# ESTUDIO DE OCHO COPLAS DE JORGE MANRIQUE, EN RELACIÓN CON LA TRADUCCIÓN INGLESA DE LONGFELLOW *

*"Es imposible llegar a mayor perfección en el arte de traducir en verso."*

MENENDEZ PELAYO

## PREÁMBULO

Basándonos en la categórica afirmación de Menéndez Pelayo, nos proponemos aquí comentar *ocho* estrofas de las *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre,* en relación con la traducción que de ellas hizo, en lengua inglesa, Henry Wadsworth Longfellow, en 1833.

Las estrofas que vamos a estudiar son: I, II, III, V, VIII, XIV, XVI y XVII. Dos razones motivan esta limitación: primera,

---

* El presente trabajo forma parte de un amplio estudio sobre Jorge Manrique y su inmortal elegía, del que hemos publicado ya los fragmentos siguientes:

I *El paralelo Villon-Manrique,* "Neophilologus", Groningen, 1966, pp. 59 a 76.

II *La Qasida de abu'l Baqa, el rondeño, y algunas "Coplas" de Jorge Manrique,* "Bol. Bibl. de Menéndez Pelayo", Santander, 1970, XLVI, pp. 171 a 259.

III *¿Quién fue el autor del retrato de Jorge Manrique?,* "Papeles

glosar las 40 estrofas que componen la elegía, resultaría excesivamente largo; segunda, las estrofas seleccionadas son —para nuestro gusto—, las más bellas de la composición manriqueña, y las que mejor se prestan al presente propósito. Consistirá éste en situar cada una de las estrofas [2] arriba indicadas en su clima espiritual, con sus antecedentes y ámbito psicológico-poético, y, a seguido, analizar la interpretación longfellowniana, tanto desde el punto de vista de su fidelidad para con el original, como de su propio valor literario.

Aunque existen diversos y valiosos trabajos acerca de Longfellow y la literatura española, en general, y sobre Longfellow-

---

de Son Armandans", Palma de Mallorca-Madrid, 1972, CXCIII, pp. 89 a 99.

IV *Notas sobre el título: "Coplas" de Jorge Manrique "a la" muerte de su padre* "La Torre", Puerto Rico, núms. 73-74, pp. 185-221.

V *Foulché-Delbosc y su edición crítica de las "Coplas" de Jorge Manrique,* "Bol. Bibl. de Menéndez Pelayo", Santander, 1973, XLIX, pp. 229 a 279.

VI *Notas sobre las llamadas "coplas póstumas" de Jorge Manrique,* "Bol. Bibl. de Menéndez Pelayo", Santander, 1974, L, pp. 89-135. Para la mejor inteligencia de los temas tratados en el presente ensayo, le será necesario al lector referirse a los anteriores trabajos, sobre todo a I, II, IV, V y VI, en los cuales expresamos puntos que deliberadamente, omitimos aquí.

[1] *Historia de la Poesía Castellana en la Edad Media,* Madrid, 1914, I, p. 430. FITZMAURICE-KELLY, por su parte, dice de las *Coplas* que la bella traducción de Longfellow les ha valido millares de admiradores en los países de lengua inglesa. (*Historia de la Lituratura española,* Madrid, 1914, p. 123. Otro tanto dice G. BERNARD (*Les écrivains castillans,* París, 1910, p. 294): "La traduction anglaise de cette magnifique poésie par Longfellow est admirable."

[2] En esto procedemos como E. R. CURTIUS, quien, en su conocido trabajo titulado *Jorge Manrique und der Kaisergedanke,* en "Zeitschrift für romanische Philologie", Halle (Saale), 1932, LII Band. Heft 1, S. 128-155, sólo estudia las coplas XXVII y XXVIII, que son las que contienen los elementos de la idea imperial, según el erudito alemán. En "Romanische Forschungen" publicó Curtius en 1944, una traducción completa de las coplas, en metro del original. (Cf. E. R. CURTIUS, *Kritische Essays zur europaïschen Literatur,* Franke Verlag Bern, 1954, II Auflage. R. LIDA DE MALKIEL, partiendo de las coplas XXXIV a XXXVII, ha escrito su magnífico estudio *La idea de la fama en la Edad Media castellana,* Buenos Aires, 1952. Por otra parte, la mayoría de los traductores muestran marcada preferencia por las coplas I, II, III, V, VIII, XIV, XVI y XVII. Sintomática es la eliminación, casi general, de las coplas XXVII y XXVIII, "impertinente catálogo de celebridades", según A. CORTINA, *Jorge Manrique. Cancionero,* Madrid, 1952 (3.ª edic.), p. LXVII. Naturalmente, esta observación sólo se refiere a las traducciones fragmentarias.

1.—JORGE MANRIQUE (1440-1479)

Manrique, en particular,[3] no hay, que nosotros sepamos, ningún estudio especialmente consagrado a las *Coplas* de Manrique en relación con su expresión en lengua inglesa. De ahí la mayor o menor originalidad e interés que pueda ofrecer el presente ensayo.

## *I.—DOS TRADUCCIONES INGLESAS DE LA «ELEGIA» ANTERIORES A LA DE LONGFELLOW*

A) *Primera (fragmentaria) de George Moir (1800-1870).*— La primera versión, aunque fragmentaria, de la *Elegía* fue la que, anónimamente, dio George Moir, abogado y literato británico, en 1824, en un estudio intitulado *Early Narrative and Lyrical Poetry of Spain.*[4] En su estudio, Moir ensalza el valor de la literatura española, diciendo, entre otras cosas pertinentes, que «el mérito de la poesía española no consiste en bellezas aisladas, sino en su noble espíritu nacional, que, como un hilo de perlas, ensarta y armoniza su conjunto», pensamiento este último quizá sugerido por las alabanzas que F. Schlegel prodiga a la literatura española, cuando dice, por ejemplo, que «La verdadera vida en España fue antaño más caballeresca y romántica que en cualquier otro lugar de Europa». *(Das wirkliche Leben in Spanien war damals noch mehr ritterlich und romantisch, als in sonst irgend einem Lande in Europa).*[5]

---

[3] Por ejemplo, J. ENGLEKIRK, *Notes on Longfellow in Spanish America*, "Hispania", 1942, XXV; JOHN P. PRITCHARD, *Cristicism in America*, University of Oklahoma Press, 1955; R. S. WARD, *An interpretation of "A Psalm of Life" with reference to Manrique's Coplas*, "South Atlantic Studes for Sturgis E. Leavit", Washington, 1856; THOMAS WALSH, *Hispanic Anthology*. Poems translated from the Spanish by English and North-American poets, New York, 1955; EDWARD WAGENKNECHT, *Longfellow. A Full-Lenght Portrait*, New York, 1955; VAN WYCK BROKS, *The Flowering of New England*, New York, 1936; IRIS L. WHITMAN, *Longfellow and Spain*, New York, 1927, etc., etc.

[4] "Edinburgh Review", enero de 1824, T. XXXIX, pp. 428-30. La autoría de este estudio venía atribuyéndose, tradicionalmente, a Richard Ford, pero E. BUCETA demostró lo erróneo de tal atribución.

[5] *Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen*, etc., 1811. XII Vorlesung, II, 108.

ledge with free will, by comparing God's prescience to that of a spectator at the game of rackets, who infers, from the superior dexterity of one of the players, that he will be the conqueror, though his knowledge does not in any way affect the issue of the game.

'Como quando aca entre nos
Conoce algun mirando
Cual ha de ganar de dos
A la pelota jugando
Bien asi contece a dios.
Yo que miro desde aca
Que el uno sobra en saber
Al que maña no se da
Conozco que perderá
Mas no le hago perder.'

Carthagena evidently thought he had set the question at rest by this illustration, for he proceeds triumphantly with a train of corollaries and moral inferences.

There is, however, one beautiful poem by Jorge Manrique, on the death of his father, so immeasurably superior to the rest, that it appears the production of another age. It is surpassed by nothing which we are acquainted with, in the Spanish language, except the odes of Luis de Leon. The flow of the verse, and the fine antique air of the whole, are inimitable; but we shall endeavour to present, in an English shape, some of the opening stanzas, observing, as nearly as possible, the peculiarities of the versification.

O! let the soul its slumber break,
Arouse its senses and awake,
To see how soon
Life, with its glories, glides away,
And the stern footstep of decay
Comes stealing on.

How pleasure, like the passing wind,
Blows by, and leaves us nought behind
But grief at last;
How still our present happiness
Seems, to the wayward fancy, loss
Than what is past.

And while we eye the rolling tide,
Down which our flying minutes glide
Away so fast;
Let us the present hour employ,
And deem each future dream of joy
Already past.

Let no vain hope deceive the mind—
No happier let us hope to find
To-morrow than to-day.
Our golden dreams of yore were bright,
Like them the present shall delight—
Like them decay.

Recuerde el alma dormida
Avive el seso y despierte
Contemplando
Como se pasa la vida
Como se vien la muerte
Tan callando:

Cuan presto se va el placer
Como despues de acordado
Da dolor
Como a nuestro parecer
Cualquiera tempo pasado
Fué mejor.

Y pues vemos lo presente
Como en un punto es ido
Y acabado
Si juzgamos sabiamente
Daremos lo no venido
Por pasado.

No se engañe nadie no
Pensando que ha de durar
Lo que espera
Mas que duró lo que vió:
Porque todo ha depasar
De tal manera,

2 - 3.—Primera versión, fragmentaria, inglesa de las *Coplas* (1824), por GEORGE MOIR (1800-1870)

Our lives like hasting streams must be,
That into one engulphing sea
Are doomed to fall:
The Sea of Death, whose waves roll on,
O'er king and kingdom, crown and throne,
And swallow all.

Alike the river's lordly tide,
Alike the humble riv'lets glide
To that sad wave;
Death levels poverty and pride,
And rich and poor sleep side by side
Within the grave.

* * *

Our birth is but a starting place,
Life is the running of the race,
And death the goal:
There all our steps at last are brought,
*That* path alone, of all unsought,
Is found of all.

Say, then, how poor and little worth,
Are all those glittering toys of earth
That lure us here;
Dreams of a sleep that death must break,
Alas! before it bids us wake,
Ye disappear.

Long ere the damps of death can blight
The cheek's pure glow of red and white
Hath passed away:
Youth smiled, and all was heav'nly fair;
Age came, and laid his finger there,
And where are they?

Where are the strength that mocked decay,
The step that rose so light and gay,
The heart's blithe tone?—
The strength is gone, the step is slow,
And joy grows weariness and woe
When age comes on.

* * *

Nuestras vidas son los rios
Que van a dar en el mar
Que es el morir
Alla van los señorios
Derechos a se acabar
Y consumir.

Alli los rios caudales
Alli los otros medianos
Y mas chicos;
Allegados son iguales—
Los que viven por sus manos
Y los ricos.

* * *

Partimos quando nacemos
And damos quando vivimos
Y llegamos
Altiempo que fenecemos
Asi que quando morimos
Descansamos.

Ved de cuan poco valor
Son las cosas tras que andamos
Y corremos—
Que en este mundo traydor
Aun primo que muramos
Las perdemos.

Decidme? la hermosura
La gentil frescura y tez
De la cara—
El color y la blancura
Quando viene la vejez
Qual se para?—

Las mañas y ligereza
Y la fuerza corporal
De juventud?—
Todo se torna graveza
Quando llega al arrabal
De senectud.

* * *

We must here close this sketch of the state of Spanish literature, antecedent to the age of Charles the V. We have not attempted to treat the subject historically; because, in the absence of all early biography, any investigation as to the dates of particular poems is out of the question; and, because the compositions of this whole era are connected by so many points of resemblance, and such a similarity of tone, that even if we possessed that information which is wanting, it would be impossible to present any definite notion of the characteristic differences of their authors. One or two names only, before the age of Juan II., have escaped oblivion; and, among the learned men and poets of his court, Juan de Mena is perhaps the only one who enjoys among the Spaniards any degree of reputation. But those who are acquainted with his *Labyrinto*, will probably think that the praise he has received, must have been accorded rather to the bold-

La versión de Moir, que sólo comprende la traducción de las coplas I, II, III, VI y VIII, va precedida de un nota de presentación, en la que se lee:

> There is, however, one beautiful poem by Jorge Manrique, on the death of his father, so immeasurably superior to the rest, that it appears the production of another age. It is not surpassed by nothing we are acquainted with in the Spanish language, except the odes of Luis de León. The flow of the verse and the fine antique air of the whole, are inimitable; but we shall andeavour to present, in an English shape, some of the opening stanzas, observing, as nearly as possible the peculiarities of the versification. (*Op. cit.*, p. 429).

Basta con leer el primer verso de la copla I en la versión de G. Moir:

*O! let the soul its slumber break,*

y el mismo verso en la versión de Longfellow:

*O let the soul her slumbers break,*

para tener el convencimiento de que Longfellow conoció la versión de Moir, la cual, en cierto modo, pudo servirle, nueve años más tarde, si no de modelo, sí de pauta, pues ambas versiones ofrecen bastantes semejanzas. La traducción de Moir, como podrá apreciarse, es, en general, buena, por lo que a fidelidad se refiere, e incluso no carece de cierto lirismo filosófico, como, por ejemplo, en el verso: *Life, with its glories, glides away:* «La vida, con sus glorias, se desvanece, huye...».

Como no nos proponemos valorar las diferentes versiones inglesas de las *Coplas,* sino, únicamente, la de Longfellow, nos limitaremos, respecto de aquéllas, a dar «in fronte» del texto manriqueño de la I.ª estrofa el de las dos traducciones anteriores a la longfellowniana, dejando al lector la facultad de juzgar la mayor o menor justeza de cada versión.

| MANRIQUE, copla I | MOIR, copla I |
|---|---|
| Recuerde el alma dormida,<br>avive el seso y despierte | O! let the soul its slumber break,<br>Arouse its senses and awake |

contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando,
cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

To see how soon
Life, with its glories, glides away,
And the stern footstep of decay
Comes stealing on.
How pleasure, like passing wind,
Blows by, and leaves us naught behind
But grief at last;
How still our present happiness
Seems, to the wayward fancy less
Than what is past.

B) *Segunda (completa), de John Bowring (1792-1872).*[6]—En 1824, también, apareció, en Londres, la obra intitulada *Ancient Poetry and Romances of Spain,* de John Bowring.[7] La obra de Bowring, cuyo nombre no figura en las principales historias de la literatura inglesa —en la de Manly, o en la Compton-Rickett, por ejemplo—, fue bien recibida por los emigrados españoles en Londres, dice Allison Peers[8] y reseñada favorablemente por los *Ocios de los españoles emigrados.* La obra, que Bowring dedica a Lord Holland, lleva un prefacio lleno de elogiosas generalidades acerca del carácter nacional de la poesía española.[9] No cabe dudar de que, como en el caso de Moir, Longfellow conoció también la traducción de Bowring, la cual, estudiada por Samuel

---

6 En nuestro trabajo intitulado *Notas sobre nueve versiones inglesas del "Romance del Conde Arnaldos"*, "La Torre", Puerto Rico, 1970-71, núms. 70-71, p. 242, nota 43, damos amplia referencia biográfica sobre John Bowring.

7 JOHN BOWRING, *Ancient Poetry and Romances of Spain,* London, Taylor & Hessey, 1824. La traducción de las *Coplas* comprende las pp. 235 a 252. Bowring, que da a la elegía manriqueña el nombre de *Ode,* poniendo en exergo de su versión "Recuerde el alma dormida", no traduce la copla XL: "Assi con tal entender." Además, invierte la numeración de las coplas.

8 *Hist. del movimiento romántico español.* Bibl. Rom. Hisp., Madrid, 1954, I, pp. 178-79, y II, p. 598.

9 En sus *Observations on the state of religion and literature in Spain, made during a journey throught the Peninsula in 1879,* Bowring hace algunas atinadas observacioes sobre el teatro español. Pero unas páginas antes cubre de denuestos a España y a su literatura, a cuya decadencia —dice— "pusieron freno los intentos de Moratín para introducir en el teatro español la unidad del teatro parisiense". En 1824 el tono es ya otro, pues en su prólogo a la *History of Charles the Great and Orlando, de* Th. Rodd, dice Bowring que "son pocos los *gentlemen* que han visitado a España y que no hayan adquirido una gran predilección por la literatura antigua del país".

Longfellow, hermano del poeta, es inferior a la de éste.[10] Si la versión de Bowring es más literal y más exacta, en general, carece, en cambio, del impulso lírico que vivifica a la de Longfellow. Ambas versiones son reveladoras de dos posiciones poéticas diferentes: en Bowring domina el afán de literalidad, en tanto que en Longfellow hay el desembarazo de quien pretende crear algo original, aun dentro del cerco restricto de una traducción.

He aquí la traducción de John Bowring (*Op. cit.*, p. 235):

| MANRIQUE, copla I | BOWRING, copla I |
|---|---|
| Recuerde el alma dormida,<br>avive el seso y despierte<br>contemplando<br>cómo se pasa la vida,<br>cómo se viene la muerte<br>tan callando | Awake, awake, my sleeping soul!<br>Rouse from thy dreams of hope and fear,<br>And think, and see<br>How soon life's busy moments roll,<br>How soon the hour of death draws near,<br>How silently! |
| cuán presto se va el placer<br>cómo, después de acordado,<br>da dolor;<br>cómo, a nuestro parecer,<br>cualquiera tiempo pasado<br>fue mejor. | How swiftly hurrying joy glides by,<br>And naught but sorrow's shade remains<br>Of vanish'd bliss:<br>And sweeter is the memory<br>Of other moments'grief and pains,<br>Than joys in this. |

*II.—LA TRADUCCIÓN DE LONGFELLOW.*—Fue en abril de 1832 cuando se publicó en la «North American Review», de Boston, el estudio de H. W. Longfellow (1807-1882) titulado *Moral and Devotional Poetry of Spain.* Un año más tarde, también en abril, la mencionada revista publicaba otro trabajo de Longfellow, consagrado a España, con el título de *Spanish Language and Literature.* Es harto conocido el amor que el poeta norteamericano sentía por la lengua española, de la que decía: *The Spanish language is remarkable for its pomp and dignity.* Esto muestra, asimismo, el lugar primordial que la lengua y la literatura españolas ocupaban, por aquellos días, en los estudios del entonces

---

10 SAMUEL LONGFELLOW, *Life of Henry Wadsworth Longfellow, with extracts from his journals and correspondance.* Edited by... London, Kegan Paul Trench ad Co., 1886. Dos vols.

profesor en el Bowdoin College (Brunswick, Maine), antes de suceder a Ticknor en Harvard (1834).[11]

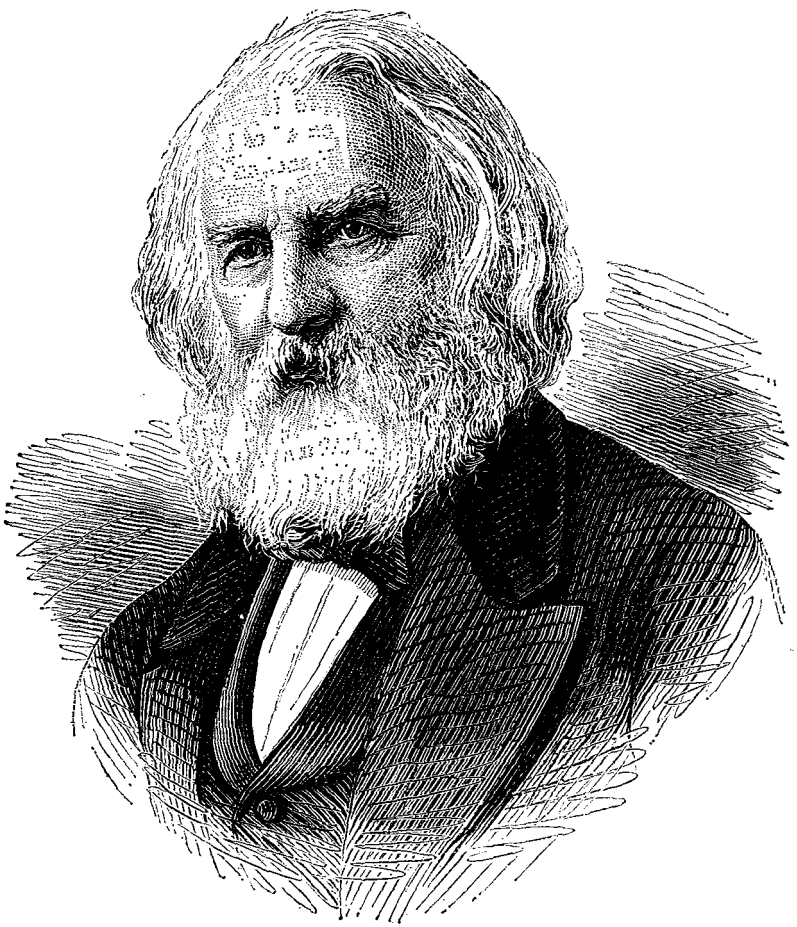
Antes de aparecer en volumen, la traducción de las *Coplas* de Manrique se publicó, por vez primera, íntegramente, en el «New England Magazine», de Boston, en 1832,[12] si bien algunas estrofas sueltas habían aparecido, en el curso de este mismo año, en la «North American Review». En 1833 Longfellow incluyó algunas otras composiciones (sonetos de Lope de Vega, etc.) y con el título de *Introductory Essay on Moral and Devotional Poetry of Spain,* formó su primer libro de poemas, publicado, en Boston, por Allen & Ticknor.[13] El Prefacio lleva la fecha del 9 de agosto de 1833, en el Bowdoin College, y el libro apareció en septiembre. Longfellow había remitido su obra a la apreciación de Alexander Everett, diplomático y hombre de letras, y éste, en carta del 13 de agosto de 1833, le dice: «Su traducción de las *Coplas* de Manrique es, según creo, lo mejor de su poesía de usted que hasta ahora he visto; y con el artículo que menciona podrá formar un interesante volumen». En 1845 Longfellow reproducirá las *Coplas*, añadiendo otras composiciones.

---

11 Longfellow enseñó en el Bowdoin College de 1829 a 1834. Como quiera que los textos de que disponía para la enseñanza de lenguas romances no fueran de su agrado, *he made and published his own.* Los textos elaborados por Longfellow fueron: *Elements of French Grammar* (1830); *French exercices* (1830); *Manuel de Proverbes dramatiques* (1830); *Novelas españolas* (1830); *Syllabus de la Grammaire italienne* (1832), y *Saggi Novellieri d'ogni secolo* (1832). Cabe hacer reservas sobre el valor pedagógico de estos textos de enseñanza, producidos casi a granel y harto heteróclitos en el espacio de dos años.

12 "New England Magazine", núm. 3, diciembre de 1832.

13 "His first boook, indeed, aside from school-manuals, was his translation of "Coplas de Manrique", escribe H. E. SCUDDER, Notas a *The Complete Poetical Works of Longfellow,* Cambridge edition. The Riverside Press, Boston, 1893, p. XV. Y Samuel Longfellow, *Op. cit.*, I, p. 196, añade: "In his article on "The Moral and Devotional Poetry of Spain", in the "North American Review", he had translated several stanzas of the *Coplas* of Don Jorge Manrique, a monody on the death of his father." Dice aún: "This was his first book: a thing volume of ninety pages (*Coplas de Don Jorge Manrique, translated from the Spanish with an Introductory Essay on the Moral and Devotional Poetry of Spain,* by Henry W. Longfellow, professor of Modern Languages and Literature in Bowdoin College, Boston, Allen & Ticknor, 1833.



4.—HENRY WADSWORTH LONGFELLOW (1807-1882)

¿Cuál fue el texto castellano utilizado por Longfellow para su traducción? [14] El examen del Ms. de la traducción de las *Coplas* y el texto publicado por el «New England Magazine», o la *First Edition* (1833), y el adoptado definitivamente por las ediciones de Cambridge (1893) y de Oxford (1917), muestran pocas vacilaciones en quehacer poético de Longfellow. Sólo en algunas *stanzas*, la 25, por ejemplo, hay cierto titubeo, que se traduce por el hecho de haber requerido cuatro versiones. Pero esto no interesa especialmente al presente estudio. Hay variantes, de poca monta, en las *stanzas* 3, 4, 7, 10, 23, 25, 26, 35, 40, 41, 42, 46, 52, 53, 60, 62, 63, 67, 69, 72, 81 y 88.[15] Señalamos sólo tres, a título de ejemplo, para mostrar cuán poco importantes son, en general:

*St.* 3: Ms. y "New England Magazine": *Hence did we judge of time aright,*
Edit. Cambridge, 1893 y Oxford, 1917: *And, did we judge of time aright,*

*St.* 4: Ms. y "New England Magazine": *Shall not decay;*
Edit. Cambridge, 1893 y Oxford, 1917: *Will not decay;*

*St.* 10 *First edition*: *Our cradle is the starting-place*
*In life we run the onward race*
*And reach the goal.*

"New England Magazine": *Our birth is but the starting-place,*
*And life the running of the race,*
*We reach the goal.*

Edic. Cambridge, 1893
y Oxford, 1917: *Our cradle is the starting-place*
*Life is the running of the race,*
*We reach the goal.*

---

[14] Que Longfellow siguió el texto del *Cancionero General de Hernando del Castillo* (Sevilla, 1535) parece demostrarlo el hecho de haber traducido las dos llamadas "coplas póstumas". También es posible que utilizase la edic. colectiva de F. CERDA y RICO, de 1779. Bibl. Nat. Paris, *Yg. 2.741*, en cuyas págs. 14-15 aparecen incluídas las "Coplas póstumas".

[15] Longfellow divide las cuarenta coplas de que consta la *Elegía* manriqueña (cuarenta y dos con las coplas póstumas) en ochenta u ochenta y cuatro *stanzas* de seis versos. Las coplas póstumas figuran con los números, 49, 50, 51 y 52 en las ediciones de *The Poetical Works of Longfellow*.

weakness of the flesh, that they may commence their conversation in Heaven, and we feel that they had already begun it in lives of penitence, meditation, and prayer.

With regard to the moral poetry of Spain, we shall not be prolix in our remarks. In common with the devotional, it possesses the glow and fervor of Spanish feeling, and so far exhibits the national character. At the same time, as we have already had occasion to observe, the principles of Christian morality being every where the same throughout Christendom, moral poetry must every where display to a great extent a common and homogeneous character. The only variety it exhibits will be found, we apprehend, to consist not in the general tenor of the thought, but in the tone of feeling and consequent warmth of language, in which the thought is expressed. In all Christian countries, the prevailing thought is the perishable nature of all things earthly, and that kind of contemplative and philosophic content so well expressed by Francisco de Rioja, in one of his moral epistles,—'a little nook among my household gods, a book and friend, and light slumbers, that neither cares nor creditors disturb,—these are enough for me :'

> 'Un ángulo me basta entre mis lares,
> un libro y un amigo, un sueño breve
> que no perturben deudas ni pesares.'

Still, something of a national character will occasionally present itself, either in the point of view or in the coloring of the picture. It would, however, be useless to follow out this idea into detail, and to show wherein the moral poetry of Spain exhibits the features and shadows of national character. Though such a discussion might be interesting to some of our readers, we think the majority of them would prefer to have its place occupied by the extract, which follows. It is from the noble poem of Don Jorge Manrique on the death of his father, a model in its kind. The thoughts it contains are beautiful and true, and in accordance with them, the style moves on,—calm, dignified, and majestic.

> 'O let the soul her slumbers break,
> Let thought be quickened and awake

> 'Recuerde el alma adormida,
> avive el seso y despierte,

5 - 6.—Primera versión, fragmentaria, inglesa de las *Coplas*, por LONGFELLOW, en *Americae Review* (1832)

Awake to see
How soon this life is passed and gone,
And death comes softly stealing on,
How silently!
Swiftly our pleasures glide away,
Our hearts recall the distant day
With many sighs;—
The moments that are speeding fast,
We heed not,—but the past,—the past,
More highly prize.

'Our lives are rivers gliding free,
To that unfathomed, boundless sea,
The silent grave:
Thither all earthly pomp and boast
Roll, to be swallowed up and lost
In that dark wave.
Thither the mighty torrents stray,
Thither the brook pursues its way,
And tinkling rill;
There all are equal;—side by side,
The poor man and the son of pride
Lie calm and still.

contemplando
como se pasa la vida,
como se viene la muerte,
tan callando.
Quan presto se va el placer,
como despues de acordado,
da dolor;
como á nuestro parecer
qualquiera tiempo pasado
fué mejor.

'Nuestras vidas son los rios
que van á dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos á se acabar,
y consumir:
allí los rios caudales,
allí los otros medianos,
y mas chicos,
allegados son iguales,
los que viven por sus manos,
y los ricos.

Sin anticipar demasiado en la apreciación del valor poético de la traducción longfellowniana, diremos que Iris Lilian Whitman, en su fervoroso comentario de dicha versión dice que el poeta norteamericano *has grasped, in an admirable manner, not only the logical continuity of Spanish poet, but also Manrique's sorrowful resignation, his sense of death, his pride in noble deed, his sense of the vanity of worldly wealth and power, and, finally, his hope of a better world beyond the grave.*[16]

*III.—LONGFELLOW TRADUCTOR.*—Dado que la versión de las *Coplas* de Jorge Manrique es, por lo que a la lengua española se refiere, la más vasta empresa de traducción llevada a cabo por el poeta norteamericano, quizá sea conveniente exponer aquí las concepciones de Longfellow referentes al arte de traducir. Según el profesor Carl L. Johnson,[17] el don excepcional que poseía Longfellow para aprender lenguas con sorprendente facilidad y rapidez, *has never been seriously questioned.* Añade el mencionado profesor que Longfellow, durante su primer viaje a Europa, aprendió a hablar el francés, el español y el italiano, *and made himself familiar with German.* Sabiendo que dicho viaje duró sólo tres años (de mayo de 1826 a agosto de 1829), podrá sorprender, quizá, que en tan breve lapso de tiempo pudiese Longfellow aprender las mencionadas lenguas, máxime teniendo en cuenta lo que él mismo dice: que *no se puede aprender el fran-*

---

16 I. L. WHITMAN, *Longfellow and Spain,* p. 160, examina la primera copla de la Elegía, comparando las versiones de Bowring y de Longfellow, y llega a la conclusión que "Neither has been able to express exactly the idea contained in the last six lines of this stanza". Y EDMUND STEDMAN, *Longfellow,* in "The Century Magazine", octubre de 1883, compara la traducción de las Coplas hecha por Longfellow a la de los *Rubayat* de Omar Khayyam, por Fitzgerald; y VAN VYCK BROCKS dice que son "an act of high talent, if the was one, sounded like full summer, in the music, beside the pallid poem of the thirties" (*The Flowering of New England,* New York, 1936). WALT WHITMAN, que no admiraba demasiado a Longfellow, dice en *Death of Longfellow,* in "The Critic", refiriéndose a la traducción: "There is no undue element of pensiveness in Longfellow's strains. Even in the early translation of the "Manrique" the movement is as of strong and steady wind or tide holding up and buoying" "

17 C. L. JOHNSON, *Longfellow and France.* Harvard, 1933.

*cés en seis meses y el español en tres.*[18] Cabe pensar, pues, que sus conocimientos, tanto en francés como en español e italiano, fuesen, si no sumamente someros, sí, por lo menos, harto imperfectos. No creemos que se haya de tomar demasiado al pie de la letra lo que dice el potea, en 1827:

> With the French and Spanish languages I am familiarly conversant, so as to speak them correctly and write them with as much ease fluency as I do the English.

Y, por si esto fuese poco:

> To Portuguese I read without difficulty. And with regard to my proficiency in the Italian, I have only to say that all at the hotel where I lodge took me for an Italian until I told them I was an American.

Sabido es que en el transcurso de su segundo y trágico viaje a Europa (1835), Longfellow perfeccionó su conocimiento del alemán, *and learned how to read Finnish, Swedish, Norwegian, and Dutch,* y que incluso *acquainted himself with Portuguese and Provençal.* Acaso el latín de Longfellow fuese mejor que su griego —algo a la manera de Shakespeare, según Ben Jonson—, hasta el punto de escribir a R. S. Ward, en 1839: *Why did I never forget my Greek?* Parece ser que poseía esas dos lenguas lo suficiente para leer a Horacio (su autor latino favorito), y a Esquilo en los textos originales. Sin duda, Longfellow perfeccionó, a lo largo de su vida, el conocimiento de tantas lenguas, por medio de abundantes lecturas, que le dieron una maestría lingüística y literaria en ocasiones excelente.

¿Por qué empleó Longfellow parte tan importante de su carrera literaria en traducciones? Cuando se piensa que entre 1832 y 1839 el poeta sólo publicó una fracción ínfima de su obra original (algunos poemas y el libro *Beyond Seas* (1835), y que invirtió un tiempo considerable en traducir la *Divina Commedia,*

---

18 "Do not believe what people tell you of learning the French language in six months and the Spanish in three. "Carta de Longfellow a su padre, desde España, 16 de julio de 1827.

cabe inquirir la razón de esta actividad subalterna, que, por muy meritoria que fuese —y, ciertamente, lo fue—, no podía darle la satisfacción y, menos aún, la gloria, que aporta la creación original. Freiligrath escribía a este respecto, en 1847: *Most readers have not the slightest notion of the thought and real creative power that goes into a translation.*[19] Y Chateaubriand: «*Traduire c'est se vouer au métier le plus ingrat et le moins estimé qui fut oncques*» (*Essai sur la Littérature anglaise.* París, 1867, p. 242). Por su parte, J. Bédier estima: «il n'est guère de bons traducteurs que de médiocres écrivains» (*La Chanson de Roland,* París, 1937, Avant propos, p. XI). Harto se ha dicho cuán laborioso e ingrato es verter de una lengua a otra el pensamiento o las emociones poéticas, sobre todo en verso, y máxime cuando se trata —como en el caso que nos ocupa—, de traducir el español a la lengua inglesa, tan diferente de la española por la morfología y la sintaxis. En tales circunstancias, toda traducción parece condenada de antemano a no ser más que una paráfrasis, casi literal, aguijoneada, ante todo, por el prurito de la exactitud, o una re-creación del poema, al que se trata de conservar, además de la mayor literalidad posible (lo que pocas veces se consigue), esa especie de ámbito espiritual y de andadura interna que dan fisonomía propia a una composición poética determinada. Téngase en cuenta, además, que, como dice H. Lamprecht, «ningún mortal puede eludir la violencia ejercida por el ritmo del idioma.

Longfellow ha expuesto sus ideas referentes a la tarea del traductor. En el *Preface* de su traducción de las *Coplas* de Manrique dice cuál es el objeto de su *Ensayo* sobre la poesía española:

> The object of this little work is to place in the hands of the lovers of Spanish literature the most beautiful moral poems of that language. The original is printed with the translation, that in the estimate of those at least who are versed in the Spanish

---

19 J. T. HATFIELD, *The Longfellow-Freiligrath Correspondance,* in PMLA, 1933, XLVIII. Cf. de este mismo autor, *New Light on Longfellow,* in H. M., 1933.

> tongue, the author may no suffer for the imperfections of the translator.

La actitud, además de modesta, como conviene, es tradicional. A seguido el poeta expone su teoría sobre el arte de traducir:

> The great art of translating well lies in the power of rendering literally the words of a foreing author while at the same time we preserve the spirit of the original. But how one of these requisites of a good translation may be sacrificed to the other — how far a translator is at liberty to embellish the original before him, while clothing it in a new language, is a question which has been decided differently by the persons of different tastes.

La teoría es clara y sencilla: «verter literalmente las palabras de un autor extranjero, conservando, al mismo tiempo, el espíritu del original». Esto es, a no dudarlo, el *desiderata* de todo traductor consciente de su cometido. ¿Cuántas veces lo consigue? Longfellow, siempre en su posición objetiva, dice:

> As there are certain beauties of thought and expression in a good original, which cannot be fully represented in the less flexible material of another language, he too, at time, may be permited to transgress the rigid truth of language, and remedy the defect, as far as much a defect can be remedied, by slight and judicious embellishments.

El poeta norteamericano plantea el delicado problema de las transgresiones que pueden ser tenidas por lícitas —mejor sería decir tolerables, o excusables—. Estas transgresiones a la rigidez de la verdad, integrada en la rigidez, más relativa, del lenguaje o de la métrica, si de poesía se trata, son, como es sabido, harto frecuentes y no siempre acertadas ni justas. De ahí la timidez de Longfellow al exponer las licencias o libertades que se ha permitido en sus traducciones españolas:

> I have rendered literally the words of the original, when it could be done without injuring their spirit; and when this could not be done, I have occasionally used the embellishments of an additional epithet, or a more forcible turn of expression. How far I have succeeded in muy purpose, the reader shall determine.

Por lo que a las *Coplas* de Manrique se refiere, el metro adoptado por Longfellow se ajusta a la expresión poética española

con la mayor exactitud posible. En cuanto a fidelidad, no merece, como se verá, el dictado de excesivamente literal, ni, en el sentido opuesto, de haberse permitido demasidas libertades. Nos parece que en Longfellow se establece una especie de equilibrio entre la estricta *Übersetzung = translation,* el quehacer semántico, propiamente dicho, con su juego sutil de equivalencias, jamás perfectas, y la obra de imaginación creadora. La principal característica de la técnica longfellowniana en materia de traducción, por lo que a obras españolas se refiere, consiste en la armonización, en tono menor, de los elementos internos y externos del poema, sin que pueda decirse, con justicia, que uno predomine sobre el otro. Sin duda puede objetarse que, por lo común, Longfellow es algo prolijo, lo que no obsta a una gran plasticidad de medios expresivos, impregnados de innegable delicadeza. El defecto capital que, del asenso general, se puede reprochar a Longfellow es el de su tendencia didáctica:[20] *the heresy of didacticism,* tan acerbamente censurada por Edgar Poe. Pero hay que juzgar esto, como lo hace Matthew Arnold, en el ámbito de su época y de su país. Puede decirse, que de esta inclinación didáctica ruskiniana se desprende la justificación, por decirlo así, de la finalidad perseguida por el poeta: la edificación, *the lesson,* y, como dice uno de sus críticos más sagaces, utilizar la literatura *as a vehicle* moralizador. Quizá más que ningún otro poeta norteamericano, Longfellow, *master of pensive sentiment,*[21] quiso hacer de su poesía un mensaje o un apostolado.

Indudablemente, Longfellow, pese a su formación clásica, fue romántico; lo fue no sólo por la elección de temas, sino también

---

[20] Wiht many poetic gifts of fine poetic material, he held mistaken notions of the purpose of poetry, and vitiated his poems with didacticism." J. P. PRITCHARD, *Criticism in America,* pp. 80-83. Por su parte, ODELL SHEPARD, *H. Wadsworth Longfellow,* in "American Writers", New York, 1934, dice que Longfellow, en un artículo sobre Sidney y la *Defence of Poetry,* publicado en la "North American Review", enero de 1832, expone que "the natural tendency of Poetry is to give us correct moral impressions and thereby advance the cause of truth".

[21] W. P. TRENT-J. ERSKINE, *Great Writers of America,* London, s. a., p. 142.

por la forma de expresión. Longfellow debe más a los pre-románticos y románticos ingleses Tennyson, Coleridge, Wordsworth, Gray, Young, etc. que a Spenser, Milton o Pope. Debe también mucho a los pre-románticos alemanes, sobre todo a Platen, Uhland, Geibel, etc. Longfellow parece hallarse en la intersección del *Aufklärung* y del *Sturm und Drang*, aunque referido, naturalmente, a la poesía de la Nueva Inglaterra. El lenguaje de Longfellow es el de los románticos, con marcado predominio del sentimiento, si bien se observa, de vez en cuando, cierta tendencia simbolista, que nace, a nuestro entender, más de su ligera metafísica e intranscendente filosofía que de un propósito deliberado de crear imágenes extraídas del mundo del subconsciente. Por supuesto, nada de freudismo.

*IV.—PRESENTACIÓN DE LAS «COPLAS» POR LONGFELLOW.*—En ciertas ediciones de las obras poéticas de Longfellow, las *Coplas* aparecen precedidas del *Prelude* siguiente:

*As treasures that men seek*
*Deep buried in sea-sands,*
*Vanish if they but speak,*
*And elude their eager hands,*

*So ye escape and slip*
*O songs, and fade away*
*When the word is on my lip*
*To interpret what ye say*

*Were it is not better, then*
*To let the treasures rest*
*Hid from the eyes of men*
*Locked in their iron chest?*

*I have but marked the place*
*But half the secret told,*
*That, following this slight trace*
*Others may find the gold.*

Estos versos, de un valor poético muy relativo, nos muestran, sin embargo, con qué respeto, mezclado de temor, intentó Longfellow la versión inglesa de las *Coplas;* y ello parece explicable: algunos años de enseñanza de la lengua española en el Bowdoin College [22] no eran suficientes, pensaba, tal vez, el poeta, para ga-

---

[22] En el discurso de apertura de su curso de 1830 (*Inaugural Adress*, pp. 6-8) se hallan algunas ideas elevadas de Longfellow sobre las lenguas. Por ejemplo: "No puedo considerar el estudio de una lengua como un pasatiempo de horas fugaces (*littless hours*). Seguir la progresión del es-

rantizar una interpretación de verdadera calidad poética, al mismo tiempo que perfectamente fiel, de un texto del siglo XV que había sido ya objeto de diversas glosas. De donde su timidez ante esos «tesoros buscados por los hombres en las profundidades de la arena marina, y los cuales, si de ellos se habla, se desvanecen y escapan a sus manos ávidas»: *And elude their eager hands*. También Longfellow teme que se desvanezca el encanto austero y lírico que siente latir en las *Coplas;* y por ello se pregunta si no sería mejor dejar dichos tesoros en ese cofre o pecho de hierro: *iron chest,* que es el olvido, el silencio... Esta actitud de desconfianza en sus propios recursos, que puede ser —creemos que lo es—, perfectamente sincera, no impide al poeta rehacerse, medir sus fuerzas, contrastarlas con su amor, con su devoción e incluso con lo que él estima ser su misión, y entregarse a la tarea maravillosa... Pero, siempre receloso, se limita a decir que él ha designado el lugar en que se halla el tesoro, cuyo secreto ha desvelado, y que deja la vía libre a otros para que, siguiendo la ruta por él trazada, puedan hallar el oro de la poesía manriqueña.

Las *Coplas* de Manrique se inscriben, como es sabido, en el clima del *ubi sunt?,* tema cuyas fuentes remontan, a través de la filosofía medieval, a la tradición greco-latina. Esta noción de la inestabilidad y fugacidad de las cosas humanas, nacida de una observación elemental y cotidiana, unida a la comprobación que la Muerte, antítesis de la Fortuna (Cf. R. Ortiz, *Fortuna labilis,*

---

píritu humano a través del paulatino desarrollo del lenguaje; saber cómo otras naciones piensan, sienten y hablan; enriquecer la inteligencia abriéndole nuevos cauces de conocimiento; hablar varias lenguas para llegar a ser ciudadanos del mundo, son objetos dignos de esfuerzo, a cuya consecución nos consagramos. "En su *Journal* (4 de enero de 1849), Longfellow se extasía ante la belleza de la palabra *arroyuelo,* y dice: "What a beautiful word is *arroyuelo,* the Spanish for brooklet." En otro lugar dice que las características de la lengua castellana consisten: 1.º, *in its musical terminations* y en el tono elevado con que avanzan sus períodos; 2.º, *in the great copiousness of its vocabulary*; 3.º, en la riqueza de sus proverbios populares *and vulgar phrases or dicharachos.*

Bucarest, 1927), trata de igual manera al potentado que al mísero, es lugar común antiquísimo, a la vez humano y literario. Ya Séneca había dicho: *Quotidie morimur (Ad Lucil.* XXIV); otro tanto dice Horacio en su conocida sentencia: *pauperum tabernas, regumque turres* (*Od.* I, 4, 13). Wellek y Warren,[23] comentando las ideas de G. Boas [24] sobre la poesía filosófica, dicen que «si analizamos muchos poemas famosos, admirados por su filosofía, a menudo sólo encontramos simples lugares comunes».

El poema de Jorge Manrique es una elegía, si se tiene en cuenta el sentido de ἔλεγος, lírica del dolor, pero Menéndez Pelayo, entre otros, duda de la validez de tal definición. Así, para Longfellow es *a funeral hymn,* a la manera de Quintana, que lo califica de *sermón funeral,*[25] mientras que Curtius lo denomina *Klagelied* y Dornseiff *Totenfeier.* Quintana, es sabido, ha hablado de *verdades vagas y triviales,*[26] cuando en realidad son el fruto de esa humanísima visión que hace decir a Leopardi:

*Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte*
*Ingenerò la sorte.* *I Canti* (1832)

Lo que Quintana llama *verdades vagas y triviales* no es sino expresión de la *dura et adstricta parsimonia* española, ya señalada por Trogo Pompeyo, aunque refiriéndola, más bien, a la

---

23 *Teoría literaria.* Bibl. Rom. Hisp. Madrid, 1953, p. 188.

24 G. BOAS, *Philosophy and Poetry.* Wheaton College, Mass. 1932, p. 9. Y MONTGOMERY BELGION, *Reading for profit.* Trad. francesa con el título de *Propos sur la Littérature anglaise,* París, 1947, p. 365, después de comparar la *Ode to Evening,* de Collins, con la más patética estrofa de la *Elegy written in a Country Churchyard,* de Gray:

*Can storied urn or animated bust*
*Back to its mansion call the fleeting breath?*

concluye: "Et les nombreux parallèles entre *l'Elegy* et les classiques ne sauraient dissimuler que ce célèbre poème est un ramassis de lieux communs." (Cf. E. R. CURTIUS, *Zur Literasthetik des Mittelalters,* "Zeits. für rom. Phil", 1938, I, II y III.

25 "Das 1476 verfaste Klagelied Jorge Manrique auf den Tod seines Vaters..." etc. Y F. DORNSEIFF, *Das Geheimnis der Form von Manriques "Coplas und Villons Ballade".* "Zeits. für französische Sprache und Literatur", 1942, Bd. LXIV, S. 170-174.

26 *Poesías selectas castellanas,* Madrid, 1829, T. I. p. XX.

sobriedad del español. La sobriedad expresiva, que no implica necesariamente sencillez psicológica,[27] se ve ya perturbada en el Arcipreste, cuya morada vital pre-renacentista cristiano-islámica, se anticipa a la efusión del Renacimiento. Pero Manrique vive todavía inmerso en la tradición austera de la baja Edad Media, si bien un tanto amortecida, conceptual y subjetivamente, por las nuevas auras, cuando Castilla «comenzaba a organizar sus placeres», como dice A. Castro. Sin embargo, la tradición greco-latina no ha perdido sus fueros. De ahí la sobriedad expresiva, que a veces parece incluso sequedad, estructurada en torno a los lugares comunes legados por la filosofía antigua, sobriedad que se quiebra en algunas coplas (la XVII, por ejemplo), para verterse en la emoción temporal de la nueva luz humanística. Por otra parte, la realidad objetiva de la vida si bien puede ser motivo o impulso de creación poética, no es en modo alguno realidad poética, si ésta no es transmutada por el poeta. El dolor en sí no es poético sino cuando el poeta lo subjetiviza, extrayendo de él —como de cualquier otro sentimiento o emoción—, el elemento valioso que va de lo racional a lo intuído. Por ello dice muy bien A. Alonso: «Si Jorge Manrique es un poeta de la Humanidad, *no es porque sintiera más que otros la muerte de su padre,* sino porque, en vez de dejarse inundar por el dolor, se sienta a la orilla de su río de sentimiento, lo contempla, se hace dueño de él, lo encauza y lo conforma y le halla, en fin, un sentido de validez universal». (A. Alonso, *Materia y forma en poesía,* Madrid, 1955, p. 144) (Subr. F. C.).

*V.—ESTRUCTURA DE LA TRADUCCIÓN DE LONGFELLOW.*— Lo primero que se advierte al examinar la versión de Longfellow es que, no pudiendo el poeta adoptar, por demasiado largo, el metro tradicional de la poesía inglesa: el *Iambic Pentameter* (el

---

27 R. MENÉNDEZ PIDAL, *Los españoles en la Literatura.* Buenos Aires, Colección "Austral", 1960, p. 31.

*blank verse*, importado de Italia a Inglaterra por Henry Howard, conde de Surrey, en 1540):[28]

*Good sir', / why do' / you start', / and seen' / to fear' //.*
Shakespeare, *Macbeth*, I, iii, 51.

O bien, con rima:

*Behold' / I see' / the hav' / ven night' / at hand' //.*
Spenser, *The Faere Queene*, Can. XII, 1.

Longfellow adopta un *Iambic Tetrameter*, esto es, el verso *(line)* de cuatro pies yambos, *unstressed* la primera sílaba y *stressed* la segunda, esto es, breve y larga. Introduce, además, la rima. Este metro se ajusta bastante bien [29] al octosílabo español de las *Coplas*,

---

[28] Byron no es demasiado partidario del *blank verse*, como podrá apreciarse:

*All these things will be be specified in time,*
*With strict regard to Aristotle's rules,*
*The "vade mecum" of the true sublime,*
*Which makes so many poets, and some fools*
*Prose poets like blank-verse, I'm fond of rhyme...* etc.

Y Goethe, en diversos lugares de *Faust*, en vez de emplear el pentámetro yámbico y no rimado, propio del alto estilo alemán (*Tasso, Iphigenie, Nathan der Weise, Jungfrau von Orleans, Wilhem Tell*, etc.), utiliza el *Knittelvers*, que comprende cuatro acentos (*Hebungen*), aunque el número y posición de las sílabas inacentuadas (*Senkungen*) sean variables:

*Und fragst' / du noch' , / warum' / dein Herz' //*
Goethe, *Faust*, Nacht 410 y ss.

[29] Decimos bastante bien y, veremos por qué. PAUL T. MANCHESTER, *Verse translation as an interpretative art*, "Hispania", Baltimore, 1951, XXXIV, núm. 1, pp. 68-78, estudia la traducción de las *Coplas* por Longfellow, y expone:

"Longfellow has translated well the "Coplas" of Jorge Manrique; but the metric feet are not preserved, the feminine endings are lost, the lenght of the line is completely changed, and the rhyming schema is totally different.

| | |
|---|---|
| Recuer' de el al'ma dormi'da | 1) The lines are 8 and 4. |
| Avi've el se'so y despier'te | 2) Lines have 1 or 3 accents. |
| Contemplan'do | 3) Rhyme is *abcabc*. |
| Co'mo se pa'sa la vi'da | 4) Lines have feminine endings. |
| Co'mo se vie'ne la muer'te | |
| Tan callan'do | |

donde el último pie es troqueo. Sin embargo, la métrica española, no se basa esencialmente, como la griega y la latina, sobre los pies y la cesura, sino sobre el *ictus* y la sílaba tónica (el *stress* inglés y la *battuta* italiana).[30] La escansión es más bien:

Re/cuér/de‿el/ál/ma/dor/mí/da,
1 2 3 4 5 6 7 8,

2.ª, 4.ª y 7.ª sílabas acentuadas y sinalefa de «de‿el».

Longfellow mide el correspondiente verso inglés del modo siguiente:

*O let' / the soul' / her slum' / bers break',*

Seguidamente, para mantenerse lo más cerca posible del original, Longfellow adopta un verso de dos pies yambos, correspondiente a las cuatro sílabas del «pie quebrado» (tres si es óxitono y en 27 casos pentasílabo): contemplando =

*con / tem / plán / do//*
1 2 3 4

---

1) The lines are 8, 6 and 4 syllabes.
2) Lines have 4, 3 and 2 accents.
3) Rhyme is *aabccb*.
4) Lines have masculine endings.

Oh le't the so'ul her slum'bers brea'k
Let thou'ght be qui'ckened a'nd awa'ke
Awa'ke to se'e
How so'on this li'fe is pa'st and go'ne
And dea'th comes so'ftly o'n
How si'lently'.

Yet in spite of these changes, Longfellow gave us a very fine translation" (*Op. cit.*, p. 72).

30 He aquí el esquema métrico de la primera estrofa de las *Coplas*, según R. DE BALBIN, *Sistema de rítmica castellana*, Bibl. Rom. Hisp., Madrid, 1968 (2.ª edic.), pp. 48-53:

| | | |
|---|---|---|
| 2, 4, 7 | Re - cuér - de el - ál - ma - dor - mí - da, | Posición impar en la *cumbre tonal intensiva rimante*, de donde signo o ritmo trocaico. (Balbín, *Op. cit.*, p. 53.) |
| 2, 4, 7 | a - ví - ve el - sé - so y - des - piér - te | |
| 3 | con - tem - plán - do, | |
| 1, 4, 7 | có - mo - se - pá - sa - la -ví - da, | |
| 1, 4, 7 | có - mo - se - vié - ne - la - muér - te | |
| 3 | tan - ca - llán - do. | |

TOMAS NAVARRO, *Métrica de las "coplas" de Jorge Manrique*, "Nueva Revista de Filología Hispánica", 1961, XV (Núm. de homenaje a Alfonso Reyes), Colegio de México, The University of Texas, Austin, Texas, p. 172, da este mismo esquema.

y en Longfellow: *Awa'ke / to see' //*
1 2 3 4 —

La lengua empleada por Longfellow se caratceriza por su sencillez: de vez en cuando alguna palabra poco común en prosa, pero familiar en poesía: *unfathomed* = insondable; *yore* = antaño; *sceptred* = real; *gallantries* = gallardía, bravura, galantería; *high-born* = alcurnia, linaje, etc., etc. Pocas contracciones (para huir del lenguaje familar o llano) y pocas formas inusitadas del tipo *thou* = tú, *thine* = tuyo, tuya, *thy*, tú, *thee*, etc., etc. Se observa alguna repetición de voces como *way, away, soul, death, past, fast,* atraídas por la rima. Se trata, en resumen, de un inglés medio, en consonancia con el castellano sencillo de Manrique (Cf. T. Navarro, *Op. cit.* p. 169). Y esto no impide al traductor mostrarse abundante y armonioso, y, sobre todo, fiel. Y ello no en sentido literal, lo que sería materialmente imposible, sino en el de la penetración del pensamiento manriqueño, por medio de justas y sobrias (no siempre) imágenes.

Y si partimos del hecho que Longfellow considera el siglo XV como *an age of allegories, moral sentences, quaint conceits, mythological rhapsodies, and false pedantic refinements in Castilian song,* ¿cuál será la interpretación de la *Elegía?* Veámoslo:

*Coplas q̄ fizo don Jorge manrrique a la muerte del/*
*maestre de Santiago don rodrigo manrrique su padre.*[31]

---

[31] TEXTO: Ms. K-III-7, de la Bibl. de El Escorial, denominado *Cancionero de Fray Iñigo de Mendoza*, designación que, a juicio de CH. V. AUBRUN, *Inventaire des sources pour l'étude de la poésie castillane au XV ème. siècle,* Estudios dedicados a Menéndez Pidal, Madrid, CSIC, 1953, IV, p. 313, induce a error, "puisqu'il s'agit d'un chansonnier collectif". Así es, en efecto. Este Cancionero, descrito por JULIAN ZARCO, *Catálogo de los Mss. castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial,* Madrid, 1962, II, pp. 175-184, así como por KEITH WHINNOM, "*Ms. Escurialense K-III-7: el llamado Cancionero de Fray Iñigo de Mendoza*", "Filología", 1961, pp. 161-172, es, efectivamente, colectivo. Lo han descrito también B. GALLARDO, *Ensayo,* núm. 3.047; AMADOR DE LOS RIOS, *Hist. crít. de la Lit. esp.,* VI, p. 534 y VII, p. 241; MENENDEZ PELAYO, *Antología,* III, p. 46, nota, J. RODRIGUEZ-PUERTOLAS, *Fray Iñigo de Mendoza y sus Coplas de "Vita Christi"*, Bibl. Rom. Hisp. Madrid, 1968, pp. 88-89. (Cf. B. FERNANDEZ, "La Ciudad de Dios", 1904, LXIII, pp. 586-595. Se compone de 233 hojas, foliadas modernamente. Escritura de fines del

Coplas q̃ fizo don Jorge manrique a la muerte del
maestre de santiago don rodrigo manrique su padre.

Recuerde el alma dormida
avive el seso y despierte
contemplando
como se pasa la vida
como se viene la muerte
tan callando
quã presto se va el plazer
como despues de acordado
da dolor
como cuidado parescer
qual quiera tiempo pasado
fue mejor

Y pues vemos lo presente
como en un punto es ydo
y acabado
si juzgamos sabiamente
daremos lo no venido
por pasado
no se engañe nadie no
pensando acudir
a lo que espera
mas que duro lo que vino
porque todo ha de pasar
por tal manera

7.—Primer fol. (215 vto.) del Ms. K-III-7, de la Biblioteca de El Escorial. (Cf. nota 31)

[I]

*Surge qui dormis, et exurge a mortuis,*
*illuminabit te Christus.*

ST. PAUL, *Ad Ephesios*, V, 14.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A | Recuerde[32] ell alma dormida [33] | A | 1 | O let the soul her slumbers break, |
| B | abiue el seso y despierte | A | | Let thought be quickened, and awake; |
| c | contemplando | b | | Awake to see |
| A | como se pasa la vida | C | | How soon this life is past and gone, |
| B | como se viene la muerte | C | | And death comes softly stealing on, |
| c | tan callando | b | 6 | How silently! |
| D | quan presto se va el plazer | D | | Swiftly our pleasures glide away, |
| E | como despues de acordado | D | | Our hearts recall the distant day |
| f | da dolor | e | | With many sighs; |
| D | como a nuestro parescer | F | | The moments that are speeding fast |
| E | cualquiera tienpo pasado | F | | We heed, not, but the past-- the past, |
| f | fue mejor | e | 12 | More highly prize[34] |

---

siglo XV. Las *Coplas* de Jorge Manrique se hallan entre los fols. 215 v-225. Hemos conservado estrictamente las grafías del original. Este texto es el adoptado por Foulché-Delbosc en su *Cancionero Castellano del siglo XXV*. Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1912-1915. Las *Coplas* se hallan en el vol. II, pp. 228a-234a.

32 Refiriéndose al subjuntivo-imperativo *Recuerde*, CAROLINA MICHAELIS DE VASCONCELLOS, *Recuerde el alma dormida. Duas palavras ao auctor da Antología de Poetas líricos*, III, 110-116 IV, CIV-CLI, "Revue Hispanique", 1899 VI, p. 162 núm. 12, expone: "Será de rigor conservamos diplomáticamente a ponctuaçao dos textos antiguos. ¿Nao seria p. ex. preferivel destacarmos a *alma dormida*, por meio de una virgula, do imperativo *recuerde*, considerando este como neutro, e o substantivo como um d'aquelles vocativos vivazmente realistas, acompanhados de artigo, que a poesia archaïca e popular tanto favoreceu? Bastará lembrar os exemplos citados por Diez" (*Gram.* III, C, 2-1): "¡Dios te mantenga, la muchacha!" "Los romeros, bien vengáis!" ou "¿Qué hacéis, la blanca niña?" Creio que não, por não conhecer per ora exemplo algum em que o verbo esteja na 3.ª pessoa. Entre os glosadores os mais consideram *el alma* como sujeito; outros a tiveram em contra de complemento. "La adopción de la forma vocativa, alternando con el subjuntivo-imperativo, ofrecería los siguientes aspectos:

1.º) *Recuerda, el alma dormida*. La sinalefa *da el* se ve dificultada por la leve pausa que impone la coma. Además, el verso, sin sinalefa, sería eneasílabo;

2.º) *Recuerde, el alma dormida*. La sinalefa *de el* también se ve obstaculizada por la coma;

3.º) *Recuerde, alma dormida*. Vocativo, pero sin artículo.

Por su parte, GUALTIERO CANGIOTTI, *Le Coplas di Manrique tra Medioevo e Umanesimo*, Bologna, 1964, p. 19, nota 3, dice: "Il *recuerde* iniziale (da tradursi per cio stesso, letteralmente, "ricordi") dice molto di questa immediatezza conoscitiva, possibile quando il sonno dei sensi è come improvvisamente interotto: il verbo accenna alla conoscenza autentica, sottratta alle impressioni e alle illusioni del *nuestro parecer* (v. 10): e vale, forse, la pena di ricordarsi il platonico *cognoscere est reminisci*, filtrato evidentemente attraverso un ripensamento cristiano."

El tema de la meditación sobre la fugacidad de la vida[35] es, naturalmente, lugar común entre los poetas de la antigüedad latina, no sólo Virgilio, sino también los contemporáneos de Séneca.[36] Ovidio dice: *Labitur occulte, fallitque volatilis aetas (Metam.* X, VII, 17). Juvenal: *Dum bibimus—/Possimos, obrepit non intellecta senectus* (*Sat.* X) y Dante: *Nessun maggior dolore/Che ricordarsi del tempo felice (Div. Com.* L'Inferno, V, 121-2). Y Gregorio Silvestre, sin esquivar la referencia mitológica, dice también:

*La vida se nos pasa, el tiempo vuela,*
*Las Parcas van obrando por su estilo,*
*Atropos muy apriesa corta el hilo,*
*La Muerte hace mangas desta tela.*

*Soneto.*[37]

---

33 M. R. LIDA DE MALKIEL, *Para la primera de las "Coplas" de don Jorge Manrique*", "Rom. Philology", Univers. of California Press Berkeley and Los Angeles, 1962-1963, XV, pp. 170-173, núm. 2, emite la opinión de que la exhortación imperativa *Recuerde* pueda proceder de un himno atribuído a San Ambrosio (s. V):
*Vox clara ecce intonat,* cuya segunda estrofa comienza por *Mens iam resurgat torpida.* Lida, que da la oportuna bibliografía referente a este himno, expone: "¿Mera coincidencia? Téngase en cuenta que este himno ha sido adoptado en la liturgia cristiana para maitines del primer domingo de Adviento, y que don Rodrigo Manrique murió el 11 de noviembre de 1476. No creo extravagante exponer que el himno escuchado a los pocos días del funeral del Maestre pudo estimular singularmente la creación poética del hijo." (*Loc. cit.*, pp. 171-2.) Lida parte de la creencia —que no compartimos— de que las "Coplas" fueron escritas entre fines de 1476 y comienzos de 1479. (Jorge falleció el *24 d abril de 1479.*)

34 TEXTO: seguimos el de *The complete Poetical Works of Longfellow.* The Riverside Press, Houghton Miflin & Company. Boston, 1893, con notas de E. ESCUDDER, Longfellow, como se dice en nota 15, divide los 12 versos de la estrofa manriqueña en dos *stanzas* de seis. Nosotros, por razones tipogáficas los hemos agrupado.

35 A este respecto escribe E. P. BERGARA, *Jorge Manrique. Fuentes bíblicas de sus Coplas,* Montevideo, 1945, p. 10: "Jorge Manrique, como buen religioso lo cree en una vida futura y cree asimismo que esta existencia terrenal es instable y peregrina y que todo lo que en ella sucede es también pasajero y fugaz. Por lo tanto ,es menester luchar para alcanzar la verdadera vida pero no como él piensa que la ganan su padre u otros famosos caballeros, combatiendo contra los moros, sino guardando los mandamientos divinos..." etc.

36 "La muerte es el no ser; lo que sea el no ser, ya lo sé; lo que será después de mí será como lo anterior a mí."Séneca, *Epist. ad Luc.* VI, 54,4. Y también *De brevitate vitae, ad Paulinum,* VI, 4.

37 "Tal es la vida del hombre, como el vapor que se levanta de la tierra e dura poco; e toda carne es asi feno; e toda gloria mundana, como flor que aína la seca el aire"... San Gregorio, traducido por Diego de Valera, *Memorial de diversas hazañas,* BAE.

Y Quevedo:

*Fué sueño ayer, mañana será tierra;*
*poco antes nada, y después humo; etc.*

*Soneto.*

Y Villon, nostálgico:

*Je plains le temps de mà jeunesse,*
*Ouquel j'ay plus qu'autre gallé.*

.....

*Allé s'en est, et je demeure,*
*Povre de sens et de sçavoir.*

*Le Grand Testament,* XXII - XXIII.

Y Longfellow mismo, con lírica melancolía:

*And the thoughts of youth are long,*
*long thoughts.* *My Lost Youth.*

Este lamentarse de los hermosos tiempos idos los expresa Manrique por medio de una especie de advertencia, llena de serenidad, de la que hay ya un antecedente en san Pablo: «Despierta, tú que duermes, y levántate de entre los muertos». Y, más cerca, el marqués de Santillana: «O lúcido Jove, la mi mano guía/despierta el engenio, auia la mente». (*Comedieta de Ponça,* III). Y Álvarez Gato: «Pues sabes, alma adormida» («Habla con su alma», *Cancionero del siglo XV,* 132).

*Recuerde el alma dormida...*[38]—Se observa, ante todo, que Manrique no dice al alma «dormida» que «despierte» (*Erwachen*

---

[38] En el CANCIONERO / *General de la Doctrina / Christiana muy vtil y prouechoso, / entodo genero de vrso / Castellano, / hecho por e licenciado Juan Lopez de Vbeda natural de To-/ledo, fundador del Siminario delos ni-/ños de la Doctrina de Acala de / Henares, con otras muchas o-/bras recogidas de muy graues autores.* DIRIGIDO AL ILUS-TRE *señor Licenciado Salas, Vicario general / de la corte de Madrid.* CON PRIVILEGIO REAL / *En Alcala de Henares, / en casa de Juan / Iñiguez de Lequerica, Impressor / de libros Año de 1585,* Bibl. de l'Arsenal (París) 8.º B. L. 16-101, hay una imitación de la primera copla de Manrique:

Fol. 28 rto Recuerde el alma dormida
auie el seso y despierte
contemplando

*möge,* traduce «L. von Claurus»), lo que hubiera conllevado cierta tautología, ya que para «despertar» es absolutamente preciso «estar dormido»; y la correlación entre «despertar» y «dormir» es obvia, y trivial en sí. Hay un acierto en prescribir al alma una cosa que no es el acto material de «despertar», sino algo mucho más hondo de concepto y fértil de consecuencia, pues no se realiza exteriormente = «despertar», sino interiormente = «recordar»; algo, en suma, que no puede ofrecer ninguna manifestación sensible, y menos aún visible. Ahora bien: en el verso siguiente: *avive el seso y despierte,* ¿es el alma la que ha de «avivar» el seso, y «despertarlo», o bien es el sexo el que ha de *autoavivarse* y despertarse? Optamos por dos cosas distintas: para el alma, «recordar»; para el seso, «avivarse» a sí mismo y «despertar». El primer predicado funcionará, pues, como acción interna, por decirlo así, y el segundo como manifestación externa, en cierto modo. Como quiera que sea, nos parece un hallazgo estilístico este demandar al alma que «recuerde», no «que se despierte».

El imperativo, que para Lidia y Salinas es exhortación, aun dirigido al alma en el presente, parece más bien orientado hacia

---

como nace el Rey de Vida
como se viene ala muerte
subjetando
como la gloria athesora
y cielo y tierra enrriquece
en mi pobreza
como gime y como llora
como me llama y ofrece
su riqueza
como encubre su poder
en nuestra carne, abreuiando
el gran señor
como muestra su querer
Fol. 28 vto. pues tiembla y esta abrasando
de su amor
vuestros ojos son los rios
que en su llanto han de llamar
mi mal viuir
que yo con delitos mios
os hizo Dios encarnar
para morir.

el pasado, pues no invita al alma a darse cuenta de la realidad actual, sino a evocar el recuerdo, contenido en el sueño —y el recuerdo siempre es pasado—, para contrastarlo, ya despierto el seso, con la realidad expresada por el *contemplando*. Se opera así la fusión de dos experiencias: la ya vivida, que reside en la conciencia, y la que dimana de la cotidiana realidad. Obsérvese el tono enérgico, concluyente, verdadero mandato, de este *Recuerde* que, insistimos en ello, más que un *recordar* es un *no olvidar*, un tener presente *(im Bilde sein)*. Además, los tres predicados: *recuerde, avive* y *despierte*, que constituyen las tres fases del precepto total, se muestran en una graduación aparentemente anacrónica, que va de lo inconsciente a lo consciente, pues si hay fronteras para la observación, no las hay para la visión. Por ello, el *Recuerde*, primera fase del mandato, se opera con clara anterioridad, y en el mundo del ensueño, en cierto modo pasivo. La acción va a intensificarse con el *avive*, acto ejecutorio, cuya última consecuencia será despertar y ponerse en contacto con el mundo exterior, que ya aparece latente en el *contemplando*, el cual no es posterior, sino simultáneo. Otro aspecto de este imperativo es la curva de entonación que adquieren los tres elementos: así, *recuerde* toma intensidad, normal, en su sílaba central: *re/cuer/de*, con neto descenso de la tercera. Lo restante del verso: *el alma dormida*, a pesar del axis rítmico en la 7.ª, no adquiere particular relieve. Pero la curva ascendente se inicia de nuevo: *a/vi/ve*, y, a seguido, después del *el seso*, semi átono, nueva intensidad: *des/pier/te*, y la cadencia se hará semi-grave en el *contemplando*, salvo la ligera intensidad de *plan*. Esta curva de entonación, prosódicamente regular, refuerza, a nuestro entender, el carácter perentorio de la exhortación imperativa manriqueña, y señala netamente los tres factores que informan el mandato: *recordar, avivar* y *despertar*. Estamos, pues, en el terreno de una semi-realidad, cuyo elemento poético surge del sujeto: *el alma dormida*, no de los predicados; y ello por una ascensión progresiva de la irrealidad a la experiencia, por lo que dice Tomás Navarro que «el movimiento ascendente de su período rítmico ayuda a la expresión de la recomendación»

(*Op. cit.*, p. 172). Así se anuncia ya el universo poético de Manrique, en la *Elegía,* hecho de notaciones que van constantemente de lo concreto —experiencia vivida, o imaginada—, a lo ideal, envuelto todo ello en un lirismo subyacente, no exento de cierto didactismo.

Se puede calificar a Manrique de *poeta impuro* en el sentido que Brémond atribuye a *impur:* «d'une impureté non pas réelle —dice—, mais métaphysique», esto es, todo lo que «occupe ou peut occuper immédiatement nos activités de surface, raison, imagination, sensibilité», para lo cual —añade— «suffirait largement la prose».[39] El elemento racionalista, ligeramente didáctico, de la *Coplas* puede autorizar, en cierto modo, la definición de Brémond, harto absoluta, como la mayoría de las definiciones. Por otra parte, ciertamente lo inefable, que, para Brémond y otros teorizantes de la poesía moderna, es capital, se muestra poco aparente en Manrique, quien, a decir verdad, no repiensa al Hombre en función de una *Wesenschau* personal, sino que lo ve con visión ya dada por la filosofía antigua. La acción de las *Coplas* está netamente exteriorizada. La *Elegía* no es obra lírica.

Manrique diferencia cumplidamente el alma del pensamiento, *engenio* o *seso;* de ahí que exija para sus realizaciones respectivas dos metabolismos diferentes: para el alma, recordar o tener presente; para el seso, avivarse y despertar, esto es, ponerse en estado de vigilia, y aun de alerta, ante las posibles contingencias de la vida, máxime cuando para adoptar esta actitud preventiva se le ofrece una justificación en ese *contemplando,* con su cadencia rítmica y meditativa, que es una transición hacia la ruda comprobación final, marcada por una cadencia ya concreta: *tan callando.* La visión del discurrir humano es para Manrique realidad permanente e intemporal, aunque actualizada por ese *se pasa* que es de todos los días, y del actual también. Manrique objetiva su axiomatismo y, al propio tiempo, lo tiñe de esa melancolía que es el *leit-motiv* de la *Elegía.*

---

39 *La poésie pure.* París, 1926, pp. 21-22.

*O let the soul her slumbers break,* (1-6).—«¡Oh!, deja que el alma rompa sus sueños», mejor su dormitar: «*Schlafende Seel, erinn're dich*», dice Curtius (Cf. nota 2). El imperativo manriqueño aparece aquí tenuamente expresado por ese *O let,* en el que se contiene cierta súplica, confirmada luego por *to break.* Todo ello trasciende humildad, más que mandato, pero no deja de ser justa la interpretación, en cuanto a su contenido conceptual. Longfellow emplea *slumbers* (angl.-saj. *slumerian;* alem. *schlummern*) en plural, quizá porque el poeta piensa en los «ensueños del alma» durante su dormir o dormitar: el alma está en poder del sueño —concepción más poética que psíquica— y ha de liberarse de sus quimeras, para asir la realidad, que es lo que, categóricamente, prescribe el *Recuerde* manriqueño. Es concepción romántica representar, en inglés, el alma como entidad femenina, por medio del pronombre *her.* Algo semejante hace Wordsworth cuando dice:

*A slumber did my spirit seal*
*I had no human fears*
*"She" seemed a thing that could no feel*
*The touch of earthly years.*
*A slumber did my spirit seal,* I.

Jung ha transferido, en cierto modo, la teoría de Weiniger[40] sobre la androginia del ser humano, al terreno psíquico, con *Anima,* principio masculino, y *Animus,* que lo es femenino.[41] Para Jung, todo individuo está constantemente solicitado por la experiencia masculina[42] de su ascendencia y por la imagen de un tipo femenino, acaso el *Ewig Weibliche* de Goethe, pero un «eterno femenino» prenatal, el arquetipo materno. *Animus,* según Bachelard[43] es el que elabora los conceptos, los proyectos y los desvelos, «deux manières —dice Bachelard— de ne pas être

---

40 OTTO WEINIGER, *Geschlecht und Charakter. Die sexualen Typen.* Wien, 1947, 28 Auf., p. 63.

41 C. G. JUNG, *Symbole der Wandlung.* Zurich, 1953, p. 546.

42 También Paul Claudel ha hablado de *Animus* y *Anima,* si bien refiriéndolos a la poesía francesa en particular (*Reflexions et propositions sur le vers français,* "Nouv. Rev. Franc.", 1925.

43 G BACHELAR-, *La poétique de la revêrie.* París, 1960, p. 55. Cf. del

présent à soi-même», es decir, como un retorno a su prehumanidad, en tanto que *Anima* crea las imágenes en el mundo del ensueño. Longfellow, inconscientemente, quizá, ha identificado *slumbers* con *Animus* y con su esencia femenina. En cierto modo, *Animus,* elaborador de conceptos, puede representar *das Erlebnis,* la aventura, lo vivido, la episódica experiencia, mientras que *Anima* sería *Traumbild,* la fantasía o representación onírica, o, como dice Bachelard, «la revêrie qui vit le présent des heureuses images».[44]

*Let thought be quickened, and awake;* = «Deja libre el pensamiento y despierta», dice Longfellow, ajustándose a la idea de Manrique: el pensamiento ha de concebir libremente —lo que implica cierta supeditación del alma—, para captar la realidad de la condición humana. De ahí ese *Awake to see* = «Despierta para ver», lo cual presenta la acción *contemplando* no coexistente y simultánea con *recuerde-avive-despierte,* sino posterior a *to see* = para ver. Si, por una parte, dentro de la sensibilidad lingüística española, *contemplando* aparece en un estado de latente realización: el alma se despierta *contemplando ya,* no «para contemplar», por otra parte no es desatino que la acción de contemplar la conciba el traductor como *posterior a despertar.* En tal caso, la interpretación longfellowniana puede tenerse por válida: el alma se despierta para hacer algo: ¿qué?, contemplar. Pero también puede decirse, repetimos, que el alma *se despierta haciendo algo.*

*How soon this life is past and gone,:* «Cuán pronto esta vida es pasada e ida». En inglés, por efecto de la voz pasiva, el

---

mismo autor *L'eau et les rêves.* París, 1924, y *L'air et les songes.* París, 1950.

44 "Luego viene el arquetipo del "anima" para el hombre y del "animus" para la mujer. Así como en el plano genético el hombre contiene ciertos elementos femeninos y la mujer una parte masculina, de igual manera en el plano psicológico cada cual contiene principios del sexo opuesto." TANNEGUY DE QUENENTAIN, *Carl Gustav Jung y los cuatro pilares de la sabiduría,* "Eco", Bogotá, 1961, III/4, p. 358. Cf. Platón, *Symposion,* 190 b - 191 d.

*se pasa* manriqueño pierde su intemporal progresión y aparece como cosa ya consumada, y aun relegada: *is past,* reforzado por *and gone,* elementos que muy indirectamente se hallan en Manrique. Para éste, la vida parece yéndose por los poros de todos los instantes, en un quehacer que se podría llamar dinámico. Hay, pues, en Longfellow, cierta sobreabundancia: la hay también en *softly stealing:* «suave y furtivamente», completado por *How silently* !«Cuán silenciosamente = tan callando!».[45]

*Quan presto se va el plazer*...—No es propiamente la ausencia del placer, sino su memoria, lo que causa dolor, y justamente por ser *acordado* = *recordado.*[46] En el recuerdo, pues, parece situar Manrique la frontera dolor-placer. La creencia de que los

---

[45] M. R. LIDA DE MALKIEL, *Op. cit.*, p. 172, juzga inapropiado el gerundio adverbial *callando,* incrementado con *tan,* aplicado a la muerte, y dice: "Y en el poema mismo la Muerte, lejos de acercarse "tan callando" al Mastre, lo llama con vigorosa elocuencia." Lida se refiere a la copla [XXXIII], escrita, obviamente, después de la muerte de Don Rodrigo: *En la su villa d'ocanya / vino la muerte a llamar / a su puerta.* Perc cabe observar que la identificación de dos elementos: uno, el tiempo: *Tempora labuntur, tacitisque senescimus anni* (Ov. *Fastos,* VI, 771), esto es, los años, la vejez; otro, la muerte ("¡Pero qué a lo callado, qué a las sordas nos va urdiendo la muerte!") (Gracián, *El Criticón,* Crisi X), en un solo atributo tradicional, consagrado por la literatura: la Muerte viene furtiva, silenciosa, caminando sobre algodones, tiene un carácter de generalización, en tanto que el ejemplo de la copla [XXXIII] se refiere a un caso concreto. Y cabe preguntarse también si en dicho caso la Muerte vino furtiva o llamó con vigorosa elocuencia, teniendo en cuenta dos circunstancias: primera, Don Rodrigo, al morir, contaba 70 años (1406-1476); segunda, una úlcera cancerosa le royó el rostro en pocos días. La Muerte, en este caso, rondó, estuvo presente durante cierto tiempo en la morada de Ocaña, y su presencia "total" se tenía por descontada.

[46] *Acordado.* El empleo de este participio-adjetivo nos dejó algo indecisos. Inicialmente pensamos en la posibilidad de galicismo (*accordé*), pero no hay tal Hallamos esta voz en diversos lugares de *Mio Cid.* Por ejemplo:

Bien entendido es de letras e mucho acordado (*Cid,* 1290),

con una nota léxica de R. MENENDEZ PIDAL (*Poema de Mio Cid,* "Clás. Cast.", Madrid, 1940, p. 178), que dice: "acordado", que obra con acuerdo y madurez; cuerdo, prudente". Pero Corominas (*Dicc. Etim.* "*in situ*") aclara: *Recordar,* intr. 'volver en sí' (*Cid,* 2790, *Duelo,* 195., 'despertar' (1476: Jorge Mnrique), hoy anticuado en la lengua ilteraria..." Interpretamos, pues, *acordado* por *recordado.* Creemos que es éste el sentido que Manrique da a la voz. Nos parece reminiscencia del *Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice...* (Dante, *Div. Com.* L'Infer V, 121-22.

días pasados fueron mejores que los presentes, sobre la que ha ironizado Leopardi (*I Pensieri*, XXXIX), se halla en el Eclesiastés: «No digas: «¿De dónde viene que los días pasados han sido mejores que éstos?» (*Ecles.* VII, 10). Y Juan de Mena lo dice también: «do la hora por venir/es peor que la pasada».[47] Se observará, como lo hace Cortina, que Manrique restringe el alcance de la afirmación por medio de ese *a nuestro parescer* (Longfellow no lo traduce explícitamente), que contiene todo el espejismo de la vida, pues, como dice William Blake, «los tiempos son todos iguales, pero el genio está siempre por encima de ellos». Horacio hace decir a su esclavo Davo: «*Laudas fortunam et mores antiquos plebis, et idem*». (*Sat.* II, 7, 27-29).[48]

*Swiftly our pleasures glide away...* (6-12).—«Prestamente nuestros placeres se deslizan, se desvanecen», completado por *Our hearts recall the distant day:* «Nuestros corazones rememoran (añoran) el lejano día», esto es, el pasado, siempre presente en la memoria como testimonio fehaciente, verdadero documento de experiencia, no perdido, pues Bergson nos dice que «partout où quelque chose vit, il y a, ouvert quelque part, un registre où le temps s'inscrit».[49] Tanto en Manrique como en Longfellow estamos en el dominio de la memoria-experiencia, fuente de todo pesar.

Los versos 10, 11 y 12 traducen el pensamiento de Manrique con cierto circunloquio: dice Longfellow que no nos percatamos:

---

[47] Heráclito ha dicho: "Unus, inquit dies par omni est" (Plut. *Vita Cam.* 19, 138, réplica a Hesíodo sobre los días buenos y malos.

[48] "Fuera erróneo suponer que siempre el hombre de una época siente las pasadas como más bajas de nivel que la suya. Bastaría recordar que, al *parecer* de Jorge Manrique, *Cuaquiera tiempo pasado / fue mejor*. Pero esto tampoco es verdad. Ni todas las edades se han sentido inferiores a alguna del pasado, ni todas se han sentido superiores a cuantas fueron y recuerdan. Cada edad histórica manifiesta una sensación diferente ante ese extraño fenómeno de la actitud vital y me sorprende que no hayan reparado nunca pensadores e historiógrafos en hecho tan evidente y sustancioso. La impresión que Jorge Manrique declara ha sido ciertamente la más general, por lo menos sí se toma *grosso modo*." JOSE ORTEGA Y GASSET, *La rebelión de las masas* (9.ª edic. "Revista de Occidente", Madrid, 1934, pp. 28-29.

[49] *L'évolution créatrice*. París, 1948 (7.ª edic.), p. 16.

*We heed not* de cuán fugitivos son los momentos que informan el pasado: *The moments that are speeding fast;* y añade que, no obstante, este pasado —simplemente, *el pasado*—, adquiere mayor valor: *More highly prize:* el pasado se realiza plenamente en el recuerdo. Longfellow nos da, quizá más diluído, el mismo trasfondo de melancolía que hay en Manrique. Si, como pretende Bousoño, la melancolía —no interpretada a la manera de Burton [50]—, es «cierta inmovilidad del alma, que hasta se traduce en la inmovilidad corporal»,[51] se echará de ver que hay menos estatismo, mayor movilidad en Manrique que en Longfellow: las consideraciones manriqueñas se desenvuelven en una zona activa, conceptualmente, así como su forma de expresión.

[II]

*Die schönen Tage in Aranjuez*
*sind nun zu Ende.*

SCHILLER, *Don Carlos, Akt. I, Auf. I*

y pues vemos lo presente
como en un punto es ydo
y acabado
si juzgamos sabiamente
daremos lo no venido
por pasado
no se engañe nadie no [52]
pensado a de durar
lo que espera
mas que duro lo que vio
porque todo ha de pasar
por tal manera.

1 Onward its course the present keeps,
Onward the constant corrent sweeps,
Till life is done;
And, did we judge of time aright,
The past and future in their flight
6 Would be as one.
Let no one fondly dream again,
That hope and all her shadowy train
Will not decay;
Fleeting as were the dreams of old,
Remembered like a tale that's told,
12 They pass away.

Así se lamenta Don Carlos, en la tragedia de Schiller, y expresa el pesar —¡siempre el pesar!— del presente perdido,[53] ese

---

50 R. BURTON, *The anatomy of melancholy, what it is with all the kinds causes, symptoms, prognostics and several cures of it.* London, 1621.

51 C. BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética.* Madrid, Bibl. Rom. Hisp., 1956, p. 142 y ss.

52 Sobre nadi=nadie, cf. YAKOV MALKIEL, *Old Spanish nadi(e) otri(e)*, "Hisp. Rev.", 1945, XIII, p. 213 y nota 69.

53 T. S. ELIOT dice que "Pasado y presente son simultáneos". Por otra parte, SÖREN KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia,* Madrid (Col. Austral núm. 158), 1959, p. 86, expone: "Si se pudiese encontrar en la sucesión infinita del tiempo un punto de apoyo fijo, que sirviese

presente compuesto de los finísimos granos de arena que cubren el suelo ideal de nuestra vida, el sendero que lleva a la muerte, y que es para Montaigne «le but de notre carrière» (*Essais,* I, XX). Ya Platón definía la filosofía como una meditación de la muerte (*Fedro,* 80, E, LXV). Y en nuestros días Jorge Guillén pregunta:

*¿Qué fue de aquellos días que cruzaron voloces,*
*Ay, por el corazón? Infatigable, a ciegas,*
*Es él, por fin, quien gana. ¡Cuántos últimos goces!*
*¡Oh tiempo: con tu fuga mi corazón anegas!*

*Recuerdos,* en *Cántico,* p. 256.

Estamos oyendo a Petrarca:

*Signor, mirate come 'l tempo vola,*
*e sí come la vita*
*fugge e la morte n'è sovra le spalle.*

*La canzone d'Italia,* 96-98.

Alma del mundo, la Aflicción *(Sorrow),* es una de las pocas voces eternas de la poesía. Shakespeare nos lo dirá, con fina melancolía:

*When to the sessions of sweet silence thought*
*I summon up remembrance of things past,*

*Sonnet* XXX.[54]

Oigamos el lamento de otros dos grandes poetas ingleses: para el primero, el Pesar será dulce compañero:

*Come then Sorrow,*
*Sweetest Sorrow!*

Keats, *To Sorrow.,*

---

de fundamento a la división, un presente sería la división totalmente exacta. Pero porque cada momento es enteramente lo mismo que la suma de los momentos, un proceso, un pasar, ningún momento es realmente presente, y, por ende, no hay en el tiempo ni presente ni pasado ni futuro."

[54] Cf. *Othello,* III, iii. Véase en L. ASTRANA MARIN, *Obras completas* de *Shakespeare,* Madrid, 1939, p. 1684, un comentario de este soneto, acaso inspirado en el de Petrarca: *Quando mi volgo in dietro a mirar gli anni,...* También lo imitó Camoens: *Quando os olhos emprégo no pasado* (Soneto CLXXVII), y Lope de Vega: *Cuando me paro a contemplar mi estado...* (Soneto I, en *Rimas sacras*).

mientras que para el segundo será más bien feroz compañía:

*O Sorrow, cruel fellowship,*
*O Priestess in the vaults of Death,*
*O sweet and bitter in a breath,*
*What whispers from thy lying lip?*

Tennyson, *In Memoriam*, III.

Juan de Mena ya había anunciado las ideas contenidas en la *Copla* de Manrique:

*La vida pasada es parte*
*de la muerte aduenidera:*
*Y es pasado por esta arte*
*lo que por venir se espera.*
*¿Quién no muere antes que muera?*
*que la muerte no es morir:*
*pues consiste en el beuir,*
*mas en fin de la carrera.*

*Coplas contra los pecados mortales*, 125.

*y pues vemos lo presente...*—Manrique plantea, con extrema sencillez, el eterno problema del tiempo. ¿Qué es el presente? ¿Una sucesión de realidades (o apariencias de realidades), que, aún no formuladas, ya no son presente? [55] Y esas realidades, o momentos que representan una fracción de tiempo no mensurable, ¿de dónde vienen? («Die Zeit beginnt im Augenblick»). ¿Existían ya? En tal caso, el presente sólo sería un afluir ininterrumpido de acontecimientos pasados, y, por ende, el pasado sería anterior al presente, cuando, en realidad, es siempre necesario partir del presente para remontar al pasado, pues, como dice Bergson, «le présent ne contient rien de plus que le passé, et ce qu'on trouve dans l'effet était déjà dans la cause».[56] En este

---

[55] VLADIMIR JANKELÉVITCH, *Bergson*. París, 1931, dice: L'intelligence n'est compétente que dans les choses accomplies." (p. 23.)

[56] H. BERGSON, *L'évolution créatrice* (7.ª edic.) París, 1948, p. 14. En otra obra de Bergson, *Matière et mémoire* (50.ª edic.), París, 1949, pp. 152-53, dice: "Qu'est-ce, pour moi que le moment présent? Le propre du temps est de s'écouler; le temps déjà écoulé est le passé, et nous appelons présent l'intant où il s'écoule. Mais il ne peut être question ici d'un instant mathématique." Y Platón (*Cratilo*, 402 A), dice, con Herá-

caso, los versos de Mena: *la vida pasada es parte/de la muerte aduenidera* revisten un sentido preciso: todo el acontecer pasado, ¿no será, acaso, un futuro que cabalga a lomos del presente? ¿Ha de verse una sutileza poética, o un axioma, en los siguientes versos de T. S. Eliot:

*Time present and time past*
*Are both perhaps present in time future*
*And time future contained in time past.*

*Burnt Norton*?

O bien:

*No será lo que aún no haya venido, sino*
*lo que ha llegado y ya se ha ido,*
*sino lo que ha llegado y ya se ha ido.*

César Vallejo, *Trilce*.

Manrique es más estricto aún, al decir que el presente, *lo presente*, la cosa o realidad presente, o que por tal tenemos, se ha ido y es finido *e acabado*. Por lo tanto, habiendo dejado de existir, no sería incorporable al pasado, ni al futuro, y menos todavía al presente. Lo acabado entra en el dominio de la abolición, y casi pudiera considerarse como no habiendo existido nunca, si esto fuese hacedero. Y el pensamiento del poeta hila más fino aún cuando considera lo contingente, lo que puede, o pudo, venir, pero que es *non venido*, como ya pasado. Y cabe preguntarse: ¿excluye todo esto la acción? Esta especie de *néant* que se desprende de la consideración bergsoniana que «partout où quelque chose vit il y a, ouvert quelque part, un registre où le temps s'inscrit», ¿es una invitación a la inercia? ¿Podrá verse aquí una manifestación atenuada del *Woher?* y el *Wohin?*, entre el *Warum?* y el *Wozu?* de Schopenhauer? El contexto general de la *Elegía* no denota que, pese al ascetismo cristiano que se manifiesta en ciertas coplas, puesto en evidencia por Lida de Malkiel

---

clito, que no es posible zambullirse dos veces en el mismo río; ni una sola vez siquiera, pues entre el momento de lanzarnos al agua y el de penetrar en ella las ondas líquidas se han modificado.

*(La idea de la fama en la Edad Media)*, fuese Manrique insensible al mundo y a sus pompas, lo que implica actividad. No se olvide que nuestro poeta fue un caballero, un guerrero —como Garcilaso—, y no un monje. Volveremos sobre este punto.

*Onward its course the present keeps...* (1-6).—La interpretación longfellowniana de los tres primeros versos es algo abstracta. Se siente en Manrique más experiencia personal, real, o, acaso, sugerida.[57] En Longfellow se hace, no sólo didáctica, sino también retórica: el tiempo presente avanza siempre: *onward*, y su corriente continua lo arrastra todo hasta que la vida es consumada: *Till life is done*. No difiere en esto de Manrique, pero, al expresar la fugacidad de la vida, Longfellow parece considerar que no hay que obrar sobre el presente, puesto que el pasado y el futuro serían una sola cosa: *Would be one*. Esta idea, que excluye todo *werden*, tiende a suprimir la acción, considerándola superflua, posición característica de ciertos poetas de la Nueva Inglaterra anteriores, e incluso posteriores, al *Transcendentalism*,[58] que tiene por base la predestinación y excluye un tanto el valor de la obra humana. Manrique, aunque algo abstracto también, atenúa el dogmatismo, aparentándolo con una especie de comprobación vivida. Y de ella deduce su conclusión, que parecerá basada en experiencia más que en enunciado absoluto.

*no se engañe nadie no...*—Aquí Manrique expone una idea densa de sentido: no dice que no haya de engañarse respecto a la duración de la realidad presente, sino de la que se espera

---

57 Acaso por su tío, Gómez Manrique, aunque A. CASTRO, in RFE, 1930, XVI, pp. 47-48 no cree que el tío del poeta ayudase a éste a componer la *Elegía*.

58 "Le Trascendantalisme, versión américaine d'un romantisme qui prolonge à la fois la ferveur des puritains et l'ardeur libertaire de l'indépendance, ne suscitera à proprement parler que deux grandes oeuvres: celles d'Emerson et de Thoreau... Même le romantisme plus modéré des brahmans de Boston (Longfellow, Holmes, Lowell), devra être vu dans la perspective de cette renaissance que nous appellerions volontiers trascendantaliste." CYRILLE ARNAVON, *Histoire littéraire des Etats-Unis*. París, 1953, p. 132. Cf. H. W. SCHNEIDER, *Histoire de la Philosophie américaine*. París, 1955, cap. V, pp. 211-240.

(*Job*. IV, 18-20), pues la experiencia ya lo ha instruído acerca de lo ya vivido. De ahí una conclusión aceda: todo pasará, *ha de pasar* (nacimiento del futuro)/*por tal manera,* pues, como dice Simmel, la vida es un continuo pasar e incluso un pasarse a sí mismo.

*Let no one fondly dream again,...* (1-6).—Se advierte mayor amargura en Longfellow que en Manrique. Dice el primero que no se debe alimentar de nuevo: *again,* ningún sueño apasionado (¿inconsiderado?), según el cual la Esperanza, y con ella todo su séquito de apariencias: *her shadowy train,* no habrá de declinar: *Will not decay.* Y añade que todo ello, huyendo en vuelo, semejante a los sueños de antaño, recordados como un cuento que fue contado: *a tale that's told,* desaparecerá también: *They pass away.* Todo esto, pese a cierta retórica, es bello: particularmente enérgico nos parece el verso *Till life is done,* donde *To do* (Hacer), parece tener más bien el valor de «haber hecho». Otro verso solemne es *That Hope and all her shadowy train.* (Hemos traducido *shadowy* = sombrío, por *aparencial*: la sombra = *shade,* ¿que es sino apariencia?

[III]

*Omnia flumina intrant in mare...*
ECCLES. I, 7.[59]

nuestras vidas son los rios
que van a dar en el mar
que es el morir
alli van los señorios
derechos a se acabar
y consumir
alli los rios caudales
alli los otros medianos
y mas chicos
allegados son yguales
los que biuen por sus manos
y los ricos.

Our lives ere rivers, gliding free
To that unfathomed, boundless sea,
The silent grave!
Thither, all earthly pomp and boast
Roll, to be swallowed up and lost
In one dark wave.
Thither the mighty torrents stray,
Thither the brook pursues its way,
And tinkling rill.
There all equal. Side by side
The poor man and the son of pride
Lie calm and still.

[59] "When Unamuno contemplates the running water of a river it brings the words of Jorge Manrique into his mind: "Nuestras vidas

Sí, «todos los ríos van a dar a la mar, y la mar nunca se llena, pues los ríos retornan al lugar de donde habían partido, para volver a la mar», dice el Eclesiastés. La imagen, con su transparente bisemia, traspuesta de lo material al símbolo, es antiquísima, como se ve, y constituye un fértil tópico. La hallamos en López de Ayala: «Todo es ya pasado e corrió como río» (*Rim. de Pal.*, II, 96) y en Fernando de Rojas: «Corren los días como agua del río» (*Celest.* XVI). El símil del agua, que en psicoanálisis desempeña papel tan importante, se ofrece en Manrique desde un ángulo de melancólica resignación ante un hecho ineluctable; y, a pesar de la terrible verdad: que el mar es el fin de todo, *el morir*, el poeta lo considera como un «fluir apacible»,[60] no como algo contra lo cual el hombre haya de rebelarse. Además, por si necesario fuere, hay la consolación enunciada por el Eclesiastés: «Pues ni del sabio ni del necio habrá eterna memoria» (I, 16). Y Manrique lo expresa diciendo que todas las grandezas tienen un fin común: la *Weltanschauung* del poeta se modela con la vieja arcilla amasada por los siglos.

---

so los ríos, que van a dar en la mar" (in both "¡Montaña, desierto, mar!", 1924, and "Jueves Santo en Rioseco", 1932). MARIO J. VALDES, *Death in the Literature of Unamuno*, Illinois Studies in Lang. and Lit., Uivers. of Illinois Press, Urbana núm. 54, 1964 p. 41. Cf. nuestra recensoión en "Romanistiches Jahrbuch", 1967, XVIII, pp. 384-86. Por su parte A. FARINELLI, *Italia e Spagna. Petrarca in Ispagna nella Età Media*, Torino, 1929, p. 55, recuerda que "chiama la vita il Petrarca: "alpestro e rapido torrente", e il Manique: "nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir", etc. Añeja observación es que la vida no puede definirse sin la muerte. Si Manrique tiene conciencia de que "nuestras vidas" son *vidas*, es porque las refiere a "la mar / qu'es el morir". Del segundo dato se infiere el primero. En un mundo sin muerte no habría vida.

60 "En fin, cuando Jorge Manrique asegura que: *Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir*, el símil se apoya en el comportamiento físico de vidas y ríos, pues ambos son fugaces y terminan desvaneciéndose en la muerte, sin que haya ni pueda haber parecido formal entre ellos." G. BOUSOÑO, *Op. cit.*, p. 90. Por otra parte, "España nunca planeó su existencia con vistas a un futuro de realizaciones materiales, sino con la mira puesta en una eternidad celestial o en la consecución de fama imperecedera. Vivir fue igual a sentirse fluyendo dentro de una tradición que ha prejuzgado lo que uno ha de ser: "Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar." A. CASTRO, *La realidad histórica de España*. México, 1954, p. 542, nota 33.

*nuestras vidas son los ríos*...—«Entre los poetas míos/tiene Manrique un altar», dice Machado[61] y se comprende perfectamente, dada la semejanza existente entre ambos poetas, a cinco siglos de distancia, pues, como afirma Jeschke, «El sentimiento de lo perdido sin consuelo, en una existencia sin alegría y sin sentido, es también el severo tono fundamental en la poesía de Antonio Machado.[62] No creemos, sin embargo, que la existencia de Manrique estuviese totalmente desprovista de alegría y de sentido, pero, en todo caso, si para los diez mil de Jenofonte *thalassa* significa la vida, el hogar recobrado, el fuego y el pan, para Manrique, siguiendo la filosofía antigua, el Mar —que Jorge Manrique *no vio jamás*—, es un sepulcro al que nos encaminamos todos, por cauce más o menos caudaloso. Otro es el tono de Garcilaso cuando habla de sus amados ríos (el Tormes, el Tajo): en Garcilaso, el agua —como han observado «Azorín» y M. Arce[63]—, es gozosa, es la clara linfa, sensual y noble a la vez: «Del sacro Tormes, dulce y claro río/hay una vega grande y es-

---

61 "Si Machado, comme Manrique, savait que "nos vies sont des rivières qui vont se jeter à la mer, ce qui est mourir" (visión anticipée de "être *pour mourir*", de l'existentialisme de Heidegger), sa croyance dans la divinité est plus sujette à caution." M. TUÑON DE LARA, *Machado*, col. "Poètes d'aujourd'hui", París, 1960, p. 114. JOSE M.ª DE COSSIO, *Mensaje de Jorge Manrique*, "Escorial", 1940, I, cuad. 2, p. 340, comenta emotivamente el verso manriquño: "Nuestras vidas"... "¿Qué rios tenía presentes el poeta al aproximar a ellos, comparativamente, nuestras existencias? ¿Los ríos sumidos y exangües de sus campos góticos, de su natal Paredes de Nava, de Villada o Becerril? No es lo mismo representarse la vida como un río desde la planicie castellana que desde sierras donde desbaratadamente se precipitan con bullir espumoso y ruido atronador... O desde el caudaloso desembocar de los grandes ríos andaluces o levantinos, tomando ambiciosamente cauce amplio, estero cumplido para entregarse al mar con digna grandeza. "A su vez, LUIS CERNUDA, *Tres poetas metafísicos*, "Insula" núm. 36, Madrid, 15-XII-1948, dice: "Durante el siglo XVII, cuando el ingenio era condición primaria e instrumento de la creación imaginativa, la palabra río, de la cual Manrique, precisamente por no darle otro significado que el suyo exclusivo, obtiene tan efectivo símil de la vida humana..."

62 HANS JESCHKE, *Die Generation von 1898 in Spanien*. Halle, 1934. Trad esp. de Y. PINO, Madrid, 1954, p. 91. P. LAIN ENTRALGO, *La generación del noventa y ocho*. Madrid, 1956 (4.ª edic.), pp. 157-58.

63 MARGOT ARCE, *La Égloga Primera de Garcilaso*, "La Torre", Puerto Rico, 1953, núm. 2, pp. 1-38.

paciosa» (*Égloga* II). La idea de que los cauces de vida: los ríos, sean, al mismo tiempo, vehículos de consumición, está ausente en el magno poeta, que murió seis años más joven que Manrique, y precisamente frente al mar.

*Our lives are rivers, gliding free...* (1-6).—Cuando Tennyson dice:

> *Flow down, cold rivulet, to the sea,*
> *Thy tribute wave deliver:*
> *No more by thee my steps shall be,*
> *For ever and for ever.*
>
> *A. Farewell.*

se inscribe, aunque con espíritu romántico, en la vieja tradición. Y lo mismo hace Longfellow:

> *River! that in silence windest,*
> *Through the meadows bright and free,*
> *Till at lenght thy rest thou findest*
> *In the bosom of the sea.*
>
> *To the River Charles*, I, 1-4.

¡En el seno de la mar! En la versión longfellowniana de los primeros seis versos manriqueños (singularmente 1 y 2), hay algún énfasis, como consecuencia de la adjunción de ciertos elementos un poco tautológicos: *unfathomed, boundless sea:* el insondable mar sin límites. Igualmente, la sobriedad expresiva *allí van los señoríos* se convierte en *all earthly pomp and boast:* toda pompa terrena y todo boato (Bowring, más sobrio en su traducción, dice *seigniory*). Por otra parte, en Longfellow (6) hay *in one dark wave,* y el original nada dice de esta «oscura onda», variante, acaso, de la *selva oscura* dantesca. No desdora, sin embargo, que el *consumir* se efectúe en el seno de una oscura ola, una onda que bien puede ser la noche de la eternidad. La visión no deja de ser profunda, si la separamos del contexto material. ¿Fue tal el pensamiento de Longfellow?

---

[64] *The Poems of Alfred Lord Tennyson.* Oxford University Pres, 1910, p. 179.

*allí los ríos caudales*...—Naturalmente, los ríos *caudales*, los *medianos* y los *chicos* representan alegóricamente las diferentes clases de la sociedad medieval española, tales como las representa Don Juan Manuel,[65] quien ya distinguía: *defensores*, esto es, los señores, la nobleza, cuyas más importantes ocupaciones son la guerra y la caza; los *labradores*, la clase laboriosa que subviene a las necesidades de los señores, y los *oradores*, los clérigos, que viven al amparo de las fundaciones monásticas. Añade Manrique que ante la muerte *allegados son yguales/los que biuen por sus manos/y los ricos*.[66] La terminología es clara y no da lugar a equívoco posible. Razón tiene Eustache Deschamps (1340-1410) para decir:

*Prince, trésors, richesse a grands monceaulx,*
*Or et argent, ceintures et chapeaux*
*Ne valent pas une pomme pourrie.*

*Ballade.*

Manrique habla netamente de trabajadores manuales, a los cuales no califica de pobres, aunque de ordinario lo sean, más o menos, porque no es la pobreza, estrictamente, la que los designa o sitúa en la jerarquía de una sociedad de clases. No hay aquí, claro está, dialéctica materialista, ni siquiera apiadarse de la suerte de los míseros, sino oponer la nobleza del trabajo a la ociosidad de los ricos, a los cuales, éstos sí, de tales los califica:

---

65 Estas divisiones sociales recuerdan, aunque lejanamente, las de Platón, *Rep.* IV, X: artesanos, labradores y guerreros, y también las de Hippódamos de Mileto, Arist. *Pol.* II, 8 y VII, 11. Se ha supuesto un simbolismo pitagórico en el número tres. La clasificación se halla en el Infante Don Juan Manuel, *Libro de los Estados* (BAE, LI), título LXVII: prícipes, oradores, labradores. La hallamos en la *Vox clamantis* de John Gower (1381): *clerk, soldier and ploughman*. Esta cuestión la ha tratado ampliamente G. DUMEZIL, *L'héritage indo-européen à Rome*. París, 1949.

66 Según Menéndez Pelayo, *Hist. de la Poes. Cast. en la Edad Media*, II, p. 388 la afirmación *allegados son yguales*, etc., no deriva del "pallida mors" horaciano, sino del metro XIV del Lib. II de Boecio, *De consolatione philosophiae*, donde se lee:

*Mors spernit altam gloriam*
*Involvit humile pariter et celsum caput,*
*Aequatque summis infima...*



4

*e los ricos.*[67] Sin embargo, por efecto del contraste, resulta una concepción de carácter social que podría parecer antinómica en un señor del siglo xv, pero que se concebirá mejor si se tienen en cuenta las auras democráticas que en todo tiempo han soplado en la literatura española, desde el *Cid* hasta *Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea.*

*Thither the mighty torrents stray...* (7-12).—Vemos en Longfellow que *mighty torrents:* poderosos torrentes, representan los *ríos caudales,* mientras que los *medianos* aparecen designados, más modestamente, por *brook:* arroyo, riachuelo, y *los más chicos* por *rill,* que, además de su significado de *fluir,* conlleva también el de *arroyo.* La distinción, no decisiva, que establece el francés entre *fleuve* y *rivière,* no existe en español, pues río designa igualmente uno u otro, sea más o menos caudaloso y vaya a verterse en el mar o no. En inglés el curso de agua que discurre entre dos riberas es *stream* = corriente, o *river,* y la intensidad acaso sea más subjetiva que cuantitativa: el agua se ve desde las riberas: *on the river* (lat. rīpa), independientemente de la importancia del cauce y de su destino final.

Parece haber en el pensamiento de Longfellow un contraste, expresado en estilo noble y puritano, entre el mar, sepultura de los ríos de la vida, y la onda oscura que barre las futilidades terrenales y que lleva a la eternidad extática: *calm and still.* Y esta idea de que la agitación terrena conduce al silencio del mar —otro lugar común literario, que llega hasta Vercors—, alimenta el dogma de que toda lucha en la tierra es vana. Así, la fuerza: *mighty torrents,* la agilidad: *brook* y la ingenua alegría: *tinkling rill,* se ven reducidos al silencio. Se observa, también, que Longfellow no opone al rico al pobre, sino *the son of pride* (angl.saj.: *pryto*): «el hijo, la criatura, del orgullo, del fasto: el ensorbebecido». Se ve, pues, que la idea de dos clases o condiciones sociales se expresa en Longfellow con matices que desfiguran un

---

67 "¿De dónde viene que los pobres casi siempre tienen el aspecto más triste que los ricos?" Erasmo, *Colloquium famil.* "Mira tú también cuántos pobres hay en el mundo que tendrían por gran felicidad hartarse de pan y agua." Fray Luis de León, *Guía de pecadores,* lib. II, cap. VIII.

tanto la neta definición manriqueña. Y lo que hace más conformista esta idea es la oposición entre el movimiento de la vida: *gliding, rill, stray, pursues its way* (al. *fliessen,* esp. *fluir*) y la inmovilidad de la muerte: *silent grave.* Y es, además, una transposición al plano religioso de un contraste ante todo humano. *Allegados,* que significa *afines,* o reunidos, es en Longfellow *There all equal. Side by side* (fr. *côte à côte,* esp. *unos con unos*).

[V]

*Debemur morti, nos nostraque...*
HORAT. *Ad Pis.*, 63.

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 quando nascemos
andamos quando biuimos
y allegamos
al tiempo que fenescemos
así que cuando morimos
descansamos

1 This world is but the rugged road
Which leads us to the bright abode
Of peace above;
So let us choose that narrow way,
Which leads no traveller's foot astray
6 From realms of love.
Our cradle is the starting-place,
Life is the running of the race,
We reach the goal
When, in the mansion of the blest,
Death leaves to its eternal rest
12 The weary soul.

Debemos morir, dice Horacio. El español no dirá *debemos,* sino *hemos (habemus),* pues no es un deber morir; será, a lo sumo, una ley biológica, una necesidad, una fatalidad, etc., pero jamás un deber. Rica de consecuencia conceptual y léxica es esta definición vitalista, que separa lo contingente: la muerte, de lo absoluto: el morir.[68]

*Este mundo es el camino...*—[69] Como este mundo no es más que antesala del otro, Manrique estima que se debe recorrer la

---

68 Leemos: *Con l'invidia e la frode. Ombre, delirj,*
*Sogni, follie son nostre cure, e quando*
*Il vergognoso errore*
*A scoprir s'incomincia allor si muore.*
PIETRO METASTASIO, *Demofoonte.*

69 Cf. HELMUTH KUHN, *Romano Guardini, pensador de la existencia cristiana.* "Eco", Bogotá, 1960, II/1, pp. 39-69.

jornada (sentido inglés de *journey* = viaje) sin cometer yerros, pues se nos tendrá cuenta de ellos. Del portugués *tino* ha formado el español *atinar, desatinar, desatino,* etc., que implican, más o menos, idea de acierto o desacierto. En el pensamiento manriqueño significa, más que habilidad, prudencia, cordura... Pero, ¿qué entendía Manrique por errar? ¿Entregrarse inconsideradamente a un hedonismo en contraposición con el ascetismo cristiano de su época? ¿Era ésta tan ascética como se ha supuesto? Juan Ruiz nos hará dudar mucho .Además, ¿sentía verdaderamente nuestro poeta dicho ascetismo? Sus versos amatorios, los que A. Cortina califica de obra *minor* (y lo son, realmente, respecto a las *Coplas*); lo poco que conocemos de su existencia (1440-1479), aunque sabemos que era irascible (*Genus irritabilie vatum,* Horat, *Ep.* II, 2, 102), llegando, incluso a la violencia material para con su esposa (Cf. A. Serrano de Haro. *Personalidad y destino de Jorge Manrique,* pp. 116-117), etc., etc., parece un tanto alejado de toda idea sobremanera ascética. ¿No será, pues, *errar* mera figura retórica, con sus ribetes de didactismo pre-conceptista? Ya que, de otro modo, ¿qué es una existencia humana normal sino una sucesión de errores? ¿Sería «existencia», verdaderamente, en caso contrario? Y esto Manrique debía de saberlo muy mucho. Además, el error, que es un momento fugitivo de la verdad, nos ayuda a soportar la vida, a la que da un sello de autenticidad. Y Erasmo, comentando el pensamiento que «es una desdicha errar», dice: «No, lo que es una desdicha es no cometer yerro alguno» (*Elog. de la loc.,* XIV). Y Sartre dice que «même les erreurs contiennent des connaissances réelles» (*Critique de la raison dialectique,* p. 74).

*This world is but the rugged road...* (1-6).—En la traducción de esta copla por Longfellow nos hallamos (1, 2, 3 y 4) ante un caso típico de las dificultades con que tropieza todo traductor: la diferencia morfológica de las dos lenguas en presencia. *Este mundo es el camino* cuenta cinco palabras, pero éstas forman ocho sílabas; el verso inglés correspondiente: *This world is but the rugged road* comprende siete palabras, que son necesarias

para obtener las ocho sílabas deseadas, pues *This world is the road,* simplemente, daría sólo cinco sílabas; de donde la necesidad de añadir voces tales como *but,*[70] que da a la frase un carácter negativo-afirmativo: no es más que, no es sino, etc., y el adjetivo *rugged* = áspero, rudo, difícil, penoso, que no figura en el original. Así, la métrica de este verso es: *This world'/is but'/the rugg'/edd road'//.* Otro tanto sucede con *bright* (2), *narrow* (3) y *from realms of love* (4). Por otra parte, decir que el camino de la vida es áspero, no parece desacertado, e incluso da cierto rigor a la imagen, un tanto escueta —¿voluntariamente?— en Manrique. Además, dada la diferente morfología de ambas lenguas, ¿podía Longfellow salvar el escollo amplificativo sin sacrificar la rima y el metro?

En cuanto a las imágenes del texto longfellowniano, he aquí algunas observaciones: el verso 2: *Which leads us to the bright abode:* «Que nos conduce hacia la brillante morada», se ajusta mucho al original, aunque sobre el *brillante, radiante;* y viene completada por *Of peace above:* «De paz superior» (la morada), que, siéndolo de paz, es, por consiguiente, morada *sin pesar.* Los versos 4, 5 y 6 desenvuelven bella y filosóficamente el pensamiento manriqueño: no cometer errores durante el viaje terreno, que es la peregrinación del alma, a través de la vida, hacia la eternidad libre de toda contingencia. Longfellow dice: *So let us choose that narrow way/Which leads no traveller's foot astray/ From realms of love:* «Así, escojamos este angosto camino/que no extravía el paso de ningún caminante/hacia los reinos del amor». Se siente aquí toda la diferencia que hay entre el siglo XV y el XIX: entre una concepción española de la vida y de la muerte por un poeta-soldado, y la inglesa por un poeta-profesor, y romántico por añadidura.

*partimos quando nascemos...*—La imagen del camino de la vida adquiere en Manrique una plasticidad alejada de toda me-

---

70 Cf. Bowring: *This world is but.* Si en Longfellow el camino es *rugged,* en Bowring es *narrow.*

tafísica: simplemente, nuestra partida es el nacimiento, y mientras vivimos, caminamos, y en el momento en que, ¡por fin!, llegamos, morimos. Y con la muerte viene el reposo que demanda todo viaje. Esto es de una extrema sencillez, y en ella reside, precisamente, el valor de esta copla, pues todos estos lugares comunes tejen la urdimbre de la vida. Ya dijo Quevedo: «Y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo» (*Sueños,* V). Y Fray Luis: «lo que es, lo que será, lo que ha pasado» (*Noche serena,* 40). Y el anónimo sevillano (¿Fernández de Andrada?: «¿Qué es nuestra vida más que un breve día?». Quevedo se anticipa maravillosamente a la filosofía temporal y existencialista de Kierkegaard, Bergson, Heidegger, Unamuno, etc., por medio de esta honda intuición de lo singular del fenómeno vital:

*Ayer se fue, mañana no ha llegado;*
*hoy se está yendo sin parar un punto:*
*soy un fue y un será y un es cansado...*
*¡Cómo de entre mis manos te resbalas!*
*¡Oh, cómo te deslizas, vida mía!*

*Obras completas,* edic. Astrana Marín, 1932, p. 401.

O bien:

*Ya no es ayer; mañana no ha llegado;*
*hoy pasa, y es, y fue, con movimiento*
*que a la muerte me lleva despeñado.*

*Op cit.*, p. 589.

Frente a la tradicional actitud ascética del *contemptus mundi,* harto atenuada ya por el Barroco, Quevedo adopta la actitud vitalista, moderna, de contemplar y sentir el fenómeno biológico objetivado, conceptualizado, pero no desdeñado, y menos aún condenado, antes bien lamentando que sea así y no de otra manera; pero no con la premiosidad de Unamuno, cuando dice: «¿Por qué quiero saber de dónde vengo y adónde voy, de dónde viene y adónde va lo que me rodea y qué significa todo esto?» (*Del sentimiento trágico de la vida,* cap. II). O la reflexión de Pascal (*Pensées,* III): «...sans que je sache pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu'en un autre, ni pourquoi ce peu de temps qui

m'est donné de vivre m'est assigné à ce point plutôt qu'à un autre...». Por ello, Quevedo, sin demasiada amargura, como Manrique, dice:

*No me aflige morir; no he rehusado*
*acabar de vivir, ni he pretendido*
*halagar a esta muerte, qué ha nacido*
*a un tiempo con la vida y el cuidado.*

*Op. cit.*, p. 64

Obsérvese que Quevedo no dice *el morir,* sustantivando el infinitivo, como hace Manrique: *que es el morir,* sino simplemente *morir,* lo cual implica una distinción fundamental entre el acto en sí, que Shopenhauer considera indisolublemente unido al nacer y consecuencia más o menos dilatada del mismo (*Die Welt als Wille und Vorstellung,* I, 367) y el fenómeno de la muerte, del que dice Buffon: «ce changement d'état, si marqué, si redouté, n'est dans la nature que la dernière nuance d'un état précédent». Sentido análogo aparece en el *Sein zum Tode,* de Heidegger, combatido por Sartre (*L'être et le néant,* pp. 615 a 638). E igualmente por Unamuno, para quien morir es, más que dejar de vivir, dejar de ser. Si para Heidegger el *dasein* halla en la muerte su propia posibilidad e incluso la razón misma de su estar-en-el-mundo: (*In der Welt sein,* dice Husserl), para Sartre, al contrario, la muerte es un absurdo: «une limite permanente de mes projets». Y añade: «S'attendre à la mort n'est pas attendre la mort «(*Op. cit.*, p. 619). Machado, ya es sabido, se adhiere más a la doctrina heideggeriana —que tenía en gran estima—, y su poesía es una constante *meditatio mortis* apacible, fluída y algo manriqueña. Quevedo, y también Manrique, piensa el mundo como morada, pero no morada estática, sino con cámaras de un vivir y desvivir constante, de un vital desasogiego, de una permanente acción, lo que Fichte denomina *Thathandlung* y que para Kierkegaard es la existencia no pensada *sub specie aeterni.* Goethe ha dicho: *Was innen ist, ist aussen.* Así, Quevedo siente tener que dejar la morada azarosa que fue cobijo de su rico espíritu. Y esto no es, naturalmente, la inacción racionalista y

resignada de Bossuet: «Je ne suis rien... Je ne suis venu que pour faire nombre; encore on n'aurait que faire de moi et la comédie ne serait pas moins jouée, quand je serais demeuré derrière le théâtre...». *(Medit. sur la brièveté de la vie*, in *Oeuvres)*. Contrariamente, Quevedo y Manrique creen que las representaciones que se dan en el teatro del mundo se dan con la presencia del hombre, anudando así una relación cuya eficaz objetividad aparece expresada por las vivencias que suscita y por la correspondencia que se establece entre el hombre y «los otros».

*Our cradle is the starting-place...* (7-12).—Mucho se ajusta al original: nuestra cuna es el punto de partida. El *andamos mientras (quando) biuimos* es en Longefellow: *Life is the running of the race:* la vida es el discurrir de la carrera, que exorna un tanto ese pausado andar de la vida en la serena concepción de Manrique. Y luego, la sencillez de *y allegamos (llegamos)*, simple comprobación, que se afirma suavemente por la cadencia del pie quebrado, es en Longfellow: *We reach the goal* = alcanzamos la meta, el fin, también con descenso de tono, pero menos concreto, más vacilante. Seguidamente, Longfellow se refiere a las «mansiones del bienaventurado»: *the mansions of the blest*, a las que la Muerte conduce, para eterno reposo: *eternal rest*, al alma agobiada: *The weary soul.* Se echa de ver que la actitud manriqueña ante la Vida y la Muerte no es la de Machado cuando habla de «...esta vieja angustia/que habita mi usual hipocondría», angustia existencial, cierto, pero que, según él mismo dice, en su paráfrasis de esa composición, es más bien *Sorge* (cuidado, inquietud), que verdadera angustia *(Angst)* kirkegaardiana; aunque añade: «pero que va a transformarse en ella».[71] En Unamuno la angustia ante la muerte sí se manifiesta con tal fuerza, que hunde sus raíces en el misterio ontológico; y de ella brota esa actitud de rebeldía que es expresión de su sed de inmortalidad. Nada de esto, se comprende, hay en Manrique: los tiempos, los

---

[71] A. MACHADO, *Galerías*, LXXVII, in *Poesías completas*, Madrid, 1946, p. 80. Cf. G. DE TORRE. *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, 1961, pp. 306-7.

horizontes, eran otros: Manrique murió a los treinta y nueve años y Hegel, Kant, Kierkegaard, Sartre, Unamuno y Ortega y Gasset no se habían inventado aún. Y menos aún Descartes. Bousoño afirma que toda nuestra centuria está empapada de temporalidad (*Op. cit.*, p. 160). Seguramente los antiguos también sentían la temporalidad, a su manera. Temporalidad hay en Dante y en toda la poesía latina medieval, pero concebida de muy distinto modo al de un Montaigne, por ejemplo. Hoy el hombre tiene más alta conciencia de su existencia como fluir, como estar valiosamente en el mundo para algo temporal, concreto y transcendente.

[VIII][72]

*Collige, virgo, rosas...*

AUSONIUS, *Edyllia*, XIV, 49.[73]

Dezimos la hermosura
la gentil frescura y tez
de la cara
la color y la blancura
quando biene la vejez
qual se para
las mañas y ligereza
y la fuerca corporal
de juuentud
todo se torna graueza
quando llega allarrabal[74]
de senectud

Tell me, — the charms that lovers seek
In the clear eye and blushing cheek,
The hues that play
O'er rosy lip and brow of snow,
When hoary age approaches slow,
Ah, where are they?
The cunning skill, the cunning arts,[75]
The glorious strenght that youth imparts
In life's first stage;
These shall become a heavy weight,
When Time swings wide his outward gate
To weary age.

---

72 En ciertas ediciones esta copla es IX.

73 *Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes, / Et memor esto aevum sic properare tuum.*

74 La sugestión llega, y en forma magnífica, hasta Jorge Guillén, quien, en su bello soneto *Muerte a lo lejos*, dice:

*Alguna vez me angustia una certeza,*
*y ante mí se estremece mi futuro,*
*del "arrabal" final en que tropieza.* *Cántico*, p. 281.

75 *The cunning arts*, en ciertas ediciones (The "Chandos Classics"). *Curious arts* en las ediciones de 1852 y 1873, así como en la de Oxford, 1917.

Henos ante otro fecundo tópico: la juventud es cosa efímera entre todas: de ahí la frase-consejo de Ausonio: «coge, virgen, las rosas». Y añade: «mientras que la flor es nueva y nueva es tu juventud/Y recuerda que tu edad es pasajera como ella». Spenser dirá también:

*Make haste therefore, sweet love, whilst it is prime:*
*For none can all again the passed time.*

*Amoretti,* Sonnet, LXX.

Tema universal, lo hallamos, con variantes, en los *ghazels* de Hafid: «Amada, puesto que el vino es de buena vendimia, bébelo pronto, usa de la hora propicia... ¿Más tarde, dices? Pero ¿quién puede estar seguro de otra primavera?».[76] y Saadi, en el *Gulistan:* «Las rosas de los jardines duran poco, como sabes, y el tiempo de las rosas pasa pronto». Y Omar Khayyam: «Each Morn a thousand Roses brings, you say: Yes, but where leaves the Rose of Yesterday?».[77] Y Horacio: «...carpe diem, quam minimum credula postero». (*Od.,* I, II). Y este consejo, que seguramente ya era seguido antes de que Ausonio formulase su pragmatismo, se ha esparcido por toda las literaturas. Así, Poliziano dice:

*Quando la rosa ogni sue foglie spande,*
*Quando è più bella, quando è più gradita,*
*Allora è buona a mettere in ghirlande,*
*Primo che sua bellezza sia fuggita:*
*Sicche fanciulle, mentre è più fiorita*
*Cogliam le belle rose del giardino.*

*Ballata.*

Y Lorenzo de Médicis:

*Quando languenti e pallide vide ire*
*le foglie a terra, allora mi venne in mente*
*che vana cosa è il giovenil fiorire.*

*La rosa e la giovinezza.* (Dal "Corinto".)

---

[76] *Les ghazels de Hafid,* traduits du persan par CH. DEVILLE. París, 1959, p. 16.
[77] *Rubayat,* IX. Trad de EDWARD FITZGERALD, 1859.

O bien:

*Quanto è bella giovinezza,*
*che si fugge tuttavia!*
*Chi vuol esser lieto, sià;*
*di doman non è certezza.*

*Bacco ed Ariadna.*

Christian Hofmann von Hofmannswaldau (1617-1679) recoge el tema en un bello soneto:

*Es wird der bleiche Tod mit seiner kalten Hand*
*Dir Lesbie, mit der Zeit um deine Brüste streichen,*
*Der liebliche Korall del Lippen wird verbleichen,*
*Der Schultern warmer Schnee wird werden kalter Sand,...* Etc.

*Vergänglichkeit der Schönheit.*

Y Ronsard, siguiendo el tópico clásico (Cf. Garcilaso, *Égloga* I.ª, 277-282), tópico erótico de la mujer agostada, ya frecuente en la literatura griega y latina,[78] después de haber evocado la inexorable caducidad:

*Quand vous serez bien vieille, le soir à la chandelle,*

concluye con el tema ausoniano:

*Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.*

*Sonnets à Hélène*, V.

Y Malherbe, en segunda y más feliz versión:

*Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,*
*L'espace d'un matin.*

*Stances (Consol. à Du Périer* (1600).

Esta simbolización de todas las gracias de la juventud en una flor, y en particular la rosa,[79] obedece, no sólo al deseo de

---

78 Cf. E. R. CURTIUS, *Europ. Lit. und lateinischen Mittelalter*, 1961. Kap. V.

79 *Pura, encendida rosa,*
*Emula de la llama,*
*Que sale con el día.*
*¿Cómo naces tan llena de alegría.*
*Si sabes que la edad que te da el cielo*
*Es apenas un breve y veloz vuelo?*

F. DE RIOJA, *A la rosa*, 1-6.

seguir la pauta clásica, sino también debido a la extrema fragilidad de esta flor. Garcilaso, cuya vida guarda tantos puntos de contacto con la de Manrique, nos dirá de modo magnífico:

*En tanto que de rosa y azucena...*
.....
*Coged de vuestra alegre primavera*
*el dulce fruto, antes que el tiempo airado*
*cubra de nieve la hermosa cumbre.*

*Soneto* XXIII[80]

Garcilaso mezcla la azucena con la rosa, referido a la color de la tez; pero cuando habla de coger *el dulce fruto,* no lo llama rosa, sino simplemente fruto. Y Góngora, el mejor Góngora, espléndido de luz:

*Goza cuello, cabello, labio y frente,*
*antes que lo que fue en tu edad dorada*
*oro, lilio, clavel, marfil luciente,*
*No solo en plata é viola truncada*
*se vuelva, mas tú y ello juntamente*
*en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*

*Soneto* XLIV.

Aquí el Barroco mezcla elementos bien diversos: *oro, lilio, clavel,* (no rosa), *marfil luciente,* que corresponde a otros tantos atributos de la belleza femenina; y en una antítesis de alta poesía, *tierra, humo, polvo,*[81] *sombra y nada* (*Job.*, VIII, 9), pues, como dice Dámaso Alonso: «mientras la poesía no pudo elegir sus asuntos más que en ambientes de belleza, no podían pertenecer a lo poético más que conceptos y voces como rosa, lirio,

---

[80] En Garcilaso, *Egloga* I, 275-288, hay un destacado caso de anáfora.

[81] La idea del polvo como expresión de caducidad acaso venga de Luciano, *Diálogo de los muertos* I, 120: "todo en nosotros no es más que polvo".

A este respecto dice G. Bousoño, *Op. cit.*, p. 213: "... es evidente que "humo" ha de ir antes que "polvo", puesto que sentimos a "polvo" como elemento más despreciable que "humo". Y ello probablemente ocurre porque una tradición —religiosa, poética, etc.— ha considerado el polvo como el término irremediable de la vida humana: "Polvo eres y en polvo te has de convertir."

cisne, etc.».[82] ¿Y Lope de Vega? El vital Lope de Vega, al que todo tema poético es familiar, también nos dice:

*Antes que el cierzo de la edad ligera*
*seque la rosa que tus labios crece,*
*y el blanco de ese rostro, que parece*
*cándidos grumos de lavada cera...*

*Soneto* XXV.

Obsérvese: en Garcilaso, *rosa y azucena;* en Góngora, *lirio y marfil luciente,* que evoca un tanto esa *lavada cera* de Lope. La viva tonalidad roja es más bien herreriana: «Rojo sol, que, con hacha luminosa»,. etc., (*Soneto* IV).

Tornémonos ahora hacia Chastelain (1403-1475), que se inscribe ya en la lírica Villon-Baudelaire:

*Mon amy, regardez ma face,*
*Voyez que fait dolente mort*
*Et ne l'oubliez désormais;*
*C'est celle qu'aimiez si fort;*
*Et ce corps vostre, vil et ort,*
*Vous perderez pour un jamais;*
*Ce sera puant entremais*
*A la terre et a la vermine;*
*Dure mort toute beauté fine.*

*Le Miroir de la Mort.*

En esta misma atmósfera de *memento mori* aparece también Hélinand de Froidmond, monje cisterciense (m. 1229). Oigámoslo:

*Que vaut beauté, que vaut richesse,*
*Que vaut honneur, que vaut hautesse?*
*Puisque Mort, tout à sa devise,*
*Fait sur nous pluie et sécheresse...*

*Le vers de la Mort,* 144-47.

Olivier de la Marche (1426-1502), en la misma línea, dice:

*Ces doux regards, ces yeuls faiz pour plaisance,*
*Pensez y bien, ils perdent leur clarté,*
*Nez et sourcilz, la bouche d'éloquence*
*se pourriront...*

*Le parement et triumphe des dames.*

Chastelain habla de *la terre et la vermine,* y de la Marche dice, con tanto pormenor como el anterior: *nez et sourcilz, la bouche*

*d'éloquence/se pourriront (Betrachtung der Verwesung,* dirá Huizinga). Y la voz, algo socarrona, de Villón, en la que se entremezcla cierta «mignardise»:

*Qu'est devenu ce front poly,*
*Ces cheveulx, sourcilz voultyz,*
*Grand entr'oeil, et regard joly,*
*Dont prenoye les plus subtilz,*
*Ce beau nez droit, grand ne petiz,*
*Ces petites joinctes oreilles,*
*Menton fourchu, cler vis traictis,*
*Et ces belles levres vermeilles.*
*Les regrets de la Belle Heaulmière,* VI.

Este «inventario» no nos habla aún de putrefacción. La amargura pre-baudelaireana se manifiesta más bien en:

*Un temps viendra, qui fera desseicher,*
*Jaulnir, flestrir, votre spanie fleur.*
*Ballade de Villon à S'Amye.*[83]

Pre-baudelaireana, ciertamente, pues cuatro siglos más tarde Baudelaire dirá:

*Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,*
*Après lse derniers sacrements,*
*Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,*
*Moisir parmi les ossements.*
*Une charogne.*

En Shakespeare el tema se modifica en forma de un paralelo melancólico entre el verano y el invierno:

*Youth is full of pleasance,*
*Age is full of care:*
*Youth like summer morn,*
*Age like winter weather;*
*Youth like summer brave,*
*Age like winter bare.*
*Tha passionate Pilgrim,* X.

---

82 *Poetas españoles contemporáneos.* Bibl. Rom. Hisp. Madrid, 1952, p. 83.

83 *Oeuvres de François Villon,* publiées avec une Vie de Villon par G. COLLETET, *et un Glossaire. Col. des Grands Ecrivains.* Esta edic. va precedida de la *Préface de Clement Marot, varlet du Roy,* conforme a la edición Galiot du Pré, París 1533. Cf. F. CARAVACA, *El paralelo Villon-Manrique,* "Neophilologus", Groningen, 1966, p. 75, nota 37.

En el armonioso Herrick perdura la tradición «florida» y el tema ausoniano reaparece:

> *"Gather" ye rosebude while ye may,*
> *Old Time is still a-flying;*
> *And this same flower that smiles to-day*
> *To-morrow will be dying.*
>
> *To the Virgins, to make much Time.*

Es muy posible que el dístico siguiente, de Longfellow, no sea totalmente ajeno a la anterior composición. Nótese el *Gather* inicial:

> *"Gather", then, each flower that grows,*
> *When the young overflows.*
>
> *Maidenhood.*

*Dezimos la hermosura...*—El poeta, que sabe, por experiencia universal, en qué paran los encantos de la juventud, formula, siempre melancólico, la pregunta cuya respuesta él conoce muy bien. Y la formula con una mezcla de finura: *la gentil frescura y tez/de la cara,* y de perentoria, angustiada, energía: *qual se para?,*[84] con marcada entonación ascendente. El *ubi sunt?* se anuncia ya, aunque por modo indirecto y con lejanas resonancias. En los versos siguientes el poeta dará respuesta a su propia pregunta. (Cf. la anáfora de Garcilaso, *Églo.* I.ª, nota 80). Pero antes, oigamos a Longfellow:

*Tell me,— the charm that lovers seek...* (1-6).—Superfluo es insistir sobre las amplificaciones a que se ve forzado el poeta-traductor por las necesidades de rima y metro. Actúan, además, otros factores, léxicos y emocionales, que forman parte de la idiosincrasia de una lengua y de un mundo poético determinados. Son zonas de sensibilidad que sólo el poeta intuye y que determinan —de conformidad con el instrumento expresivo—, la elección de tal o cual voz, ya que las palabras son símbolos semánticos y estructurales para el poeta,[85] independientemente de la

---

[84] En el *Vocabulario* de Correas hay un dístico de sabor manriqueño: "Cuando la vejez sale a la cara, / la tez ¿cuál se para?"

[85] H. KLEIST dice a este respecto: "Es kommt auf die Schale nicht an sondern auf die Früchte, die man darin bringt." ("No tiene importancia la copa, sino los frutos que en ella se presentan.")

carga emotiva que contengan, y que, necesariamente, han de ser distintas en cada lengua, aunque estén ligadas por el nexo íntimo de la equivalencia, jamás perfecta. Vemos, así, que en 1, 2 y 3 se manifiestan atenuaciones o amplificaciones, como, por ejemplo, *charm,* encanto, gracia, atractivo, que, aun con todo su poder evocador, no traduce el español *hermosura* (*formosus:* bien formado). Longfellow pudo decir *beauty,* en lugar de *charm* (como Bowring), pero entonces el verso hubiera tenido nueve sílabas, en vez de las ocho necesarias, sin contar con que *beauty* es más abstracto. Vemos, a seguido, una nueva amplificación: *that lovers seek:* que los amadores buscan, o aprecian, lo cual es casi redundante: naturalmente, los amadores aprecian y buscan, y aun codician la *gentil frescura* (y otras cosas). Para Longfellow es *clear eye,* lo que atenúa mucho la *gentil frescura.* Verso netamente gongorino es el 4: *O'er rosy lip and brow of snow:* «Sobre labio rosa y frente de nieve» (la nevada, o nívea, frente), que está en relación con *hues,* tez, color del rostro. *Hoary age:* «La edad canosa», traduce bien *vejez,* y, finalmente, la interrogación viene precedida de un *Ah* exclamativo. En conjunto la versión nos parece buena y de calidad poética.

*las mañas y ligereza...*—Mañas (lat. *manus*)[86] tiene aquí sentido de gallarda destreza más, que de artificio, en consonancia con su complemento *ligereza,* esto es, las naturales disposiciones de la juventud, no exentas, sin duda, de su pizca de malicia. Manrique distingue la *fuerça corporal/de juuentud,* puramente física, de la *fortitudo* moral (*Eneid.* XII, 18), en sentido ciceroniano o senequista. Rosemarie Burkart ha puesto de manifiesto la dignidad de las voces *graueza* y *senectud,* que según ella, evocan la

---

86 "PACHECO. — También creo que lo que agora decimos *mañas,* con tilde, sea lo mesmo que *maneras,* sino que la tilde los ha diferenciado, porque, como sabéis, quando queremos escrivir *maneras* abreviado, lo escrivimos de la mesma manera que mañas, y assí creo que sea lo mesmo dezir: El que malas mañas ha tarde o nunca las perderá." J. DE VALDES, *Diálogo de la lengua,* 1736. (Cf. R. MENENDEZ PIDAL, *La leyenda de los Infantes de Lara,* Madrid, 1934, Glos. pp. 443b y 444a.

imagen serena del padre.[87] Y, por su parte, A. Giannini dice que esta gravedad señorial prefigura ya el cortesano.[88] Efectivamente, Manrique, con estoica nobleza, expresa el estado de gravedad *(gravitas)* que alcanza el hombre cuando llega al arrabal (ár. *arrabad*) de la senectud. Y esta gravedad no está relacionada con el decaimiento físico, sino con la sensatez del anciano, aunque esta imagen no se realice siempre en la vida. De todos modos, ninguna mayor explicación es necesaria, porque la experiencia de la vejez agobiada por los achaques de la edad es de experiencia universal.

*The cunning skill, the cunning arts...* (7-12).—Dice Longfellow, en substancia, que las mañas y habilidades, y el glorioso vigor que la juventud concede en la edad primera de la vida: *In life's first stage,* se convierten en pesada carga: *heavy weight,* cuando el Tiempo abre de par en par su puerta exterior a la edad abrumada: *To weary age.* La traducción es correcta, aun cuando se observa que Longfellow diviniza un tanto la fuerza, concepción platónica: 'Ανδρὸς ἱεροῦ σῶμα δυνάμεις οἰκοδομοῦσι (Platón, *Alcib.* II; *Rep. III,* XVII). que gozó de gran predicamento en la Edad Media (justas, torneos, etc.) y que se perpetúa en ciertas concepciones modernas del deporte.[89] Vemos, además, que Longfellow resume su visión de la *gravitas* (el poeta cuenta veintiséis años) bajo el signo de un Tiempo intemporal, abstracto, que franquea la *puerta exterior: outward gate* hacia la vejez. No carece, ciertamente, de melancólico encanto esta *puerta exterior* que da al arrabal de senectud. La materialización del símbolo está en la línea místico-alegórica de «Ven, Muerte, tan escondi-

---

87 *Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon,* "Kölner Roanistische Arbeiten", Marburg, 1931, pp. 271 a 301.

88 *"La cárcel de amor" e "Il Cortegiano" de B. Castiglione,* "Rev. Hisp.", 1919, XLVI, pp. 547-569. Juan de Valdés, *Op cit.,* p. 109, dice: "Pero *senectus* y *postremería,* ¿no es todo uno?"

89 Esta concepción moderna del deporte como expresión, sobre todo, de vigor físico, que a veces degenera en brutalidad, está bastante alejada de la concepción platónica (*Rep.* III, XVII), donde se dice que el joven "en sus ejercicios y aun en sus trabajos tratará de desarrollar su fuerza moral más que la física".

da», etc. La primera estrofa de Longfellow es más ligera de estilo —expresando así la viveza y la gracia de la juventud—, que la segunda, y ello quizá deliberadamente. W. Blake (*Proverbs*, 91-92), dice:

*The child's toys and the old man reasons*
*Are the fruits of the two seasons.*

[XIV]

*Vanitas vanitatum et omnia vanitas.*
ECCLES. 1, 2.

Estos reyes poderosos
que vemos por escripturas
ya pasadas
con casos tristes llorosos
fueron sus buenas venturas
trastornadas
assi que no hay cosa fuerte
que a papas y emperadores
y perlados
assi los trata la muerte
como a los pobres pastores
de ganados.

Monarch, the powerful and the strong,
Famous in history and in song
Of olden time,
Saw, by the stern decrees of fate,
Their kingdoms lost, and desolate
Their race sublime.
Who is the champion? who the strong?
Pontiff and priest, and sceptred throng?
On these shall fall
As heavily the hand of Death,
As when it stays the shepherd's breath
Beside his stall.

He aquí otro fértil tópico, que desde Lucano,[90] ha venido dando frutos en la literatura. Así, por ejemplo, Andreas Gryphus, poeta alemán del siglo XVII, dice:

*Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden.*
*Was dieser heute baut, reisst jener morgen ein;*
*Wo jetzund Städte stehn wird eine Wiese sein,*
*Auf der ein Schäferskind wird spielen mit den Herden.*

*Eitelkeit der Welt*. 1-4.[91]

---

90 LUCANO, *Pharsalia*, IX, 669: "Etiam perire ruinae", pensamiento que repite RODRIGO CARO (*Canc. a las ruinas de Itálica*, 51-2):

*Casas, jardines, césares murieron,*
*Y aun las piedras que de ellos se escribieron.*

91 "Tú ves, por doquiera que miras ves sólo vanidad en la tierra.
Lo que hoy uno edifica, mañana otro lo derribará.
Donde hoy se yerguen ciudades habrá un día sólo praderas,
En las que un zagal jugará apacentando su rebaño." (Trad. libre.)

8.—«... que a papas y emperadores y perlados...» (Cop. XIV).
Estampa francesa del siglo XVII.

Mucho antes lo había dicho Juan Ruiz: *Non catas señorío, debdo nin amistad* (*Lib. de Buen Amor*, 1522), y Thomas Sackville: *Without respect steeming equally/King Cresus'pomp, and Irus' poverty.*[92] Y Villon:

*Princes à mort sont destinez,*
*comme les plus povres vivans:*
*s'ils en sont courcez ou tennez,*
*autant en emporte ly vens.*

*Ballade* (*Oeuvres*, XLI).

Y Gómez Manrique, tío de Jorge, dice en una estrofa altamente significativa:

*Mira los Emperadores,*
*los Reyes y Padres Santos;*
*so los riquísimos mantos*
*trabajos tienen, y tantos*
*como los cultivadores,...* etc.

*Coplas para el Señor Diego Arias de Avila*, XXXIV.

Como lo es también ésta de Jacopone da Todi:

*Papa con imperatori,*
*cardinali e gran signori,*
*giusti, santi e peccatori*
*fa la morte ragguagliare.*

*Lauda della Morte*, 11-14.

El universal valor nivelador de la Muerte lo expresa uno de los últimos poetas renacentistas ingleses: Shirley, quien dice:

*The glories of our birth and state*
*Are shadows, no substantial things;*
*There is no armour against fate:*
*Death lays his icy hands on Kings;*
*Sceptre and crown*
*Must tumble down*
*And in the dust be aqual made*
*With the poor crooked scythe and spade.*

*Death's Final Conquest*, 1-8.[93]

---

92 *The Mirror for Magistrates*, 292-93. Y en otro lugar:

*Ne peers, ne princes, nor no mortal wigh,*
*Ne towns, ne realms, cities, ne strongest tower,*
*But all perforce must yield unto his power.* (Ib. 376-8.)

93 "¡Oh, si mirasen los pecadores cuán en posta corre el mundo; cómo se acaban los reyes en breve; cómo fenescen los sumos pontífices

En el *Journal* de Longfellow, y en fecha 6 de diciembre de 1836, aparece la nota siguiente:

> A beautiful morning within me. I was softly excited, I know not why, and wrote with peace in my heart, and not without tears in my eyes, *The Reaper and the Flowers, a Psalm of Death.*

Y escribió la estrofa siguiente, publicada en «Kniekerbocker», en enero de 1839:

> *There is a Reaper, whose name is Death,*
> *And, with his sickle keen,*
> *He reaps the bearded grain at a breath*
> *And the flowers that grow between.*

Y en *Aufwiedersehen* (1881):

> *The Death is a beginning, not an end.*

Este ματαιότης πάντα ἐν τῇ γῇ ματαίοτα : en la tierra todo es vanidad, por su carácter mismo de verdad entera, absoluta, inscrita en la general experiencia —independientemente de la concepción heideggeriana—, de la muerte, excede a toda metafísica, por ser cosa más intuída que razonada, y hace superfluo todo comentario mayor. Hay, en cambio, materia a comento en cuanto a la forma cómo Manrique y su traductor presentan las ideas e imágenes.

*Estos reyes poderosos...*—Y añade: *que vemos por escripturas/ya pasadas.* Bien se advierte que el poeta no se refiere a sagradas escrituras, sino a crónicas de reyes y reinados. Siendo chicuelo, Manrique tuvo ocasión de conocer, más o menos, las vicisitudes de Don Álvaro de Luna. Estos hechos, de los que hay claras indicaciones en diversos lugares de la *Elegía,* no debieron de dejar, suponemos, excesiva impronta en un muchacho de trece años, seguramente menor que la que dejaría la muerte de su madre, pero sí lo suficiente para constituir un elemento de composición, que el poeta generaliza y liga a la historia, acaso

---

y los príncipes y poderosos, para que no amasen cosa tan inconstante y variable!" BEATO ALONSO DE OROZCO, *Victoria de la Muerte,* XX.

con el fin de alejarlo un tanto del contexto puramente temporal y de darle mayor alcance filosófico. A pesar de todo, en *los casos tristes llorosos,* el poeta se refiere, sin duda, a hechos concretos. Y *las buenas venturas/trastornadas* aluden, claramente, al poder alcanzado por el Condestable de Castilla. Hay, pues, en nuestra opinión, una mezcla de referencia coetánea y de proyección intemporal, al modo de Dante, cuyo influjo se manifiesta en muchos lugares de las *Coplas.* No le falta razón a Borghini cuando dice que Manrique hace obra de contemporaneidad. Sólo en cierto modo, naturalmente.

*Monarchs, the powerfuyl and the strong...* (1-6).—La alusión que hay en Longfellow a las canciones de gesta: *And in song/ Of olden time,* está sugerida por el orden de ideas expresado por Manrique; pero *los casos tristes llorosos* es mucho más llano que *The stern decrees of fate,* con su regusto fatalista. Las *buenas venturas/trastornadas* tienen un sentido más general que *Their kingdoms lost:* «Sus reinos perdidos», y, sobre todo, que *Their race sublime.* Esta transposición de lo humano a lo literario viste con pomposos ropajes la voluntaria desnudez manriqueña. Obsérvese, además, que, si bien Manrique califica a los reyes de *poderosos,* porque el poder es su habitual atributo, no cae en la exageración de calificarlos de sublime raza. Esto hubiera estado en oposición con la tradición castellana, encarnada en el Cid. En cambio, esta grandielocuente calificación no parece fuera de lugar en el ambiente puritano de Longfellow y en su concepción semiaristocrática de la sociedad. Longfellow, aunque censuró la esclavitud, no fue nunca un verdadero abolicionista.

*assi que no ay cosa fuerte...*—Bien se ve que la cosa fuerte es el poder, la fortuna, las laboriosas construcciones que el hombre edifica unas veces en el dominio de la realidad y otras en el de la fantasía. Manrique la aplica, en sentido general, a toda obra humana, esa obra que no resiste al ariete todopoderoso de la Muerte.

*Who is the champion? who the strong?...* (7-12).—El verso 7 de Longfellow, que habla de *campeón,* a pesar del aroma medie-

val que evoca, con su ambiente de *Ivanhoe,* nos parece pomposo, sobre todo teniendo en cuenta que Manrique no pregunta ¿quién es el campeón?, ¿quién es el fuerte?, sino que su pregunta, por la que se inicia ya el erotema clásico del *ubi sunt?,* se aplica a la vida misma, no a un determinado príncipe. Más cerca del original se halla Bowring cuando dice que la Muerte trata de igual manera toda mortal cosa humana *(all mortal things).* El paralelo prelados-pastores aparece conservado, aunque no sin amplificación: la pesada mano de la Muerte, y ese *stall,* establo final, que se refiere indirectamente a ganados.

[XVI]

*Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuerunt?*

que se hizo el rey don Juan
los infantes de aragón
que se hizieron
que fue de tanto galan
que fue de tanta inuençion
como traxieron
*las justas y los torneos*
*paramentos bordaduras*
*y cimeras*
*fueron sino deuaneos*
*que fueron sino verduras*
*de las heras.*[94]

Where is the King, Don Juan? Where
Each royal prince and noble heir
of Aragon?
Where are the courtly gallantries?
Their deeds of love and high emprise
In battle done?
Tourney and joust, that charmed the eye,
And scarf, and gorgeous panoply, —
And nodding plume, —
What were they but a pageant scene?
What but the garlands, gay and green,
That deck the tomb?

*Ou sont des morts les phrases familières?*
.....
*Tout va sous terre et rentre dans le jeu!*
Paul Valéry, *Le cimetière marin,* 87 y 95.

*...Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth into dust; the dust is earth; of earth we make loam; and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?*
Shakespeare, *Hamlet,* V, 1.

En relación con el tema de esta copla —acaso el de mayor enjundia de cuantos componen la rica urdimbre de la *Elegía*—,[95]

94 En ciertas ediciones estos seis versos aparecen en orden diferente.
95 Cf. MENENDEZ PELAYO, *Op. cit.,* I, 392.

se han venido asociando los nombres de Manrique y Villon, cuya obra respectiva ofrece similitudes, frecuentemente evocadas y estudiadas entre otros por Rosemarie Burkart, en su conocido ensayo *Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon.*[96] Rigurosamente coetáneos: Villon, 1431-1490; Manrique, 1440-1479, ambos poetas aparecen unidos en el mundo alado de la poesía. Por mucho que los separe la diferencia de ambiente y de preocupaciones, uno, en sus *Coplas,* el otro en el *Grand Testament* (y más particularmente en la *Ballade des dames du temps jadis*), coinciden en la expresión de ideas, sentimientos, imágenes y sensaciones análogas, aunque no idénticas, coincidencia que, naturalmente, se ha atribuído al haber glosado ambos poetas diversos *loci communes* de la literatura antigua, que son patrimonio de todos los hombres y de todos los pueblos, ya que tienen por base lo más elemental de la vida humana: la muerte, «l'ennemye de toute créature», como dice Deschamps (*Oeuvres,* III, p. 18), pues no es el Diablo, a pesar del gran papel que desempeña en los temas medievales, el principal enemigo del hombre, sino la Muerte.[97]

Huizinga, en el capítulo titulado «Das Bild des Todes», de su obra *Herbst des Mittelalters,* dice que «no hay época en que haya impreso tan fuertemente la imagen de la Muerte, con tanta regularidad e insistencia, como en el siglo xv». Y añade: «Es constante a través de la existencia el grito de *memento mori*».[98] ¿Por

---

96 Cf. nota 87. Cf. F. CARAVACA, *El paralelo Villon-Manrique,* "Neophilologus", Groningen, 1966, pp. 59-76.

97 "Non, l'ennemi n'est pas le diable; l'ennemi devant qui les hommes et même la Vierge, ne peuvent rien, l'ennemi qui enlève toute valeur à la richesse, à la beauté, à la puissance, à la vie elle-même, qui étend son ombre formidable sur les méditations de l'ermite, sur la détresse du pécheur et sur la plainte du poète, dans le festin joyeux et dans le cimétière, aux carrefours et dans les salles richement historiées, le véritable ennemi c'est a mort, cadavre, momie, squelette: "Je suis la mort de nature ennemie." Michault, *La dance aux aveugles,* p. 67.

98 "Keine Zeit hat mit solcher Eindringlichkeit jederman fort und fort den Todesgedanken eingeprägt wie das 15. Jahrundert. Unaufhörlich hält durch das Leben der Ruf des "memento mori". J. HUIZINGA, *Hersttij der Middeleeuwen,* Haarlem, 1928. Citamos por la traducción alemana *Herbst des Mittelalters.* Studien über Lebens und Geistformen

9.—«los Infantes de Aragon / que se hizieron...» (Cop. XVI).

Los Infantes de Aragón, en las *Genealogías de los Reyes de España,* de ALONSO DE CARTAGENA (Bibl. de Palacio, 1460). Falta uno de los Infantes, D. Sancho, muerto prematuramente.

qué el siglo xv? Porque en él se opera la transformación de la sociedad medieval, la que, sin ruptura —las épocas se enlazan, no se rompen—, antes bien con cierta conjunción y continuidad, aboca al Renacimiento.[99] La Edad Media fue una mezcla de ideal monástico-caballeresco, pero en ella se inició ya una fusión místico-pagana, que es un avance hacia la plena glorificación de la Antigüdad platónica, resuciatda en el *dolce stil nuovo* de Guido Guinizelli, y a la alegría del *Decamerone*. Y las *Coplas* de Manrique participan de este doble universo pre-renacentista (Van Praag): en unas, se expresa esa actitud de «cristiana filosofía» boeciana, de que habla Menéndez Pelayo y que tan admirablemente ha sabido interpretar Rosa Lida de Malkiel;[100] en otras, al contrario (la XVII, por ejemplo), es ya el gozo, la sensualidad renacentista, que se ha superado el convencionalismo del *amour courtois* y de la lírica provenzal, para revelarse en una luminosidad garcilasiana. Hay como un re-descubrimiento del Hombre, pues, como dice Schuré, el hombre, durante la Edad Media, «ne s' était connu qu'à travers sa cité, sa famille, sa race et sa religion. Maintenant il se découvrait lui-même à travers le monde entier».[101] Es el momento en que, al decir de Alfonso Reyes, «la figura humana se adelanta al primer término del cuadro».[102] Y de ahí que, al descubrirse a sí mismo y sentirse integrado plenamente en el gozo de la vida y de los sentidos, surja, como contraposi-

---

des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in Niederland. München, 1928, pp. 192-93.

99 Se trata, claro está, del Renaciminto en general, y no del español en particular, cuya realidad es todavía materia de discusión erudita, sobre todo después del planteamiento de la cuestión por V. Klemperer, *Gibt es eine spanische Renaissance?*, in "Logos", 1927, pp. 129-161, a lo que respondió A. Castro, "La Nación", Buenos Aires, 6 de enero de 1929, y la conclusión de H. Wantoch, *Das Land ohne Renaissance*. Sobre este problema se ha expresado Dámaso Alonso, *Poesía española Antología*, Madrid, 1933, vol. I: "Lo esencialmente español, lo diferencialmente español en la literatura es esto: que nuestro Renacimiento y nuestro Post-Renacimiento son una conjución de lo medieval y lo renacentista barroco europeo."

100 M. R. LIDA DE MALKIEL, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, p. 293.

101 E. SCHURÉ, *Les prophètes de la Renaissance*, París, 1919, p. 87.

102 A. REYES. Un tema de "La vida es sueño", in *Trazos de historia literaria*. Buenos Aires, 1951, p. 63.

ción lógica, el temor de perder dicho gozo. Además, según Th. Spencer, en la Edad Media el hombre teme que la muerte lo sorprenda sin haber tenido tiempo de prepararse para el otro mundo[103] y de ahí, también, que le cause horror la muerte repentina, contrariamente a lo que pensaba Montaigne (*Essais*, I, XX).

Aunque Huizinga estudia en su obra las formas espirituales de los siglos XIV y XV sólo en Francia y Holanda, y nada dice de las *Coplas* de Manrique, nos descubre, no obstante, que son tres los temas esenciales que forman *die Melodie* o *Leitmotiv* de la Elegía manriqueña, a saber:

A) *Ubi sunt?:* ¿dónde están los que antaño llenaron el mundo con su grandeza? *(Wo sind sie alle geglieben, die früher die Welt mit ihrer Herrlichkeit ausfüllten?)* (Copla XVI).

B) la espantosa comprobación de que todo cuanto fue belleza no será luego más que corrupción y hedor *(der schaudernden Betrachtung der Verwesung alles dessen, was einmal mensliche Schönheit ausmachte)* (Copla XVII).

C) el tema de la Danza Macabra *(Totentanz)*,[104] la Muerte que a todos los humanos aniquila, sin distinción de estado ni edad *(der Tod, der die Menschen mit sich zerrt aus jedem Beruf heraus, aus jedem Lebensalter)* (Copla XVII).

---

103 *Death and Elisabethan Tragedy*.

104 WALTER PATER, refiriéndose a la *Dànza Macabre*, habla de *Many French amd German painters, or the grim inventions of Dürer* (*The Renaiissance*, London, 1917, p. 93). La *Danse macabre*, o *macabrée*, es lugar común, pero no trivial, pues implica un cambio de actitud en el hombre: la filosofía antigua con Luciano y Séneca, preconizaba la serenidad ante la muerte, mientras que el Renacimiento considera a ésta con una mezcla de tristeza resignada y de protesta latente. Es posible que Manrique conociese la *Danza de la Muerte* castellana, que editó Ticknor y reeditó Faulché-Delbosc (1907). Icaza dió una edición ilustrada con los grabados de Holbein. ITALO SICILIANO, *Francois Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*, París, 1934, p. 237, se pregunta: "¿Es la Muerte o el muerto el que, danzando, se lleva al vivo?" Y añade: "¿Derivaría de una ceremonia litúrgica de una procesión o de una mascarada carnavalesca-" Cf. W. SEELMANN, *Die Totentänzen des Mittelalters*, Leipzig, 189.

Anna Krause, en su comentario de Huizinga, añade que *The dissolution of the flesh was the all-absorbing fear which haunted the Northern-Europeans during the fifteenth century.*[105] Y basta pensar en los frescos de Orcagna *(Il Trionfo della Morte)* en el Camposanto de Pisa (singularmente el de la izquierda, en el que un caballero, montado en un caballo negro, muestra a sus compañeros de cacería los tres ataúdes, que se hallan abiertos, y que una dama, apoyada la mejilla en la palma de la mano, contempla melancólicamente), o bien la *Danza de la Muerte* de Holbein, en el cementerio de Basilea, y, ya más tarde, el *Finis Gloriae Mundi* de Valdés Leal... Y cuando Ishacq Ben Gayyat de Lucena (siglo IX) escribía: «Entienda todo hombre inteligente y discreto que el término de toda cosa es la carcoma», prefiguraba ya la *charogne* de Baudelaire. Un eco tardío de esta visión obsesionante de la corrupción aparece en la parábola *El perro muerto*, de Tolstoi, parafraseada por el poeta griego Angelos Sikeliano.[106]

La reflexión sobre el declinar de las grandezas humanas y de los imperios reducidos a las frías cenizas del olvido, es, además de universal, antiquísima. Th. Batiouchkov,[107] C. H. Becker[108] y E. Gilson,[109] entre otros, han estudiado minuciosamente la trayectoria del *ubi sunt?* desde tiempos remotos, mostrando que, como dice Salinas, «esta erótesis o pregunta académica se con-

---

105 ANNA KRAUSE, *Jorge Manrique and the Cult of Death in the Cuatrocientos*. Publications of the University of Califirnia in "Languages and Literature ", University of California Press, 1937, I, 3, pp. 79-176. E. MORENO BÁEZ, *El gótico nominalista y las "Coplas" de Jorge Manrique*, "Rev. Fil. Esp.", 1970, LIII, 1-4, pp. 96-97, observa: "A muchos críticos han impresionado la serenidad y la falta de patetismo de las *Coplas*, la que tanto contrasta con el que impregna lo mismo las danzas de la muerte que la escultura francesa del XV, en la que con frecuencia vemos al difunto en estado de putrefacción". Cf. J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique*, París, 1955, pp. 235-259.

106 "Caracola", Málaga, abril-mayo de 1962, n. 114-115.

107 TH. BATIOUCHKOV, *Le débat de l'âme et du corps*, "Romania", 1891, XX, pp. 1-55.

108 C. H. BECKER, *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?*, in Aufsatze zur Kultur und Sprachgeschichte... Ernst Kuhn gewidmet", Breslau, 1916, II, 7, pp. 87-105.

109 E. GILSON, *Les idées et les léttres*. Essais d'Art et de Philosophie. Paris, 1932, pp. 168 y ss.

virtió en un esquema estilístico, consistente en comenzar cada frase con una interrogación sobre los grandes de la historia y de la fama». Los orígenes del tema parten, quizá, de la Biblia,[110] aunque Batiouchkov los cree más bien griegos: ποῦ σοφος; ποῦ γραμματεῦ; y atribuye la primacía a Efrén de Nibisis. El *ubi sunt?* se halla entre los latinos,[111] en la patrología griega, en san Cirilo de Alejandría, en san Isidoro de Sevilla, etc., etc. Igualmente se halla en san Próspero de Aquitania y en Boecio.[112] Así vamos a ver repetido por doquier este lugar común [113] que, degenerando y bajando de tono, se convertirá en una pregunta general: *ubi sunt reginae?, ubi sunt virgines?, ubi sunt mulieris?*, etcétera.[114] Y la anáfora podía repetirse infinitamente; e incluso, como observa maliciosamente Salinas, tener la callada por respuesta.[115]

Los testimonios más notables del erotema son el de Bernardo de Cluny (siglo XII):

> *Qui modo flos fuit in spatio ruit unius horae*
> *mox rapitur, licet ingenio micet atque decore...*
> *Gleba reconditur atque recluditur hospite tumba;*
> *laus stat imaginis umbraque nominis, immo nec umbra*, etc.
>
> *De contemptu mundi*, I, 169-72.

Y Boecio:

> *Est ubi gloriae nunc Babyloni? nunc ubi divus*
> *Nabuchodonosor, et Darii uigor illeque Cyrus?*

---

110 *Isaías*, XXXII, 18: Ubi est litteratus?; *Baruch*, III, 19: Ubi sunt principes gentium et qui dominantur super bestias quae super terram?

111 Cicerón, *Phil.*, VII; *Orat. pro Plan.*, 83; Ovidio, *Metam.*, *XIII*, 92.

112 Boecio, *De consolatione philosophiae*, I, 904.

113 "The ancient literature of consolation contains some famous pieces, from Seneca, the friend of Nero, down Boethius, the friend of Theodoricos" (J. MORLEY, *Guicciardini*, in "Miscellanies" 4th series, London, 1908, p. 65. Cf. M. MARTHA, *Consolations dans l'antiquité*, in *Études morales sur l'Antiquité*, París, 1822, pp. 135-189.

114 Italo Siciliano, *Op. cit.*, cree contra Batiouchkov, que el tema parte de Boecio. Cf. J. BRICHT, *The "ubi sunt formula"*, MLN, 1893, pp. 187-88; A. FARINELLI, *La vita è un sogno*, Torino, 1916, I, pp. 76-78-270. R. ORTIZ, *Fortuna labilis*, Bucaret, 1927, p. 61, etc., etc.

116 Salinas, que ha estudiado tan delicadamente las *Coplas*, resume la tradición del *ubi sunt?* diciendo que es la voz *clamantis in deserto*.

*Nunc ubi curia pompaque Iulia? Caesar, obisti;*
*te truculentior, orbe potentior ipse fuisti,* etc.

*De consol. phil.* I, 889-902.

Un himno del siglo XII dice también:

*Ubi Plato, ubi Porphyrius?*
*Ubi Tulius, aut Virgilius?*
*Ubi Thales, ubi Empedocles*
*Aut egregius Aristoteles?*

Pervive el tema en el siglo XIII, con Jacopone da Todi:

*Dic ubi Salomon olim tam nobilis*
*Vel Sampson ubi est, dux invencibilis?*

*Thesaurus Hymnologicus,* II, 379.

Petrarca recoge el tema:

*Ivi eram quei che fur detti felici,*
*Pontefici, regnanti e imperatori;*
*Or sono ignudi, poveri o mendici*

.....

*U' son or le ricchezze? U' son gli onori*
*E le gemme e gli scettri e le corone*
*E le mitre e i purpurei colori?*

*Trionfo della Morte,* I, 85-87.

Hacia 1350, un poeta inglés anónimo había escrito:

*Were beth that biforen us weren*
*Houndes ladden and havekes beren,*
*And hadden feld and wode?*
*The riche levedies in here hour,*
*That wereden gold in here tressour,*
*With here brights rode;*

*Eten and drounken, and maden hem glad;*
*Here lif was al with gamen y-lad,*
*Men kneleden hem biforen;*
*They beren hem wel swithe heye;*
*And in a twincling of an ye*
*Here soules weren forloren.*

*Were is that lawhing and that song,*
*That trayling and that proude gong,*
*Tho havekes and houndes?*
*Al that joye is went away,*
*That wele is comen to weylaway*
*Tho manye hare stoundes.*

*Here paradis they nomen here,*
*And nou they lyen in helle y-fere;*
*The fyr hit brennes evere:*
*Long is ay, and long is o,*
*Long is wy, and long is wo;*
*Thennes ne cometh they nevere.*[116]

Anna Krause, que tal vez no conocía la composición precedente, se sorprende de hallar el *ubi sunt?* en la literatura inglesa, si bien recuerda el poema de Skelton titulado *Death of the Noble Prince King Edward the Fourth:*

*Where is now my conquest, my victory?*
*Where is my riches and my royal array?*
*Where be my courses and my horses high?*
*Where is my mirth, my solace, and play?*

En la literatura francesa (dejando aparte Villon) hay numerosos ejemplos. Véase lo que dice Jean Meschinot (siglo xv):

*Princes qui leuez haultz lieux*
*Comme dieux*
*Vous devez, jeunes et vieux*
*Valoir mieulx*

---

116 *¿Dónde están quienes antes que nosotros fueron,*
*los que conducían jaurías y llevaban halcones,*
*y poseían tierras y bosques?*
*Las ricas damas a la sazón tenían*
*oro en sus trenzas, y era*
*su tez esplendorosa.*
*Todos comían y bebían, y se regocijaban,*
*La vida para ellos era sólo un juego .*
*Los hombres hincaban la rodilla ante las damas,*
*erguidos y firmes.*
*Y he aquí que en el espacio de un instante*
*todos perdieron al alma.*
*¿Dónde están los que reían y cantaban*
*con altivo continente y ademán soberbio?*
*¿Dónde están los halcones y los perros?*
*Todo este gozo se ha desvanecido;*
*Todas esas riquezas se han desvanecido;*
*y he aquí que les aguardan muchas horas penosas.*
*Ellos habían hecho de la tierra un paraíso,*
*y ahora yacen reunidos en el infierno.*
*Y las llamas los abrasan eternamente...*
*La eternidad es larga, la soledad es larga,*
*el dolor es largo,*
*y no volverán jamás.*

*Que les petits indigens.*
*Pas n'est faictz immorteulx,*
*Car mort teulx*
*Vous rendra de brief comme ceulx.*

*Les lunettes des princes*, f. XLVII, 1.

Los testimonios españoles del *ubi sunt?* también son abundantes: sin tener en cuenta los mediocres versos de Fray Migir, hay el *Dezir* de Sánchez de Calavera (Talavera, según Menéndez Pelayo, Calavera, según Dámaso Alonso y Cortina):

*Pues ¿do los imperios, é do los poderes,*
*Rreynos, rrentas e los señorios,*
*A do los orgullos, las famas é brios,*
*A do las empressas, á do los traheres?*

*Decir a la muerte del almirante Ruy Díaz de Mendoza.* (*Canc. de Baena*, p. 593, núm. 530, f. 178. (Sobre todo, III, VII, VIII y IX.)

También el Arcipreste de Hita, en su *planto* por la muerte de Trotaconventos, ha glosado el eterno lugar común:

*Muerte, al que tú fieres, llevástelo de belmez*
*al bueno e al malo, al rico e al refez,*
*a todos los egualas e los levas por un prez,*
*por papas e por reyes non das una vil nuez.*

*Libro de Buen Amor*, 1521-24.

En un *Dezir* de Gonzalo Martínez de Medina, compuesto hacia 1418 (*Canc. de Baena*, n.º 337), tras de una enumeración erudita de los grandes personajes de la Antigüedad, en los que se entremezclan Alejandro, Julio César y Darío, Hércules, Aquiles, Héctor, Príamo, Minos, Judas Macabeo, etc., con Virgilio, Aristóteles y «el gran Gedeon», viene a tratar de contemporáneos: Stúñiga y Velasco, y concluye: *Asi como sueño é cosa muy vana/Pasó el rrocio de su vana gloria.* Igualmente trata el tema, entre otros, Diego Palomeque, en su *Dezir de la Muerte*, que Foulché-Delbosc atribuye a Juan de Mena, y Timoneda: *Pues el tiempo se me pasa,/ madre mía, en fuena fe,/sola yo no dormiré* (*Letrillas*, V).

*que se hizo el rey don Juan...*—Manrique ha hecho una fusión armoniosa de elementos reflexivos-poéticos, sin preponderancia de los primeros, lo que le hubiera conducido, irremediablemente,

a imágenes demasiado rígidas, ascéticas, secas e incluso pedantes. La fina sensibilidad poética de Manrique, manifestada —como ha observadado Anna Krause—, hasta en la estructuración y armonización de los sonidos en la estrofa, aunque sin rimas internas ni aliteraciones, le ha permitido dar imágenes impregnadas de serena gravedad y de una dulce melancolía, pocas veces superada. Manrique pregunta: ¿Qué se hizo el rey don Juan?, con lo cual inicia el erotema que se relaciona, por modo inmediato, con hombres y sucesos que él conoció y con los que se siente más o menos vinculado por su condición social. Y, sin transición ninguna, el poeta salta de la crónica al ensueño, de las vicisitudes políticas, representadas por ese inquirir sobre los Infantes de Aragón,[117] a los galanes y sus *invenciones*. Allí, el mundo árido, pese a todo, de las grandezas humanas, expresado en una no-respuesta que implica fallo adverso; aquí es la unidad poética: el poeta se desprende de lo vano —la ficción del poder—, y camina hacia lo real-ideal: la gracia de la juventud. Unidad negativa la primera, positiva la segunda; y aunque sería aventurado aplicar a Jorge Manrique la exclamación de Fausto: *Zwei Seelenwohnen, ach! in meiner Brust* (*Faust*, I. 112), si pudiera decirse que hay en él ese *Streben* por el cual su alma, como la de Fausto, se desdobla, proyectándose cada una de sus partes hacia un mundo diferente. Obsérvese que el tono ascendente del *que traxeron* denota cierta impaciencia juvenil: hay menos melancolía que de costumbre, pero más vigor: la nostalgia, la añoranza (cat. *enyorança*) se hace varonil.

*Where is the King, Don Juan? Where...* (1-6).—El primer verso ofrece un encabalgamiento sobre el verso siguiente: los príncipes reales e infantes (traduzco *heir*, heredero, por infante) de Aragón. Esto se ajusta al original. Las *courtly gallantries* también están en el contexto, aunque Manrique no diga *cortesanas*, sino que se refiera a los galanes, en general, los cuales, natural-

117 Para el estudio de estos turbulentos personajes, cf. ELOY BENITO RUANO, *Los Infantes de Aragón*. Monografías. Estudios Medievales. Madrid, CSIC, n. 2, 1952.

mente, debían de ser más refinados entre cortesanos. Viene ahora una imagen de *propria Minerva* longfellowniana: *Their* (o *The,* en ciertas ediciones) *deeds of love and high emprise.* Profundidades de amor y alta empresa, es decir, las invenciones de los galanes: noble y barroca manera de expresión, que no deja de ser bella. Longfellow parece atribuir a invenciones cierto carácter marcial: estas *high emprise* serían las empresas, lemas (no los de Alciato) o motes, etc., ganados por los galanes en lides bélicas. La voz empresa (lat. *in-prehensa*) tiene también en español ese sentido; pero ¿no cabe suponer, asimismo, que Longfellow se refiera, no a los lemas, motes o leyendas en sí, sino a los hechos, hazañas, galanuras realizadas por dichos galanes? Esto explicaría, en parte, el *high emprise/in battle done:* altas empresas ganadas en batallas. Esta voz la vemos empelada con sentido de *emprendida* en la *Chanson de Roland,* 210: «Faites la guerre cum vuus l'avez emprise». Otro es el sentido que le da Spenser (*Faere Queene,* IX, i, 4): «In brave poursuit of chevalerous emprize». Y Ariosto dirá: «Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori/Le cortesie, l'audaci imprese io canto» (*L'Orl. fur.* I, 1-2). Es muy posible que *battle «done»* sea, simplemente, atraído por *Aragón.* En todo caso, invención no tiene en español un especial sentido marcial ni de empresa bélica o heroica. Sin embargo, ¿es todo esto contrario al sentido general y a la emoción poética? Creemos que no.

*las justas y los torneos*...—Devaneo tiene en español diversas acepciones, pero todas ellas están ligadas por el denominador común *vano,* cosa vana, o, por lo menos, frívola (ingl. *giddiness;* alem. *Liebeln;* ital. *vaneggiamento;* port. *devaneio;* fr. *revêrie, frivolité.* Puede significar, secundariamente, delirio o desatino, lo que es poco frecuente, y también ocupación pasajera, intranscendente, vana (acepción más común), y, por fin, *amorío* (fr. *amourette;* alem. *Liebelei;* ing. *love affair, intrigue;* ital. *amoretto*) y no conlleva ningún carácter peyorativo, y sí, al contrario, cierta condescendencia implícita. Ligado *devaneos* con la sextina anterior, el poeta pregunta qué fueron las invenciones como tantos galanes *traxeron;* y encadena esa pregunta con otra en la que,

en ciertas ediciones, hay inversión de versos (Cf. nota 94): *¿qué fueron sino verduras/de las heras?* Y aquí eras (lat. *area*) no significa el espacio que hay delante de la alquería y donde se efectúa la trilla, sino el cuadro o plantel en que el hortelano siembra y cultiva verduras. Es constante en Manrique este ir y venir de los elementos materiales a los de alta poesía, al igual que Lope de Vega. El tono, se observa, sigue siendo premioso, como quien exige una respuesta... Y el poeta sabe muy bien que ésta sólo puede venir del contexto general de la Elegía.

*Tourney and joust, tha charmed the eye...* (7-12).—La sentenciosa brevedad manriqueña de esta sextina se diluye en el plasticismo longfellowniano: las justas y torneos eran, sin duda, un espectáculo encantador (salvo para el caído): de ahí *that charmed the eye:* que encantaban la vista; pero ese *scarf* (angl.-saj. *sceorp*, alem. *Schärpe* (o *Streifen*), fr. *écharpe* (o *bande*), puede ser: o *banda* (como se ve en ciertos cuadros de Frans Hals o de Rembrandt), llevada en *bandolera* (como los Guardias de Corps), o bien *fajín* (dim. de ant. arag. *faxa* = faja), distintivo de ciertos jefes militares. Esta espléndida *panoplia,*[118] por paramentos, que acaso sean las gualdrapas de los caballeros; esas ondulantes plumas: *nodding plume*, etc., exceden del texto manriqueño, como salidas del arsenal romántico de Longfellow. Las plumas ondulantes, que, en rigor, se relacionarían más bien con penachos (lat. *penna*, pluma), pueden pasar por cimera, ya que son adorno de cima; pero, ¿qué decir de esas «guirnaldas alegres y verdes» que cubren la tumba? Esto queda muy lejos de las «verduras de las eras». Esto ya lo observó R. M. Merchán (*Estudios críticos*, Bogotá, 1916-1917, p. 66), pues dice: «Longfellow traduce con precisión que pudiéramos llamar matemática y sin detrimento de la Poesía... La traducción de las *Coplas* de Jorge Manrique por

---

118 Longfellow traduce *gorgeous panoply*, que aquí, como traduce Walsh: *With trapping, and caparison*, se refiere a las gualdrapas (lat. *vastrapes*) con que se cubre a los caballos. En sentido más amplio, *caparazón*. Pero panoplia significa *complete suit of armour of the heavily-armea soldier*. E. WEEKELEY. *An Etymological Dictionary of modern English*. London, 1921, p. 1.036.

el poeta anglo-americano es exactísima; pero aquellos versos:

¿Qué fueron sino verduras
De las eras?

aparecen en inglés así:

What but the garlands, gay and green,
That deck the tomb?

Lo mismo sucede con la versión alemana de esta copla por R. Grossmann.

De la copla se desprende un pesar, saturado de resignación (no conformismo), y en la versión longfellowniana la estructura de la estrofa y el *embellishment* que hemos visto le dan un aspecto harto pormenorizado.

[XVII]

*Eheu, fugaces... labuntur anni,*
HORAT. *Od.* II, 14, 1-2.

| | | |
|---|---|---|
| que se hizieron las damas | 1 | Where are the high-born dames, and where |
| sus tocados sus vestidos | | Their gay attire, and jewelled hair, |
| sus olores | | And odours sweet? |
| que se hizieron las llamas | | Where are the gentle knights, that came |
| de los fuegos ençendidos | | To kneel, and breathe love's ardent flame, |
| de amadores | 6 | Low at their feet? |
| que se hizo aquel trobar | | Where is the song of Troubadour? |
| las músicas acordadas | | Where are the lute and gay tambour? |
| que tenían | | They loved of yore? |
| que se hizo aquel dançar | | Where is the mazy dance of old, |
| y aquellas ropas chapadas | | The flowing robs, inwrought with gold, |
| que trayan[118] bis | 12 | The dancers wore? |

Esta copla es, probablemente, la más bella de toda la *Elegía*. Se desprende de ella tal aroma de nostálgica dulzura, a través

118bis *No hay reyes ya, ni hay infantes que por los sitios umbrosos*
*discurran como en las tardes de otros tiempos discurrían,*
*comentando bellos lances venatorios o amorosos.*
*y ostentando, a las miradas*
*de lo villanos ingenuos, "aquellas ropas chapadas*
*que traían".*

AMADO NERVO, *Oras completas* (1962), II, 1654.

de la protesta velada; hay en ella tales gracias y resplandores, que sólo es posible hallar en poetas como Spenser o Garcilaso. En otro de nuestros estudios manriqueños hemos expuesto el lírico comentario de Salinas acerca de esta espléndida estrofa. Margot Arce, en su estudio de la *Égloga Primera* de Garcilaso (nota 63), ha puesto de manifiesto que el gran lírico toledano entronca más con la elegía pastoril amorosa del post-petrarquismo que con la filosofía boeciana. De ahí que su lirismo esté más cerca de la naturaleza que el de Manrique, y que haya en él una exaltación lírica mucho mayor. Cuando Garcilaso dice:

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

*Egloga* I, 349-51.

O:

*Flérida, para mí dulce y sabrosa,*
*más que la fruta del cercado ajeno*

*Egloga* III, 305-6.

expresa un trémolo pasional que en Manrique sólo alcanza punto culminante en *los fuegos encendidos/de amadores.* Podría decirse, no obstante, que en Garcilaso hay más experiencia personal y que el tono es más dolorido, al mismo tiempo que más carnal. Antonio Machado, en su *Arte poética de Juan de Mairena,* pone en paralelo —un paralelo que comienza a ser clásico—, esta magnífica copla de Manrique con el conocido soneto de Calderón *A las flores* (*El Príncipe constante,* jorn. I) y ello, no sólo en apoyo de su teoría sobre la intemporalidad del Barroco literario español, que califica de *pura escolástica,* sino también para establecer la diferencia que, según él, existe entre cantar (Manrique) y razonar (Calderón). El tono intemporal del soneto calderoniano parece a Machado en oposición con la temporalidad que hay en la visión de Manrique, visión que, efectivamente, se refiere no a cualesquiera flores, frescas por la mañana y marchitas, tal vez, por la noche, sino a las damas, y a los fuegos, y a las llamas de los amantes que vivían en tiempos del poeta, los

cuales, naturalmente, eran como siempre han sido los amantes, en todos los tiempos. Por nuestra parte, creemos que Machado, al decir que «el poema que no tenga marcado acento temporal estará más cerca de la lógica que de la poesía», confunde la intemporalidad o la temporalidad, nociones que el poeta andaluz recibió de su frecuentación con las ideas de Bergson y de sus lecturas de Heidegger, filósofos del tiempo, como los llama Serrano Poncela,[119] con la abstracción o clisé poético. Es evidente que los estados de alma —mejor sería decir de espíritu—, se caracterizan por una actitud intemporal obrada en esa zona psíquica que es el universo irreducible del poeta, inconscientemente desligado de toda contigencia temporal; y estamos de acuerdo con Amado Alonso cuando dice que «ni aun en las poesías de tema episódico se puede admitir que el modo del sentimiento esté causado por el modo de ser de la realidad».[120]

*Fugaces labuntur anni,* dice Horacio, pero la inspiración viene de más lejos: el Antiguo Testamento.[121] La relación de esta copla con el *ubi sunt?* es muy visible, y constituye una variante del mismo en la que domina la intensidad poética sobre la sentenciosidad filosófica sobre la brevedad de la vida y de sus goces, la inanidad de las cosas de este mundo *(Habe nun, ach! Philosophie...)* (*Faust,* 354) y los demás lugares comunes que hemos venido examinando, y acerca de los cuales sería superfluo extenderse. Bastará, en cambio, comprobar, una vez más, la identidad de visión entre Manrique *(¿Qué se hicieron las damas?)* y Villon:

*La royne Blanche comme ung lys,*
*Qui chantoit à voix de seraine,*

---

119 A. ALONSO, *Materia y forma en poesía.* Bibd. Rom. Hisp. Madrid, 1955, p. 12. También pág. 114.

120 S. SERRANO PONCELA, *Antonio Machado. Su mundo y su obra.* Buenos Aires, 1954, pp. 43 a 58.

121 *Job,* VIII 7: *mi vida no es más que un viento.*
*Job,* VIII, 9: *sale (el hombre) como una flor, y después, ya cortada, huye como una sombra.*
*Salm.* XXXI, 6: *el hombre se pasea entre lo que solo tiene apaciencia.*

*Berthe au grand pied, Beatrix, Allys,*
*Haremburger qui tint le Mayne,*
*Et Johanne, la bonne Lorraine,*
*Qu'Anglois bruslerent a Rouen:*
*Où sont-ils, Vierge souveraine?*
*Mais où sont les neiges d'antan!*

*Ballade des dames du temps jadis*, 3.

versos que recuerdan estos otros:

*Hwer is Paris and Heleyne*
*That weren so bryht and feyre on bleo* (a)
*Amadas, Tristam, and Dideyne* (b)
*Yseude and alle theo;* (c)
*Ector, with his scharpe meyne* (d)
*And Cesar, riche of worldes feo?* (e)
*Heo beoth iglyden ut of the reyne* (f)
*So the schef is of the cleo* (g)
Brother Thomas of Hales, *A Lure Ron.* (h)[122]

Y también:

*Dimmi, ove sono, ove sono or, Falchetta,*
*l'alme bellezza tue celesti e nuove?*
*Dove son gli occhi, i tuoi begli occhi dove*
*amore avea sua prima sede eletta?*

Girolamo Benivieni, *Sonetto in morte della Falchetta del Rinuccini.*

*que se hizieron las damas*...[123]—¡Cuánta humana y sutil poesía se desprende de esta estrofa! ¡Cuánta luminosidad y refrenada

---

221 (a) *bleo* = cara, dostro, semblante.
(b) *Dideyne* = Idoyne.
(c) *theo* = those, los que...
(d) *meyne* = strenght, fuerza, vigor.
(e) *feo* = wealth, riqueza, apulencia.
(f) *He o beoth iglyden* = they have slipped away, se han deslizado.
(g) *cleo* = from the hillside, de la alto, del la eminencia.
(h) *A Love Rune* (letter) JOHN M. MANLY, *English Poetry* (1170-1892). Bostón, 1907, p. 11.

123 ¿Qué es de ti, mi conde Claros?
¿Adónde te iré a buscar?
¿Qué son tus atavíos?
¿Qué se hizo tu triunfar?
¿Qué fue de las invenciones,
qué fue del dulce trovar?
¿Qué fueron de los torneos
y justas que ibas a armar?

*Romance del Conde Claros*, VIII, 202-10.

pasión! Hay que llegar a Garcilaso para alcanzar tal cima poética. ¡Qué exquisita reconditez de intimidad femenina hay en esa evocación de tocados, vestidos y, sobre todo, el llano «olores»! Y la intensidad sube de punto al evocar *las llamas de los fuegos encendidos/de amadores* (Cf. Garcilaso, *Églo.* I, 58). He aquí un intenso erotismo bien alejado de Ovidio, de Lucrecio y de Catulo, pues la evocación, pese a su sensualidad, que aflora casi dolorosamente, se viste con cendales de ternura juvenil. No se siente la interrogación tardía, caduca, senil del que rememora, lúbrico, goces definitivamente extintos para él; no, la evocación de Manrique es la de un hombre joven, en cuyos miembros tiembla aún el gozo de los sentidos. Ni salacidad goliárdica, ni sublimación petrarquista: nada de angélico, ni de simbólico, y aun menos de precioso: es la clara y sana sensualidad fuente de toda vida.[124]

*Where are the high-born dames, and where...* (1-6).—En Manrique, damas implica ya mujer principal, y es precisamente lo que Longfellow expresa con *high-born dames:* damas de elevado nacimiento, cuna, alcurnia, linaje, etc. Frente a la sobriedad de tocados, Longfellow habla de *jewelled hair:* enjoyado cabello... Tocado puede significar: adornos en el cabello de las damas, lo que posibilita ese *jewelled hair,* que para Bowring son *jewell's crowns:* enjoyadas coronas, o bien los peinados por sí mismos, lo que parece menos probable, porque en la Edad Media las damas aparecen casi siempre cubierta la cabeza.

---

124 ANGEL DEL RIO, *Historia de la Literatura Española.* Columbia University. The Dryden Press, New York, 1944-1949-1953. En el tomo I, p. 95, dice: Terminamos el análisis de las *Coplas* llamando la atención sobre un rasgo muy significativo. Nos referimos a la ausencia de elemento sensual, tan común en la poesía pesimista coetánea de Villon y otros poetas franceses. Cuando Villon lamenta la desaparición de las damas de antaño o trata de la muerte, sentimos en ella, ante todo, el aniquilamiento de la belleza física, el dolor de la carne por el acabamiento del placer. En Manrique, la desaparición de las galas, de las fiestas antiguas, sólo nos conmueve como una simple imagen de la fugacidad del tiempo. Sentimos, ante todo, el dolor del espíritu, añorante de permanencia ante lo fugitivo." Cf. MARIO PINNA, *Manrique.* Poesie. Collana Cederna, Firenze, 1962, pp. 43-44. Y también Salinas, *Op. Cit.,* p. 180.

Longfellow también evoca los olores (*odors*, en ciertas ediciones), pero los acompaña con los adjetivos dulce o suave, adjetivos más bien atenuadores que intensivos y, por el hecho de ir postpuestos, especificativos. Manrique da al sustantivo «olores» un sentido lato de fragancia, y el adjetivo va sobrentendido. Sin llegar a la *gallant conflagration* que, al decir de Walsh, las amadas provocaban en el corazón de los amadores, cuyas ansias de amor se veían frustradas: *uncontented,* Longfellow concede que los gentiles caballeros, de hinojos ante las damas, eran capaces de *breathe love's ardent flame:* «del hálito amoroso la ardiente llama». La imagen, sin tener la intensidad de *los fuegos encendidos,* es de calidad poética. En el moralizante y pudibundo Longfellow ya es bastante.

*que se hizo aquel trobar...*—Se percibe en los versos de esta sextina cierto sabor de romance (Cf. nota 124), de algo popular y sabio, a la vez, y muy distante del *amour courtois*, aunque éste, en la condesa de Die, por ejemplo, está muy lejos de ser meramente *courtois*. Los versos de Manrique están inscritos en la lírica pre-renacentista, con influjos galaicoprovenzales, ciertamente, pero mucho más italianos: se aparenta a Juan de Mena, al marqués de Santillana, a Cristóbal de Castillejo e, incluso, al comendador Escrivá.

Hay en Manrique una visión de fiesta aúlica medieval, con trovador y músicos, tañendo laúdes y vihuelas, y damas ricamente ataviadas, danzando al son de músicas pausadas (¿acordadas?), ceremoniosas, solemnes en sus cambiantes pasos o figuras, todo ello nimbado de intensa vida heroica, que pugna por vencer su propia rudeza y su trasfondo ascético. El cuadro no es de intensa coloración, sino más bien de ascua crepuscular y de arreboles... La ausencia total de metáforas y símbolos acentúa la desnudez exquisita de la estrofa y contribuye a realzar su hondo encanto.

*Where is the song of Troubadour?...* (7-12).—Bien se advierte que la lírica provenzal también está presente en el pensamiento de Longfellow. No sólo menciona *the song of Troubadour,* que

está en relación con *aquel trobar*, sino que abunda en elementos: *lute, gay tambour, yore, etc.*, que dan a la interpretación longfellowniana más contención, menos sensualidad y más cortesía.

## CONCLUSIÓN

La traducción de Longfellow que acabamos de recorrer, conjuntamente con la glosa manriqueña, es, en general, de gran probidad literaria y de singular finura interpretativa. El poeta norteamericano —*minor poet*— evoluciona con holgura en un ambiente que se presta a la expresión clásico-romántica propia del estilo longfellowniano, y su aportación consiste, sobre todo, en situar en un clima anglosajón ideas e imágenes castellanas. Más que originalidad, que en una traducción es casi imposible, la nobleza de la forma y el respeto del texto son los elementos que, a nuestro juicio, dan valor a la traducción de Longfellow.

FRANCISCO CARAVACA

Provenza, 1974.