiento de lo dramático? Seguramente, por todo ello a la vez.

La lectura atenta de los tres poemas nos lleva a ver que, a pesar de tan cerca en el tiempo dos de ellos, aparece Jorge Manrique como el poeta más alejado de lo medieval porque su elegía no es un “planto” y las de los dos poetas del siglo XX sí lo son.

* Discurso de apertura del Curso Académico 2005/2006 de la ITTM.

El poema de Miguel Hernández se empieza desde el **yo**. El protagonista es el poeta, que es quien siente el dolor producido por la muerte del amigo y que sale en él nombrada tres veces. Una, para decir que el ser objeto de la elegía, su amigo del alma, ha muerto,

“y siento más tu muerte que mi herida”.

Otra, para señalar que ya andaba por allí temprano en el día, cayó sobre el amigo y actuó, como corresponde a su oficio:

“Temprano levantó la muerte el vuelo.”

La acción sigue siendo un presente a pesar de todo, pues el tiempo se mide desde el canto del poeta. La acción actúa después de levantar el vuelo.

En la tercera insiste el poeta en citar a la muerte para señalar que no tendrá perdón por su parte, seguramente porque enamorada de lo vivo, le ha dejado sin amigo:

“No perdono a la muerte enamorada”.

En realidad esta elegía gira exclusivamente entre dos sujetos: el muerto y el poeta. Éste canta desde el dolor en un afán popular de demostrar al entorno en que vivió Ramón Sijé, y a éste también, si acaso puede escucharle, cuánto le duele su muerte, cuánto le cuesta lo soledad en que ahora se mueve.

La actitud del poeta recuerda la de las plañideras: llanto y desgarró para representar, y vivir, el sentimiento que brota de la crueldad de acompañar al dolor. El poeta quiere destruir el mundo o, al menos, la cercanía en que sufre:

“En mis manos levanto una **tormenta**
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta, de catástrofes y **hambrienta**”.

Nadie se duele como él, al igual que la plañidera. Sólo que en ésta el dolor es profesional, y en Miguel Hernández una herida en carne propia.

“No hay extensión más grande que mi herida”

Son versos para alumbrar un revulsivo de amor en el mundo familiar de Ramón Sijé. Más que un intento de altura literaria, de aproximación y posesión de la belleza expresiva por parte de Hernández, hay un compromiso de amor y el deseo de dejar testimonio personal del dolor y cuánto mañana perdido con la muerte del amigo.

De aquí nace la diferencia con LAS COPLAS. El dolor de Jorge Manrique, asumido, a lo mejor, por la fe, deja de ser personal para convertirse en dolor de todos, mejor, en un dolor para todos siempre que haya ocasión parecida.

La carga tremendista en la manifestación expresiva del dolor que le produce la muerte del amigo le resta al poema extensión fuera de lo personal y le impide ser de todos.

Tanta hipérbole, buscadamente efectista, se me antoja teatral, como teatrales eran los “plantos” medievales, aun en la propia realidad, tanto que el rey Alfonso X prohibirá en LAS PARTIDAS endechar en los entierros, seguramente por su excesiva teatralidad que quitaba naturalidad al sufrimiento que una muerte arranca.

Por eso el poema, en su último tercio, cuando el canto, la expresión del dolor se hace natural, cobra un contenido más humano y de mayor altura poética.

Desaparece el tremendismo y la serenidad del paisaje dará sosiego al poeta:

“Volverás a mi huerto y a mi higuera”.

El poeta ha dejado el grito y habla calladamente al amigo. Queda mucho por hacer y, sobre todo, por decir. Como siempre, resulta que un día nos sorprende la muerte y hemos hablado poco, a lo peor, con el padre o con el hijo, y con el amigo que no sabe todo lo que pretendíamos, lo que todavía teníamos que hablar.

“que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.”

Estos serán, son, sin duda, los versos más universales de la ELEGÍA de Miguel Hernández.

Pero el poema presenta la muerte como hecho, no como dimensión universal, sino en la dirección única de tragedia personal y, en consecuencia, queda la manera de sentir un dolor, tampoco el dolor, propiamente dicho.

Jorge Manrique ante una situación semejante, digámoslo así, pero más intensa por proximidad familiar, no sé si por motivos de fe o de elegancia o de talento, hace decir a su muerto:

“y consiento en mi morir
con voluntad placentera...”

El “LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS” es otro “planto”. La inclinación de los poetas del 27, y próximos, por la poesía tradicional, repara, también, en los “plantos” por ser populares y porque expresan uno de los temas más universales de la poesía de todos los tiempos: la muerte.

1 La Cogida y la Muerte

Constituye la presentación del hecho, de la tragedia que ha creado el toro a una hora terrible, la del comienzo de la corrida. Comprende, también, la divulgación de la noticia, -no olvidemos el Romancero y el acercamiento de García Lorca a los romances- es ir preparando el camino del asombro hasta llegar al dolor.

No es el “recuerde el alma dormida”, sino el prepárense los ojos para llorar. Las cinco de la tarde suenan terribles y estallarán en todos los relojes porque un toro ha acabado con la vida de un torero y en esa hora será sombra lo que estaba llamado para sol.

Es una noticia que abarca los detalles más llamativos: hora, protagonistas, pormenores del acontecimiento y preparación del llanto.

2 La Sangre Derramada

La muerte es un hecho porque ha brotado la sangre. Pero el poeta no quiere verla ya que la sangre es también la muerte y no es aceptada por el cantor.

Sólo cuando el autor eleva al torero a la categoría de héroe popular:

“por la gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras”

hay unos momentos de serenidad, pero no realizada en plenitud: amanecer que no es el amanecer pues “el sueño lo desorienta”, búsqueda de la gran faena torera, la explosión de la belleza comprimida en una figura de hombre, y encuentro con la herida, la muerte, que llega por la herida.

El torero entra en la esfera del héroe y García Lorca adorna su figura de virtudes y no lo compara con nadie porque

“no hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda.”

Cada exclamación continuada nos lleva a reparar en cuanto hemos perdido. En cada atributo dentro de oraciones sin verbo expreso, lo eleva a la categoría de la más alta perfección.

Han pasado muchos años de versos y muchos gustos. García Lorca huye, al contrario que Jorge Manrique, de identificar al torero con un paradigma de las virtudes, pero cómo nos hace recordar al paredón cuando canta:

“¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

Derramada la sangre el héroe queda definitivamente muerto y formará “un charco de agonía junto al Guadalquivir de las estrellas”, frente al invocado “¡blanco muro de España!”

Toda la acumulación de lamentaciones -como en los “plantos”- acaban en un grito prolongado con el que afirma su negativa a ver la “sangre derramada”.

3 Cuerpo Presente

Acabado el “planto”, Federico García Lorca se sitúa serenamente ante el cuerpo muerto

“Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.”

Todo es muerte. El cuerpo sobre la piedra proyecta, ante todos, la muerte, y el poeta, abatido por la realidad después de sufridas las emociones inesperadas y repentinas, señala desde ese cuerpo que nada tiene ya remedio. Ignacio ha de acostumbrarse con la muerte que lleva por un río que le acoge ya muerto, por eso es por lo que advierte:

“nadie le tape la cara con pañuelos”

En Jorge Manrique las vidas son los ríos que van a la muerte, la vida de cada uno es un río, en el poema de Lorca el río lleva un cuerpo ya muerto -no es por lo tanto vida- para que “se pierda en la noche sin canto de los peces” y “en la maleza del humo congelado.”

4 Alma Ausente

El último esfuerzo del poeta por vencer al olvido, la doble muerte, es una afirmación de la muerte total. Ya sólo cuerpo, materia enterrada que se pudre en el ataúd “-el raso negro donde te destrozás-”, la muerte será olvido. El tiempo hará que la figura desaparezca y que se borren, también, las señales de haber vivido. Por eso el poeta cantará en la muerte -y también la muer-

te- del torero, para que nadie olvide muerte ni torero pues juntos van desde el canto.

“Por eso yo te canto.

Yo canto para luego tu perfil y tu gracia!”

Y no para siempre, sino para luego. Un tiempo sin fijar. Y desde ese momento, con el torero, el héroe, quedará la muerte, su muerte.

Ambos poemas, el de Lorca y el de Miguel Hernández, son enteramente “plantos” en su configuración, como aquellos populares de la Edad Media. Sus autores, desde el dolor desesperado, quieren mostrar a los otros lo grande que era el muerto para ellos, qué injusta fue la vida con él y con ellos. Esta actitud es la misma que, todavía, se observa en la despedida de los familiares de ciertas esferas sociales a sus difuntos sobre todo cuando la muerte acaba con una vida de escaso recorrido.

Pero LAS COPLAS de Jorge Manrique no son un “planto” a pesar de ser un poeta medieval con un pie en el Renacimiento. En ningún momento Jorge Manrique exhibe un dolor efectista. No hay tremendismo ante la muerte. No hay manifestación ni proclamación de dolor gritado.

El “planto” era un canto fúnebre extendido por todo el territorio hispano y apoyado y mantenido en el mundo popular -aunque no en exclusiva-y perseguido por la Iglesia pues estorbaba los oficios religiosos funerales distrayendo la atención de la fe de los creyentes que participaban en la exequias litúrgicas.

Ya Covarrubias en su “TESORO” identifica “planto” y endecha y lo describe así:

“Este modo de llorar los muertos se usaba en toda España, porque iban las mujeres detrás del cuerpo del marido, descabelladas, y las hijas tras el de sus padres, mesándose y dando tantas voces que en la iglesia no dejaban hacer el oficio a los clérigos; y así se mandó que no fueran. Pero hasta que sacan el cuerpo a la calle están en casa lamentándose y se asoman a las ventanas a dar gritos cuando lo llevan, ya que no se las concede ir tras él, y dicen mil impertinencias.”

Esta manifestación el pueblo no la destierra de su patrimonio cultural ni por prohibición legislativa. El “planto” dejará de ser público, pero hasta que llegan los sacerdotes, los deudos “plantan” o “endechan” dentro de la casa. Es

curioso cómo, con el tiempo, pasa a la intimidad. Fuera de casa hay que disimular el dolor y, si es posible, que todas las lágrimas caigan en casa. Como al hombre se le suponía más fuerte, por la educación de que un hombre no llora, a las mujeres, propensas al llanto, no se las permitía, sobre todo en los pueblos, ir al cementerio y durante el entierro quedaban con otras mujeres en casa haciendo manifestaciones de dolor.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, hace también un “planto” por Trotaconventos “denostando e maldiziendo la muerte”, pero no se descompone, no hace de su llanto espectáculo, no es la exaltación de dolor para alabanza de lo perdido. La muerte es un enemigo malo del que nadie puede huir y que tiene el poder de transformarlo todo. El Arcipreste canta la vida maldiciendo la muerte y hasta se atreve a dejar caer ciertas gotas de humor pues resultando inevitable, es la suya, también, una lección vital, quiero decir un “avive el seso y despierte contemplando” no cómo se pasa la vida, sino cómo es la vida para un mortal. Qué cerca está el Arcipreste del poeta paredño.

Entre LAS COPLAS y las dos elegías famosas contemporáneas hay -más o menos- 500 años de distancia. El tiempo -que acaba con todo-no hace sino reverdecer, año tras año, moda tras moda, los versos de Jorge Manrique.

¿Por qué? Muchas son las opiniones de los estudiosos, de los profesionales de la Literatura. Muchos coinciden. Algunos difieren mínimamente. Los más buscarán -sobre lo mismo- un halo que los diferencie. Posiblemente Pedro Salinas les abrió los ojos a todos para investigaciones posteriores acerca del texto:

Meditaciones que arranca el hecho de la muerte en el hombre.

Llanto y canto desde el viejo ¿Ubi sunt?

Encuentro caballeresco de la muerte con el Maestro

Jorge Manrique hace que en LAS COPLAS pase la vida: el tiempo más allá de su tiempo.

En este poema discurre el tiempo que, aunque duradero, sólo importa al poeta, y al lector, el que le envuelve a uno y al que se da importancia cantándolo como algo propio, algo en lo que participó él, lo biográfico, y todos los que vivieron con él, y el tiempo sin fin, pero no vivible y sólo realizado en la fe. O lo que es lo mismo: la vida del ser humano, la vida personal; que quiere hacerla más duradera desde las obras personales, la fama y la vida eterna.

Todo nos lleva a ver que LAS COPLAS no son un canto funeral, sino un canto a la vida desde la muerte, o desde una muerte.

Esta visión tan sencilla de LAS COPLAS me ha acompañado, casi, desde la primera lectura, con rigor, que hice de ellas. Por eso en el I CONGRESO INTERNACIONAL JORGE MANRIQUE celebrado en Paredes de Nava, octubre de 2004, cuando en su disertación Antonio Colinas apuntó algo parecido -la carga de exaltación vital en LAS COPLAS- y añadió que Giovanni Caravaggi había trabajado sobre este aspecto concreto, al terminar, me acerqué a él y, bromeando, -no me dejará mentir- le dije: me habéis fastidiado tú y Caravaggi pues estoy haciendo un trabajo sobre lo que siempre pensé: LAS COPLAS son la afirmación de la vida sobre la muerte.

Sigue trabajando en ello, me contestó. A mí me lo oyes ahora, lo de Caravaggi te era desconocido, no importa. Tú a lo tuyo.

Y yo a lo mío. Por supuesto, no iré a Caravaggi, tampoco a ninguno de cuantos han tratado el famoso poema. Seré, como siempre, un lector que comenta y me equivocaré solo. No podré dejar rastro de una erudición que ni tengo ni persigo. Lejos de mí hacer un discurso de literato profesional festonado de citas y apoyos. No habrá método ni camino de estudio según cánones.

Para animarme, Esperanza Ortega me decía en una ocasión en la que le hablé de mi conducta literaria: mejor, los profesionales, a veces, somos muy pesados.

Juan José Cuadros, que tampoco se llamó erudito, sino poeta y lector, bueno en ambos menesteres, defendía, sin pruebas, claro, pero por pura intuición y sentido común, que LAS COPLAS fueron escritas, si no todas, gran parte, en la cárcel. Puede ser. “Toda incomodidad tiene su asiento” en ella, según Cervantes, pero hace, y deja, pensar y, si lo permiten, escribir.

Bien pudo ser. Don Rodrigo Manrique muere en 1476. La prisión de Jorge Manrique acaece en 1477. Después de ser hecho prisionero en Baeza es encarcelado en Baena. Y el poema, por supuesto, no es de los de un tirón, ni puede componerse entre los ratos libres de la política y la lucha. Sí de los que exigen muchos días de reflexión, de enmiendas y de vuelta atrás y adelante, escribir y reescribir sobre lo escrito. Tachar y volver a hacer.

Comienzan LAS COPLAS con un verso que ha servido para ser interpretado como quisiere el comentarista, o el lector. Desde su valor de “no olvidar”, “traer al presente sacado de la memoria”, “revivir” para “avivar”, hasta “despertar”.

Toma un sentido de aviso a los mortales: despertad que está la muerte siempre de ronda.

A veces se olvida o se desprecia lo más sencillo. Nótese que Jorge Manrique no quiere en ningún momento ser oscuro, sino entendido y aprendido, de ahí la rotundidad rítmica, por eso creo que su intención es bien primaria: “tened presente”, o sea, “recordad”, tal y como lo dejó escrito.

¿Por qué? Porque lo importante es la vida, que ha de ser vivida en plenitud pues siempre resulta breve, a veces demasiado, y la muerte puede cortarla en cualquier momento:

“cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte.”

Antítesis y anáforas, técnica de cancionero. El poeta apoya el ritmo no sólo en el decir, sino en los conceptos, no sólo en la música suavísima de la palabra, sino en la del pensar, mejor, en la que hace pensar.

Ritmo funeral, han dicho; se ha querido ver en el pie quebrado el golpe del badajo en la campana. Demasiado romanticismo. Lo que hace Jorge Manrique es elevar el ritmo de cancionero a la categoría de ritmo duradero al escogerlo para escribir su obra más seria. Entre todas las estrofas cortesanas elige la sextilla que es la que mejor domina, por herencia familiar y por dedicación personal.

El ritmo conceptual antitético es también de origen cancioneril.

muerte, dolor
dormir, despertar,
vida, muerte
pasado, presente
se es ido, no venido
lo que espera, lo que vio

Es un ritmo, ya dije, traído de las galanterías cancioneriles o trovadorescas, para fijar aquí conceptos opuestos en un ir y venir siempre hacia la vida,

a la fugacidad de ésta. No se canta enteramente, mejor dicho, con abierta claridad, pero todo anima a gozar de la vida pues la vamos a perder pronto.

La vida -está claro- fluye hacia la muerte, como los ríos al mar. Pero el mar se cierra con una palabra. La vida, no. La vida nace diversa: hay ríos caudales que pueden con todo y en los que cabe, también, todo. Hay ríos medianos que sortean como pueden los obstáculos al fluir y ríos chicos que acaban pronto su andar. La muerte es única, pero la vida, no; por eso el poeta ha señalado estadios vitales y sociales en los ríos, por más que cuando acabe el fluir sean todos iguales.

Desde la copla primera a la vigésimosexta, por encima de la muerte, está siempre la vida. La vida es fugaz, no la muerte. La muerte creció igualatoria y poderosa.

Verdad es que el motivo del poema arranca de un hecho mortal: un padre muerto, pero este hecho desata las palabras dormidas en el depósito intelectual, sentimental y vital, acumuladas en el arrastre de experiencias aprehendidas en el vivir y de tantas muertes como ha vivido. Y ocurre que el poeta se canta y adelanta que pasará por aquello por lo que uno no querría, pero contra lo que no puede luchar. El dolor cantado se acerca sobre todo al dolor que siente él por la pérdida de su vida. No es la muerte del padre -que también- la verdadera motivación del poema, sino el darse cuenta, por esa muerte, de que él, también, es un río que va al mar.

En todo ese caminar Jorge Manrique va enseñándonos lo que se pierde en el viaje.

El mundo -la vida se desarrolla en el mundo- está lleno de “cosas tras las que andamos y corremos” y que vamos perdiendo antes de morir, pues:

“D'ellas desfaze la edad,
d'ellas casos desastrados
que acaescen,
d'ellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallecen.”

Hay un canto entusiasta al cuerpo en su estado de poder cuando el cuerpo goza de sus propias cualidades y las disfruta o usa para goce:

“la fermosura,
la gētil frescura y tez
de la cara,
la color e la blancura...”

“ Las mañas e ligereza
e la fuerça corporal
de juventud...”

Pero llegará la vejez y todo ese esplendor para vivir y para disfrute desaparecerá agostado antes de llegar la muerte.

Que a la exposición de vitalismo que hay en el canto tenga que acompañar un discurso de moralidad, no debe extrañar. Nuestro poeta no ha llegado al pleno Renacimiento, sino a sus atisbos. Por otra parte él ha sido educado en la fe. Tiene derecho a gozar de la vida y a sentir el deber de advertir que puede ser malo para el alma. Pero el goce está como protagonista en la educación cristiana -aun como negativo- pues el ser humano tiende a él por más que la doctrina lo condene. Gozar es bello, aunque reciba castigo.

“cuán presto se va el plazer,
cómo, después de acordado,
da dolor”,

pero siempre:

“los plazer e dulçores
d'esta vida trabajada
que tenemos...”

“No mirando a nuestro daño,
corremos a rienda suelta,
sin parar...”

Y volverá, como siempre, la moralidad. Todo esto no sirve para alcanzar la vida eterna, y este mundo:

“según nuestra fe,
es para ganar aquél
que atendemos.”

Nos lo ha dicho antes:

“este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar.”

Y siempre la vida en derredor, de una u otra manera. La vida forma el campo donde se mueve el poeta y la va a perder, como todos. Por ello ese continuo lamentarse de su fugacidad:

“pues se va la vida apriessa
como sueño.”

Y, además:

“los deleites de acá
son, en que nos deleitamos,
temporales.”

Duele la fugacidad. Perder la vida importa para Jorge Manrique. ¡Vaya que importa! Gozar de los deleites terrenales nos lleva a una explosión de júbilo; perderlos nos arrastra a la tristeza. Todo ello se verá cuando se acerque a pedir cuentas a la vida de todo el tiempo que conoce, si no enteramente personal, sí, al menos, vivido por su linaje y por su familia.

El preguntarse por lo que el tiempo ha hecho desaparecer abarca toda una queja por no haber participado en tantos deleites como le han contado sus

antecesores que gozaron y que, ahora, parece, no existen. Subyace en ella todo un desencanto por no haber llegado a tiempo a aquellas manifestaciones de placer ya desaparecidas.

Qué plasticidad, incluso fónica, en presentarnos aquel tiempo de galanterías, torneos, damas perfumadas, bellas, esplendorosas en atavíos y donosuras.

Cuando el poeta se pregunta por personajes históricos, que serían comidilla diaria en su familia, para bien y para mal, le importan más bien poco. Son otro ejemplo paradigmático de fugacidad. Los trae al poema porque le seducen los deleites y placeres que vivieron y gozaron. Es la vida en todo su esplendor sensorial:

“Qué fue de tanto galán?
 ¿Qué fue de tanta invención
 como truxieron?
 Las justas e los torneos,
 paramentos, bordaduras,
 e cimeras,
 ¿fueron sino devaneos?
 ¿Qué fueron sino verduras
 de las eras?

Esplendor de los caballeros, y él es de los mejores de su tiempo. Pero en su tiempo nadie paga ya justas ni torneos en los que los caballeros luzcan sus habilidades y sean deseo de las damas.

Pero fijémonos en la copla 17.

“Qué se fizieron las damas,
 sus tocados, sus vestidos,
 sus olores?
 ¿Qué se fizieron las llamas
 de los fuegos encendidos
 de amadores?

¿Qué se fizo aquel trovar,
 las músicas acordadas
 que tañían?
 ¿Qué se fizo aquel dançar
 aquellas ropas chapadas
 que traían?

Bien poco cuenta aquí la fugacidad y sí el cuadro que forman las damas, la música, el baile, el olor que desprenden, el placer que prometen y ofrecen, la llamada animal del hombre ante tanta belleza pródiga. Todo un cuadro sensorial en movimiento es creado por el poeta como un canto vital, como un sentimiento de pérdida irreparable. Es lo que ofrece la vida, lo que está mientras “andamos entre corredores” por “este mundo traidor” que nos da y nos quita, dolorosamente, cuando la posesión de lo gozado es mayor.

“cuando más ardía el fuego
 echaste agua”.

La vida no trae solamente placeres, deleites, goces sensoriales; acerca, también, por servicios o ambiciones, riquezas. La vida ofrece historias personales y sociales, hechos que nada tienen que ver con la muerte por más que ésta acabe con ellas y las relegue al olvido o las arrumbe para un día.

Por esas historias, que ocurren en la vida, pregunta también el poeta y las expone con más calor que la moralina que añade, no sé si por convicción o más bien como exigencia aristocrática. El canto sólo a la vida sería rechazado por la nobleza y por la Iglesia.

“Pues el otro, su heredero
 don Enrique, ¡qué poderes
 alcançaba!
 ¡Cuán blando, cuán falaguero
 el mundo con sus placeres
 se le daba!”

La lectura entre líneas de estos versos manifiesta, en el fondo, la envidia de no haber podido ser el protagonista, que el mundo no hubiera sido con él, también, “blando y falaguero”. Jorge Manrique es un hijo cuarto que, aunque de papá, que diríamos hoy, tuvo que ganarse los dineros y la hacienda, incluso, -como descubrió D. Santiago Francia en las Actas capitulares de 1462 del Archivo de la Catedral de Palencia- con trabajos que habrían de procurarle rentas, privilegios y escaso trabajo, como el de canónigo de la catedral de Palencia a proposición del propio Cabildo a su obispo. Y no es aventurado suponer -ni malintencionado tampoco- que el conde de Paredes, muy bien relacionado con el Cabildo Catedralicio, recomendará a éste el nombramiento de su hijo Jorge -22 años entonces- para ocupar la vacante por muerte de un canónigo.

Sabroso es el texto en el que se demuestra el interés del Cabildo por don Jorge Manrique: “fagan colación de la canonjía que vacó en dicha iglesia en el mes de septiembre, a D. Jorge Manrique fijo del Conde de Paredes e non a otra persona alguna.”

La solicitud del Cabildo, escrita según don Santiago Francia en tono desafiante por estar hecha de modo excluyente, no fue atendida por el obispo de entonces, D. Gutierre de la Cueva, hermano de D. Beltrán de la Cueva, privado del rey Enrique IV de Castilla, por ser el Cabildo y los Manrique partidarios del, entonces insurrecto, infante D. Alfonso.

Debido a este procurarse dineros y hacienda como fuera, hubo de soportar el peso de la gran dote de su mujer, doña Guiomar de Meneses, que se la debía de recordar con frecuencia pues se sabe que la relación amorosa entre ellos acaba pronto -dos hijos- y a la muerte de Jorge Manrique doña Guiomar eleva un memorial de agravios a la reina Isabel del trato indigno de un caballero hacia ella. Tan vital es el canto y tan biográfico el tiempo que ha contemplado y sufrido que nos deja, también, -mejor expresado- un juicio crítico, político y social, que está en el sentir de las COPLAS DE DI, PANADERA” y que alumbran las coplas manriqueñas 19, 20, 21 y 22.

“Las dádivas desmedidas,
 los edificios reales
 llenos de oro,
 las vaxillas tan febridas,
 los enriques y reales
 del tesoro,

los jaezes, los caballos
de su gente, e atavíos
tan sobrados,
¿dónde iremos a buscarlos?
¿qué fueron sino rocío
de los prados?”

“Pues su hermano el inocente
que en su vida sucesor
se llamó,
¡qué corte tan excelente
tuvo, e cuánto grand señor
le siguió!”

“Pues aquel grand Condestable,
maestre que conoscimos
tan privado,
no cumple que d'él se fable,
sino sólo que lo vimos
degollado.

Sus infinitos tesoros,
sus villas e sus lugares,
su mandar,
¿qué le fueron sino lloros?
¿qué fueron sino pesares
al dexar?”

“Pues los otros dos hermanos,
maestres tan prosperados
como reyes,
que a los grandes e medianos

truxieron tan sojuzgados
 a sus leyes,
 aquella prosperidad
 que tan alta fue sobida
 y ensalçada,
 ¿qué fue sino claridad
 que estando más encendida
 fue amatada?”

Retratadas quedan las esferas sociales más altas, y no para bien, aunque luego tengan castigo. Para la Historia ahí están, más claro que en las Crónicas, siempre pagadas por el poder. Jorge Manrique degüella a sus enemigos familiares. ¿No responde esta exposición a ese imperativo humano de sacar al aire, si se puede, las vergüenzas del enemigo?

También a los Manrique -don Rodrigo, el padre del poeta- se las habían sacado en aquellos versos de “DI, PANADERA”:

“Con lengua brava e parlera
 y el corazón de alfeñique
 el comendador Manrique
 escoxió bestia ligera
 e dio tan gran corredera
 fuyendo muy a deshora
 que seis leguas en una hora
 dexó tras sí la barrera...”

que responden a una reacción política, la misma que la de otro miembro de la familia, Iñigo López de Mendoza, en “DOCTRINAL DE PRIVADOS” contra don Alvaro de Luna:

“Casa a casa, ¡guay de mí!
 e campo a campo allegué;

casa ajena non dejé:
tanto quise cuanto vi...”

El rencor le nubla al marqués la visión poética y nos deja una obra, ésta, vulgar, propia de cualquier rimador.

Pero se impone la vida y no siempre la acción humana es limpia.

Para asentar la afirmación vital, el canto del paso de un hombre por su tiempo adorna a su padre de virtudes terrenales. Bienaventurado el ser que las poseyó. De ahí la comparación con grandes figuras de la humanidad clásica: lo que hicieron en vida, seguirá en alto, por sus obras permanecerá en los que habrán de venir. Es un pervivir, no importa que quien las realizó no pueda verlo. Mientras se hable de él, estará vivo.

Independientemente de que esas figuras sean traídas para afirmar la vida de la fama, Jorge Manrique las emplea para señalar goces terrenales del hombre, para cantar todo aquello que puede ser, y es, hermoso en la vida:

vencer e batallar,
saber e trabajar,
bondad,
liberalidad con alegría,
clemencia,
igualdad en el semblante,
disciplina y rigor de la guerra,
fe,
gran amor de su tierra.

Jorge Manrique insistirá a lo largo del poema en que su padre tuvo una vida honrada y cumplió con el ideal de todo caballero en aquel tiempo en que se podía acrecentar riquezas luchando contra los moros.

“No dexó grandes tesoros,
ni alcançó muchas riquezas
ni vaxillas;

mas fizo guerra a los moros
 ganando sus fortalezas
 e sus villas;
 y en las lides que venció
 muchos moros e caballos
 se perdieron;
 y en este oficio ganó
 las rentas e los vasallos
 que le dieron.”

Pelear contra los moros constituía un oficio. Jorge Manrique, dominador de la palabra y su propiedad y claridad, nos lo declara.

Pero pelear contra moros, matar moros -terrible incongruencia cristiana-no sólo da honra, dinero, poder y bienes, sino que abre la puerta para gozar de esa vida eterna que su fe le promete:

“El vivir que es perdurable
 no se gana con estados
 mundanales,
 ni con vida deleitable
 en que moran los pecados
 infernales;
 mas los buenos religiosos
 gánanlo con oraciones
 e con lloros;
 los caballeros famosos,
 con trabajos e aflicciones
 contra moros.”
 “E pues vos, claro varón,
 tanta sangre derramastes
 de paganos,
 esperad el galardón

que en este mundo ganastes
por las manos.”

El poema es un darle vueltas a la vida, a recordar el paso por ella. Constantemente está de por medio, y en las últimas coplas, preparatorias para la visita de la muerte al Maestro, vuelve el poeta a magnificar la vida que llevó.

Muy importante es, por cristiano, ganar la vida eterna, pero no puede en ningún momento olvidar su querencia por ser aquí tiempo duradero.

Qué rotundidad rítmica cuando sale a justificar la figura de su padre afirmando, para quien quiera oírlo, familiares y enemigos, envidiosos en general, la rectitud de su obrar en las guerras en que tomó parte. Todo un canto a los compromisos reales de la vida:

“E sus villas e sus tierras
ocupadas de tiranos
las falló;
mas por çercos e por guerras
e por fuerça de sus manos
las cobró.”

No es de extrañar que Jorge Manrique quiera hacer entrar a su padre en la vida de la fama. Bien vivida la terrenal y, buen cristiano que ha cumplido excelentemente en el oficio de matar moros, asegurada la eterna, que ha reconocido hasta la misma muerte en su encuentro final “en la su villa de Ocaña”, no le queda más que pasar por esa

“vida más larga
de fama tan gloriosa
acá dexáis.”

No es descubrimiento de Jorge Manrique ese sentimiento de perpetuarse en el tiempo por los actos y las obras realizadas en vida. Entra dentro de la vanidad natural de las personas y ya había sido expresada por el judío

D. Sem Tob, aunque nadie, creo, intencionadamente, ha reparado en ello ni a él se le dio la importancia debida, a lo peor por ser judío. Si los “PROVERBIOS MORALES” fueron, como sostiene García Calvo, entregados al rey Pedro I entre los años 1350 y 1352, nos encontramos con que ese sentimiento de perdurar en el tiempo por las obras realizadas se adelanta en siglo y cuarto, más o menos, a lo que expresa Jorge Manrique en sus COPLAS.

“Fincar l'ha buena fama
cuando fueren perdidos
los algos e la cama
e los buenos vestidos;

por él será onrrado
el linaj' que fincare
cuando fuer' acabado
lo que dél eredare;

jamás el su buen nomre
non se acabará,
que lengua de tod' omre
siempre lo nomrará.

Por end' en bien fazer
tu poder mostrarás
en ál, de tu plazer
lo de más dexarás.”

Bien sabe el poeta que

“esta vida de honor
tampoco no es eternal
ni verdadera”

pero el hombre escogido, el caballero esforzado que luchó por los ideales de “la gran Caballería de la Espada” la alcanza y dura más tiempo su figura, su nombre entre los hombres, y es, con todo, aunque no sea duradero

“muy mejor
que la otra temporal
perescadera.”

Jorge Manrique quiere, también, gozar de las tres vidas, por eso la canta a todas como estadios que conquistar. Los caballeros están aquí para gozar de las tres. La vida terrenal la está cruzando, no con mucho entusiasmo, dadas las lamentaciones por no disfrutar de sus deleites con la intensidad que otros consiguieron en tiempos atrás; la eterna la ganará también pues él es hombre que lucha, y luchará, contra moros; y la vida del honor la aseguró al escribir LAS COPLAS consiguiendo que su padre perviviera con él, más que por méritos propios por los que alcanzó el poema.

El canto a la vida es tan completo que adorna la muerte de su padre, inevitable como en toda persona, con una escena teatral de serenidad absoluta por una buena muerte.

“todos sentidos humanos
conservados,
cercado de su mujer,
de sus hijos e hermanos
e criados,
dio el alma a quien gela dio
el cual la ponga en el cielo
en su gloria.”

Como se ha cantado a la vida, no hay desesperación ni trágico tremendismo ni llanto pues:

“y aunque la vida murió
nos dexó harto consuelo
su memoria.”

Esa memoria es meternos, otra vez, en la vida, es cantar otra de las excelencias que tiene: no olvidar nunca aquello que amamos o que ha sido amado. Es algo que dictan, para ver cumplido, el sentimiento y compromiso humanos. Recordar lo amado es un deber.

Ese consuelo que da la memoria, el recordar al Maestro tal y como fue en la vida, es una manera más de ver que Jorge Manrique no canta la muerte, sino, y hasta en el final del poema, la vida valorada desde una muerte.