



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

La elegía: Jorge Manrique y tres poetas contemporáneos.

Marina Bibiloni Fuster

Grau de Llengua i Literatura Espanyola

Curs acadèmic 2017-18

DNI de l'alumne: 43469325S

Treball tutelat per Almudena del Olmo Iturriarte

Departament de Filologia Espanyola, Moderna i Clàssica

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Jorge Manrique, elegía, Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández.

Índice

1. Introducción.....	2
2. <i>Coplas por la muerte de su padre</i> de Jorge Manrique	3
3. “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” de Antonio Machado.....	12
4. “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca.....	20
5. “Elegía” de Miguel Hernández	28
6. Conclusiones	36
7. Apéndice textual.....	
7.1. [<i>Coplas</i>] de don Jorge Manrique por la muerte de su padre	38
7.2. “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido”	50
7.3. “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”	52
7.4. “Elegía”	58
8. Bibliografía.....	60

1. Introducción.

En ocasiones la conexión entre la literatura medieval y la literatura contemporánea se hace más que evidente a pesar de que se trate de épocas históricas y literarias tan distantes. En este sentido, me gustaría mostrar algún ejemplo relevante de “la pervivencia de la literatura medieval como motivo de inspiración [o] como pretexto en la poesía contemporánea” (Pérez Priego, 2006: 58). Es destacable señalar que una época que resulta tan lejana como la Edad Media sigue vigente en nuestra literatura. Según Pérez Priego, el Romanticismo ya supuso una vuelta al pasado y los escritores eligieron como escenario predilecto de sus obras la Edad Media. También otros autores posteriores, como es el caso de Rubén Darío, perteneciente al modernismo, mostraron una gran admiración por la literatura medieval. De hecho, realizó un poema de homenaje dedicado a Gonzalo de Berceo titulado “A Maestre Gonzalo de Berceo”. Por tanto, es interesante señalar el entusiasmo que sienten algunos poetas contemporáneos por la Edad Media, su literatura y sus autores.

El objetivo de este trabajo es analizar la elegía en Jorge Manrique y su pervivencia en tres poetas contemporáneos. Para ello he establecido una estructura clara y sencilla en orden cronológico. El primer epígrafe al que me voy a referir se titula *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique. En este apartado realizaré un acercamiento a su obra, centrándome en la composición de la elegía en Manrique y en el tratamiento absolutamente novedoso que otorga al tema de muerte, considerando la tradición cuatrocentista. A partir de aquí, estudiaré la huella de Jorge Manrique en otros poemas elegiacos muy característicos de la literatura contemporánea. Así pues, la primera obra a la cual me voy a referir es “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” de Antonio Machado; a continuación analizaré el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca, y concluiré con el poema “Elegía” dedicado a Ramón Sijé de Miguel Hernández. En último lugar, terminaré mi exposición con un breve epígrafe de conclusiones derivadas del análisis de todos esos textos, pero teniendo siempre como referente las *Coplas* de Jorge Manrique. Al final del trabajo se ofrece un apéndice textual con los poemas sobre los que se ha trabajado para facilitar su consulta indeleble.

En suma, creo que es interesante destacar que las *Coplas* de Jorge Manrique han dejado huella en la tradición poética contemporánea, y esto se irá reflejando en cada uno de los poemas que he seleccionado. De hecho, el propio Antonio Machado afirma que “Entre los poetas míos/ tiene Manrique un altar”.

2. Jorge Manrique y las *Coplas por la muerte de su padre*.

La bibliografía sobre las *Coplas por la muerte de su padre*¹ de Jorge Manrique es demasiado extensa como para poder abarcarla en este trabajo. De esta manera, voy a centrarme principalmente en dos estudios que me parecen esenciales: la monografía *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (2007) de Pedro Salinas y el artículo “Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique” (1959) de Stephen Gilman. Además, también voy a tener en cuenta las introducciones de diferentes ediciones de las *Coplas*. Así pues, voy a trazar un estado de la cuestión en visión panorámica siguiendo estas fuentes bibliográficas. Antes de pasar a analizar la famosa obra de Manrique es necesario hacer una breve introducción sobre su vida y su obra poética.

Según Morrás, poco se sabe de la vida de este poeta pero aun así es importante mencionar algunas cuestiones relevantes. Jorge Manrique nace aproximadamente en el año 1440 en Paredes de Nava o en Segura de la Sierra y muere en 1479. Pertenece a una familia de alto linaje, Los Lara y es hijo de don Rodrigo Manrique, Maestre de la Orden de Santiago, y de doña Mencía de Figueroa. Su padre es una de las figuras más influyentes de su tiempo y es interesante destacar que entre la muerte de padre e hijo tan solo transcurren veintinueve meses. La vida de Manrique puede situarse dentro del marco histórico del siglo XV en Castilla. De este modo, Manrique se dedicó muy tempranamente a la vida militar y política, y al igual que su padre fue caballero de la Orden de Santiago. Sin embargo, también se dedicó al cultivo de las letras, “su tío Gómez de Manrique fue quien ejerció mayor influencia en la labor poética de su sobrino” (Morrás ed., 2003: 17). Así pues, se puede decir que Manrique se dedicó tanto a las armas como a las letras. De hecho, los términos utilizados en su poesía en muchas ocasiones aluden a un vocabulario de carácter militar. Este poeta se ha dado a conocer, sin duda, gracias a las *Coplas por la muerte de su padre* aunque es también un magnífico representante de la lírica cancioneril de ámbito cortesano. Es un poeta que compone un total de cuarenta y nueve poemas divididos desde el punto de vista temático en poesía amorosa, moral y en menor medida poesía burlesca o satírica.

En cuanto a la poesía amorosa hay que destacar que es la más extensa. Manrique se va a centrar en la tradición del amor cortés que gira en torno a una serie de tópicos literarios como la idealización de la dama, la *religió amoris*, la visión de amor, el amor como relación de vasallaje o especialmente relevantes son sus castillos de amor. Por otro

¹ Vid. texto en el Apéndice.

lado, la poesía burlesca o satírica no es nada amplia ya que el poeta tan solo escribió tres poemas pertenecientes a este género. Según Alda Tesán, el primero de estos poemas trata sobre el mal servicio que una prima suya le hacía en amores. El segundo de ellos se dirige a una mujer borracha y el último presenta las malas relaciones de los hijos de Don Rodrigo con doña Elvira de Castañeda. Finalmente, dentro de la poesía de carácter moral destaca su obra maestra las *Coplas por la muerte de su padre* que trata la preocupación por el tema de la muerte, un texto que le ha otorgado la fama como poeta. Es importante destacar que, tal y como afirma Jesús-Manuel Alda Tesán, la poética amorosa y burlesca de Manrique sigue unos tópicos literarios concretos derivados de una tradición anterior mientras que en las *Coplas por la muerte de su padre* se puede ver un estilo e interpretación personal por parte del autor. De esta manera, Alda Tesán defiende que el poeta conserva en su poema elementos y estructuras previas pero el tratamiento del tema es absolutamente novedoso.

Las *Coplas por la muerte de su padre* es la obra por excelencia de Jorge Manrique. Se trata de una elegía de carácter funeral en honor a su padre, Don Rodrigo Manrique, en la cual “el poeta se siente llamado a erigir en honor del difunto una construcción funeraria monumental” (Salinas, 2007: 551). Así pues, se puede decir que este poema está ligado al género del *planto o llanto* medieval donde el elogio al difunto y a sus virtudes es primordial, pero Manrique va mucho más allá al tratar el tema de la muerte como algo natural. El poeta rehúye el tratamiento habitual de la muerte en la tradición literaria cuatrocentista que encuentra sus mejores respuestas en *Las danzas de la muerte* (Infantes, 1997: 1-464). La obra de Manrique puede ser considerada como una de las mejores elegías de nuestra literatura por el tratamiento que otorga al tema de la muerte, pero es necesario hacer memoria y establecer como una de las primeras elegías el *llanto* dedicado a la alcahueta Trotaconventos del *Libro de buen amor* en el siglo XIV. En realidad “Juan Ruiz es el primer poeta que se hunde en las aguas sin sonda del pensamiento de la muerte” (Salinas, 2007: 543). Según Salinas, es importante situar a este autor dentro de la tradición espiritual de la Edad Media ya que es un poeta que trata los grandes temas de la poesía castellana como la muerte o la fortuna. Además, las *Coplas por la muerte de su padre* engloban los tópicos más característicos del pensamiento cristiano relacionado con el tema de la muerte: *tempus fugit*, *contemptu mundi* y *omnia mors*. El tratamiento que recibe este tema resulta novedoso ya que el autor bascula entre la tradición y la originalidad. De este modo, Stephen Gilman afirma que Manrique va a superar la tradición cuatrocentista y por tanto, el tema de la muerte desde el punto de vista macabro

que ofrecen *Las danzas de la muerte*. Así pues, el nuevo rumbo que toma Manrique abre el camino de la lírica renacentista.

Desde el punto de vista formal, la estructura métrica de las *Coplas* ha sido analizada por muchos autores. El poema está compuesto por cuarenta coplas de pie quebrado o también llamadas coplas manriqueñas. Según Amparo Medina-Boscós, es posible que Manrique haya empleado esta estrofa por influencia de las *Coplas para el señor Diego Arias de Ávila* cuyo autor es su tío Gómez Manrique. Cada copla está formada por doce versos que se pueden dividir en dos semiestrofas, concretamente en dos sextillas correlativas de versos octosílabos y tetrasílabos con rima consonante. Las *Coplas por la muerte de su padre* como se ha dicho anteriormente pertenecen al género literario de la elegía puesto que se trata de una composición lírica extensa que manifiesta dolor ante la pérdida de alguien. Siguiendo el pensamiento de Gilman, el tema principal de las *Coplas* es una confrontación de dos fuerzas, la vida y la muerte. En esta doble vertiente ya se aprecia una diferencia entre esta obra y *la Dança general de la muerte*. En esta última, la vida no tiene ninguna importancia y la muerte se presenta como algo macabro. En cambio, en las *Coplas* tan importante es la vida como la muerte.

La obra se puede estructurar en tres partes que van de lo general a lo particular, el elogio a Don Rodrigo. Tal y como afirma Gilman, estas tres partes se corresponden con las tres vidas que se reflejan en las *Coplas*: la vida eterna, la vida terrenal y la vida de la fama. Además, Jorge Manrique no realiza una elegía al uso, es decir, un elogio a su padre fallecido, sino que lo envuelve en una serie de reflexiones morales. Todas estas reflexiones se irán desarrollando a través de diferentes tópicos literarios. La primera parte abarca de las coplas I a la XV y está marcada por tres tonos diferentes. En general, destaca un tono sentencioso pero junto a este se utiliza el tono exhortativo o imperativo como desencadenante de la reflexión en sus primeros versos. A partir de ahí, el lector se va a encontrar con un tono expositivo o argumentativo, es decir, una explicación de ciertas ideas.

En esta primera parte se produce “una llamada de atención dirigida al hombre para que recuerde su condición mortal y su destino divino” (Gilman, 1959: 306). De esta manera, el poeta viene a reflejar en esta parte la concepción de la vida eterna. En *la Dança general de la muerte*, la muerte llevaba las riendas, era una representación agresiva. En cambio, Manrique se sirve de imágenes como “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ qu’ es el morir”. En este caso, la muerte no se presenta como una agresión sino vertida en un tipo de imágenes que plantean el paso de la vida a la muerte como algo

natural sin que exista agresividad, crítica social o moral. Esta imagen es una de las más conocidas de las *Coplas* ya que en ella se recoge el tópico del *tempus fugit*. Una de las imágenes que refleja la recurrencia constante a la vida eterna aparece en la copla cinco “Este mundo es el camino/ para el otro, qu’ es morada/ sin pesar”. En este sentido, hay que situarse ante los tópicos del pensamiento cristiano de la época como *peregrinatio vitae* y *homo viator*. Por otra parte, en la copla VIII se puede apreciar el tópico del *contemptu mundi* o desprecio del mundo. A partir de ahí, el poeta hace una referencia anafórica, los bienes terrenales enfrentados a tres fuerzas: el tiempo, la muerte y la fortuna: “Decidme: la hermosura,/ la gentil frescura y tez/ de la cara,/ la color blanca,/ cuando viene la vejez,/ ¿cuál se para?”; “la vida apriessa/ como sueño”; “Los estados e riqueza/ que nos dexen a deshora/ ¿quién lo duda?”. Otra de las imágenes características podría ser la de la fortuna ya que se representa como una rueda inestable y azarosa que reparte felicidad o desgracia “que bienes son de Fortuna/ que revuelven con su rueda/ presurosa”, o como una señora de carácter cambiante, reflejando así la volubilidad de la mujer: “Los estados e riqueza/ que nos dexen a deshora/ ¿quién lo duda?/ non les pidamos firmeza/ pues son d’una señora/ que se muda”.

La segunda parte abarca de las coplas XV a la XXIV. En esta sección se va a desplegar el concepto de la vida terrenal asociado al tópico del *ubi sunt*. De este modo, el lector se va a encontrar con un cambio de tono, el interrogativo. Por un lado, en las preguntas hay una parte invariable que concierne a la formulación de la pregunta haciendo uso de versos paralelísticos o de construcciones anafóricas. Por otro lado, hay una parte variable reflejada o bien en la mención de personajes históricos o bien aludiendo a sus bienes materiales: “¿Qué se hizieron las damas,/ sus tocados e vestidos,/ sus olores?”, “¿Qué se hizieron las llamas/ de los fuegos encendidos/ d’amadores?”. Con respecto a los personajes, hay algunos a los que se alude directamente y otros de los cuales no se menciona su nombre. El primer personaje que se menciona es el rey Don Juan “¿Qué se hizo el rey don Joan?” y a continuación desfilan toda una serie de personajes ilustres que representan el paso por la vida terrena. Lo habitual en el uso de este tópico es encontrarse con nóminas largas desde personajes bíblicos hasta otros más actuales. Manrique somete su nómina a un proceso de actualización ya que se trata de una nómina reducida de tan solo siete personajes: “el rey don Joan”, “Los Infantes d’Aragón”, “don Enrique”, el infante don Alfonso, don Álvaro de Luna, don Juan Pacheco, maestre de Santiago, y don Pedro Girón, maestre de Calatrava. Manrique se refiere explícitamente en el texto a los tres primeros personajes, en cambio, en el caso de los otros alude tan solo a algunas de

sus circunstancias biográficas. Al mismo tiempo, utiliza un procedimiento de acercamiento espacial puesto que los personajes pertenecen a un ámbito geográfico concreto, Castilla. Por tanto, se puede decir que el uso del *ubi sunt* en este poeta es absolutamente novedoso ya que consigue actualizar una lista de personajes que podría parecer muy lejana.

En esta parte también aparecen una serie de imágenes o metáforas relacionadas con la muerte. Estas imágenes que se dan tanto en la primera como en la segunda parte de la obra no están en cada una de las coplas, pero aparecen siempre de forma alternativa al final de cada copla y construidas en torno a la naturaleza. La primera de ellas tiene que ver con las *eras* – “¿qué fueron sino verduras/ de las eras?”– y según Gilman se trata de una imagen natural, directa y visual que crea el efecto del verde efímero. Otra de las imágenes es –“¿qué fueron sino rocíos/ de los prados?”–, la cual también refleja un ambiente natural y aunque la muerte no se mencione aparece implícita. La tercera imagen tiene lugar en copla XX en la que se compara la muerte con una fragua: “metióle la Muerte luego/ en su fragua”. En esta imagen queda contenida la idea de la muerte en plena juventud, a deshora. En cualquier caso, sigue siendo una imagen que contiene elementos naturales, es una imagen que resulta dolorosa pero no agresiva. Todas estas imágenes que se han ido dando progresivamente “que comienza con la hierba de la tierra y continúa con el agua y el fuego, termina con la luz” (Gilman, 1959: 315): “¿qué fue sino claridad/ que estando más encendida/ fue amatada?”. Por tanto, estas imágenes hacen referencia a los cuatro elementos naturales: tierra, fuego, agua y aire. En último lugar, otra imagen que es importante destacar es la que aparece en la copla XXIV: “Cuando tú vienes airada,/ todo lo passas de claro/ con tu flecha”. La flecha representa a la muerte y se podría considerar la única representación agresiva de las *Coplas*. En este sentido, “durante el siglo XV la muerte se representaba como un horrendo cazador o arquero” (Gilman, 1959: 318). De esta manera, la visión de la muerte como algo negativo y agresivo que te atravesaba con su fecha era muy común en la tradición cuatrocentista.

Finalmente, la tercera parte abarca de las coplas XXV a la XL donde adquiere importancia la vida de la fama y se llega al proceso de máxima singularización. En la copla XXV aparece por primera vez la figura de Don Rodrigo como representante de la vida de la fama, es decir, como un caballero de honor: “el Maestre don Rodrigo/ Manrique, tanto famoso/ e tan valiente;/ sus hechos grandes e claros/ non cumple que los alabe”. Ahora, el protagonista indiscutible es el padre del autor y por esta razón el poeta lo ha presentado a través de ese fuerte encabalgamiento: “el Maestre don Rodrigo/

Manrique”. Don Rodrigo Manrique es un hombre que representa claramente la vida de la fama pero no deja de ser el último personaje de esa nómina que ha empezado en la segunda parte. Esta parte podría considerarse como una de las más esperadas ya que en toda elegía funeral hay una parte encomiástica llamada *laudatio* y tiene lugar en este momento del poema. Por esta razón, el tono admirativo o exclamativo es el que predomina ya que se elogian con entusiasmo, gracias a las constantes exclamaciones y anáforas, las virtudes del personaje fallecido:

Amigo de sus amigos,
¡qué señor para criados
e parientes!
¡Qué enemigo d’enemigos!
¡Qué maestro de esforçados
e valientes!
¡Qué seso para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
¡Qué benino a los sujetos!
¡A los bravos e dañosos,
qué león! (Alonso ed., 1986: 262-263)

Además, también domina el tono enunciativo cuando el poeta compara las virtudes de su padre con otros personajes clásicos, arquetipos de tales virtudes. El poeta nombra a una serie de personajes ilustres que tienen que ver con la antigüedad clásica junto con una lista de cualidades que siguen constituyendo el elogio a su padre. De esta forma, “la técnica que se utiliza en esta parte es la enumeración panegírica, que consiste en una especie de inventario de las excelencias del difunto” (Salinas, 2007: 620):

En ventura Octaviano;
Julio César en vencer
e batallar;
en la virtud, Africano;
Aníbal en el saber
e trabajar;
en la bondad, un Trajano;
Tito en liberalidad
con alegría;
en su braço, Abreliano;
Marco Atilio en la verdad
que prometía. (Alonso ed., 1986: 263)

Después de acabar con esta enumeración, el poeta continúa su elogio. De la copla XXXIV hasta la XXXII se reflejan brevemente las hazañas o buenos hechos que realizó el Maestro en vida. Salinas afirma que en esta parte no aparecen datos biográficos del padre del poeta, solamente algunos hechos concretos relacionados con la lucha. A su vez,

Gilman defiende que el padre del poeta no destaca por su nombre o gloria personal, sino por su honor, el cual se consigue luchando y acumulando victorias: “Non dexó grandes tesoros,/ ni alcanço muchas riquezas/ ni baxillas;/ mas fizo guerra a los moros,/ ganado sus fortalezas en sus villas”. A continuación, en la copla XXXIII se hace un balance final de la vida de Don Rodrigo, una vida cumplida que, por tanto, permite que la muerte llegue a su hora:

Después de puesta la vida
tantas vezes por su ley
al tablero;
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero;
después de tanta hazaña
a que non puede bastar
cuenta cierta,
en la su villa d’Ocaña
vino la muerte a llamar
a su puerta. (Alonso ed., 1986: 265)

En esta copla destaca el uso anafórico del adverbio *después* que tiene un claro sentido temporal relacionado con la muerte pero también “los *después* los siento como sumandos, en la operación del ajuste final de cuentas, del balance vital del Maestre” (Salinas, 2007: 630). Al final de la copla XXXIII se produce la máxima particularización con la irrupción cortés de la muerte en la vida cotidiana y en la copla XXXIV aparece personificada con la intención de llevarse a Don Rodrigo, pero él la acepta de forma serena. Tanto en *la Dança general de la muerte* como en las *Coplas*, la muerte aparece de una forma cotidiana. Sin embargo, en las *Coplas* se presenta de una forma cortés, llamando a la puerta y en la *Dança* como un ser agresivo. Por tanto, en la copla XXXIII se refleja claramente que el Maestre, acorde a su estado, ha cumplido con su vida terrenal y ahora le debe llegar la muerte.

A partir de aquí, en la copla XXXIV, la muerte adquiere voz y se establece un diálogo. A este respecto hay que destacar que Manrique empieza esta copla con un fuerte encabalgamiento –“dieziendo”– que no se da en ninguna otra copla. Esto puede deberse a que el poeta siente la necesidad de potenciar el hecho de que la muerte se personifique y adquiera voz. La muerte intenta consolar al protagonista afirmando que existe una vida superior, la eterna. En la copla XXXVII se puede escuchar la voz de la muerte prometiéndole al Maestre una esperanza ajustada a su bien obrar, a su paso por la vida terrenal. De las coplas XXXVIII-XXXIX se lleva a cabo la respuesta de Don Rodrigo. El

padre del poeta acepta la muerte y se encomienda a Dios: “que mi voluntad está/ conforme con la divina/ para todo;/ e consiento en mi morir/ con voluntad plazentera,/ clara e pura”. Finalmente, la última voz que aparece en el poema es la de Jorge Manrique situando al lector en una escena cotidiana. En la copla XL se mantiene que Don Rodrigo permanecerá en la memoria de los hombres: “dexónos harto consuelo/ su memoria”.

Así pues, siguiendo la línea de Gilman es importante señalar que la vida de la fama es el camino idóneo para acceder a una vida superior, la vida eterna. Lo que resulta llamativo es que Manrique abandona ese punto agresivo y macabro de la muerte en la tradición cuatrocentista para dar lugar a una obra donde la muerte y la vida adquieren la misma importancia. El diálogo entre la muerte y Don Rodrigo es una de las partes más importantes de la obra, un diálogo en estilo directo que va desde la copla XXXV hasta la XXXIX. La intervención de la muerte se alarga durante cuatro coplas mientras que la del Maestre solamente abarca dos coplas. Según Gilman, esto se debe a que Manrique otorga más protagonismo a la muerte que a la figura del padre que ya ha sido elogiada anteriormente. En este caso, no es la figura del padre la que necesita ser reforzada sino la figura de la muerte debido a que no es una figura precisamente encomiable. El elogio del padre ya se ha realizado y únicamente queda ver su respuesta, es decir, la aceptación de la muerte de una forma serena y la encomendación a Dios. La figura del Maestre Don Rodrigo se presenta desde el punto de vista de un caballero de honor que se enfrenta a su último acto en vida, la muerte. En este sentido, “Jorge Manrique logra que la muerte, dejando de ser una figura del espanto, se convierta en un ser adecuado a su padre, un caballero igual a don Rodrigo” (Gilman, 1959: 310). Manrique se encarga de ensalzar la figura de su padre y lo presenta como el modelo de caballero cristiano característico de la época.

En cuanto al estilo y el lenguaje de las *Coplas por la muerte de su padre*, según Alda Tesán, es sencillo ya que huye del alambicamiento conceptual y estilístico. Manrique apuesta por un tono íntimo, reflexivo y confidencial. Una de las principales características de las *Coplas* “es la perfecta adecuación entre su contenido y su forma” (Alda Tesán ed., 1993: 61). El poeta asume las ideas y los tópicos del pensamiento cristiano y les otorga un toque novedoso, en el plano expresivo apostando por la claridad, y en el plano temático apostando por la naturalidad. La sintaxis que presenta es simple y clara, no aparecen cultismos léxicos ni tampoco alegorías complejas. Es una obra que alude en muchas ocasiones al lector “Recuerde”, “Nuestras vidas” o “Dezidme” y eso hace que se convierta en un poema cercano también para el lector actual.

En conclusión, cabe destacar en las *Coplas por la muerte de su padre* que tan importante es la vida como la muerte. La manera de tratar el tema de la muerte es lo que hace que la obra sea sumamente original y transgresora. Manrique percibe la muerte como algo natural, un hecho que resulta novedoso en una elegía funeral. El poeta huye de la tradición cuatrocentista y de la “obsesiva preocupación que los hombres del Cuatrocientos sentían por la muerte que no era más que el correlato de un apasionado y violento amor a la vida” (Gilman, 1959: 320). Por tanto, Manrique se aleja de esta tradición al otorgar la misma trascendencia al tema de la vida que al de la muerte. En la última parte de las *Coplas* el autor quiere dar a entender que después de esa vida terrenal y fugaz el hombre, ejemplificado en la figura de su padre, tiene acceso a una vida superior, la eterna.

Finalmente, después de haber analizado este primer epígrafe sobre las *Coplas de Jorge Manrique* voy a centrarme, a continuación, en analizar la pervivencia de su obra en tres poetas contemporáneos. Muchos autores contemporáneos han mostrado su interés por la literatura medieval ya que “el poeta moderno ha sentido la Edad Media en su tradición literaria, lo que ha permitido traerla muchas veces a su presente, recreándola o modificándola” (Pérez Priego, 2006: 47). Por tanto, mi objeto de estudio será analizar como ha persistido la elegía en algunos poetas contemporáneos tales como Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández.

3. “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” de Antonio Machado.

“Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido”² (Ribbans ed., 2003: 208-210) es un poema perteneciente a la obra *Campos de Castilla* (1912) de Antonio Machado. Tal y como afirma Ribbans en la edición de *Campos de Castilla*, se trata de uno de los libros más característicos de la generación del 98 ya que busca la raíz de lo español a través del paisaje castellano. La generación del 98 abarca toda una serie de escritores españoles que se preocuparon por el devenir de España después de la pérdida de las últimas colonias, Cuba y Filipinas. Antonio Machado refleja en esta obra la crítica a una España decadente y la angustia existencial mediante un lenguaje sencillo, alejado de la palabrería retórica decimonónica. Además, el autor también tiene muy presente el recuerdo de su infancia y de su esposa Leonor recientemente fallecida. En 1909 Machado se enamora de Leonor Izquierdo y se casan, pero al cabo de poco tiempo ella enferma y muere. La muerte de su mujer le marca profundamente tanto en su vida personal como literaria. De hecho, se muda de Soria a Baeza donde imparte clases en un instituto. Antonio Machado publica por primera vez *Campos de Castilla* en 1912. Sin embargo, después de haber publicado el libro, el poeta, ya instalado en Baeza, fue escribiendo poemas desoladores dedicados a Leonor, que incorpora a *Campos de Castilla*. De esta manera, los primeros poemas de este libro se caracterizan por la presencia de la naturaleza y del paisaje soriano mientras que los poemas publicados en 1917 se centran en la muerte de su esposa y están plagados de tristeza y melancolía.

Según Ribbans, además de esa vertiente temática nueva, Machado durante su estancia en Baeza, va a escribir una gran cantidad de poemas donde aparecerá como principal protagonista el paisaje andaluz. Por un lado, en algunos textos, la visión del paisaje andaluz se contrapone a la desolación o sequedad de Castilla. Un ejemplo de ello es el poema “Los olivos”:

¡Viejos olivos sedientos
bajo el claro sol del día,
olivares polvorientos
del campo de Andalucía!
¡El campo andaluz, peinado
por el sol canicular,
de loma en loma rayado
de olivar y de olivar! [...] (Ribbans ed., 2003: 204)

² Vid. texto en el Apéndice.

Por otro lado, los poemas en los que el autor recuerda a Leonor reflejan un paisaje andaluz sombrío y triste. Un poema muy representativo sería “Caminos”:

De la ciudad moruna
tras las murallas viejas,
yo contemplo la tarde silenciosa,
a solas con mi sombra y con mi pena. [...] (Ribbans ed., 2003: 178)

De este modo, esta nueva vertiente temática que incluye la descripción del campo andaluz será imprescindible para comprender una obra como “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido”. Una obra compuesta a modo de elegía donde el poeta realiza una crítica social con un tono irónico-humorístico. Es curioso destacar que tal y como afirma Lopez Estrada, la poética de Antonio Machado se caracteriza por el sentimiento del tiempo y compone textos con un tono elegíaco indiscutible, principalmente los poemas dedicados a Leonor tras su muerte repentina. “Una noche de verano”, perteneciente a *Campos de Castilla*, representa la muerte como algo desgarrador:

Una noche de verano
—estaba abierto el balcón
y la puerta de mi casa—
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a su lecho
—ni siquiera me miró—,
con unos dedos muy finos,
algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarme,
la muerte otra vez pasó
delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón,
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos! (Ribbans ed., 2003: 185)

El poema relata como en una noche de verano la muerte se lleva a su amada. Casualmente es una muerte personificada y que llega “a la puerta de mi casa” al igual que la que aparece en las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique pero en este caso representada como algo destructivo que le arrebató lo que más quiere. Machado, desolado, muestra el dolor que le causa la muerte de su esposa con un tono de lamento. Mientras que “Una noche de verano” conserva ese tono elegíaco al modo tradicional, “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” es un poema plagado de

ironías que utiliza el género de la elegía para desmontar un modelo social establecido, la aristocracia andaluza que Don Guido representa.

Otro de los poemas de Antonio Machado que mantiene ese tono elegíaco y que cabe relacionar con la elegía de Manrique es el poema “A José María Palacio”, una especie de carta en verso escrita un año después de la muerte de Leonor:

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras.
¡Oh mole del Moncayo blanca y rosa,
allá, en el cielo de Aragón, tan bella!
¿Hay zarzas florecidas
entré las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.
Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra... (Ribbans ed., 2003: 189-190)

Según López Estrada, este poema no menciona explícitamente en ningún momento a su mujer recientemente fallecida ni hace referencia al tema de la muerte pero tiene claramente un sentido elegíaco encubierto. El autor dirige una serie de preguntas al destinatario directo del poema relacionadas con la naturaleza soriana y que podrían identificarse con el tópico del *ubi sunt*? Además, al final del poema, Machado menciona el Espino, un lugar situado en Soria y que se corresponde con el cementerio en el cual

está enterrada Leonor: “al alto Espino donde está su tierra...”. Por su parte, en el poema “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” también se lanzan una serie de preguntas dirigidas al protagonista al estilo del *ubi sunt?* En este caso, son preguntas totalmente irónicas y con un sentido negativo o despectivo. Machado es capaz de invertir la estructura prototípica de las coplas y el género de la elegía con el fin de establecer una crítica a un modelo social.

Por tanto, se puede afirmar que las *Coplas por la muerte de su padre* están totalmente exentas de crítica social y sátira al contrario que el “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido”. Este poema vendría a simular una especie de reinterpretación de las coplas de Manrique ya que conserva la estructura elegiaca pero invierte su contenido con el objetivo de realizar una crítica moral. No es de extrañar que existan ciertas similitudes entre ambos poemas ya que Machado en el poema “Glosa” perteneciente al libro *Soledades* (1903), donde reitera uno de los versos más representativos de las coplas de Manrique, afirma que “Entre los poetas míos/ tiene Manrique un altar”. A Machado lo que le interesa de la siguiente cita –“Nuestras vidas son los ríos/que van a dar a la mar/ que es el morir”– es la temporalidad que queda contenida en ella. Por tanto, según Gullón se podría decir que “Manrique y Machado habitan el mismo círculo de la poesía eterna” (cfr. López Estrada, 1977:181) puesto que ambos tratan el tema de la vida más allá del tiempo. Resulta interesante ver como la imagen de la vida como río que desemboca en el mar, que es la muerte, se convierte en símbolo. Así pues, López Estrada afirma que Manrique aunque sea un poeta medieval refleja una realidad ahistórica y actual.

“Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” es una obra que ya en su título contiene claras referencias medievales. Este poema hace referencia al género del *planto* o *llanto*, característico de la literatura medieval, en el que se muestra dolor ante la pérdida de alguien, es decir, un tipo de elegía: “El *Llanto de las virtudes* es imitación de las *Lamentaciones y Plantos medievales*” (López Estrada, 1977: 205). Una parte fundamental de este tipo de poemas es la *laudatio* que, en este caso, se da en sentido inverso. El poema relata la muerte de un personaje de una forma bastante peculiar ya que no se trata de una elegía al uso sino de una crítica a la aristocracia andaluza mediante la figura fallecida de Don Guido, “podría decirse que es una antielegía” (Camacho Guizado, 1969: 185). Realmente, no se está elogiando la figura de Don Guido, sino que se están representando una serie de términos despectivos hacia él que pueden considerarse como vicios y no como virtudes, tal y como afirma Almudena del Olmo Iturriarte. De esta

manera, “el elogio se convierte en vituperación, otro género de raigambre medieval” (Olmo Iturriarte, 2003: 221) que tiene como finalidad censurar la conducta de una determinada persona. Machado no se lamenta por la muerte de Don Guido ni elogia su figura, sino que intenta transmitir una crítica social utilizando el género de la elegía, el mismo género que utiliza el poeta medieval Jorge Manrique para componer las *Coplas por la muerte de su padre*, a las que explícitamente remite también el título del poema machadiano.

Desde el punto de vista formal, el poema está compuesto por doce estrofas cuyo número de versos es variable. Predominan los versos octosílabos como por ejemplo: “este señor de Sevilla”, alternados con versos de pie quebrado, concretamente tetrasílabos como este: “que era diestro”. Así pues, Machado utiliza los versos de pie quebrado, sin un orden concreto, que se entremezclan con los versos octosílabos manteniendo claramente la esencia de la copla manriqueña. Podría decirse que lo único que queda de las coplas es el ritmo del verso octosílabo y la alternancia del pie quebrado ya que el contenido original de la obra de Manrique se pierde. En este sentido, Almudena del Olmo Iturriarte afirma que Machado no utiliza el tono de las coplas manriqueñas, sino que deshace su solemnidad. Con respecto a esto, es importante destacar la consonancia de sus versos y los diversos recursos estilísticos que va a ir empleando el autor para construir el poema. La rima ripiosa o fácil “señor/rezador”, “jaranero/torero”, “Sevilla/manzanilla” o “diestro/maestro” ayuda a generar el toque de humor que queda contenido en cada uno de sus versos. La figura de la repetición “pensar que pensar” o los fuertes encabalgamientos como “que fue casarse con una/ doncella de gran fortuna” también hacen que la crítica social y la sátira se incrementen mediante el uso métrico y de recursos estilísticos concretos.

En “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” se puede establecer una estructura que va de lo particular a lo general, justamente al contrario que las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Machado empieza el poema presentando a un individuo concreto ejemplificado en la figura de Don Guido, pero poco a poco el autor se va acercando a un plano más general puesto que al final del poema menciona a una clase social determinada contra la cual dirige una crítica moral: “¡Oh fin de una aristocracia!”. Antes de empezar a analizar el poema es importante destacar que el texto se divide en cuatro partes. La primera parte del poema se corresponde con la primera estrofa, es decir, con la particularización del personaje. La segunda parte abarcará de la segunda a la sexta estrofa donde se lleva a cabo la *laudatio* de don Guido, que se convierte

en crítica moral. La tercera parte abarca de la séptima estrofa hasta la décima, en la cual se establece el balance de la vida del personaje. Finalmente, la cuarta parte, comprende las dos últimas estrofas que funcionan como cierre y representan lo físico y lo moral del protagonista.

La primera estrofa podría considerarse como una introducción que contiene los versos claves del poema. El autor presenta la figura de un personaje fallecido, don Guido, mediante una afirmación rotunda: “Al fin una pulmonía/ mató a don Guido”. En este primer verso está claramente contenida la ironía ya que la muerte del personaje parece convertirse en un alivio, no hay ningún tipo de sentimiento traumático o doloroso, hecho excepcional en una elegía de carácter funeral. Machado intenta reflejar que la muerte siempre es repentina pero en este caso llega demasiado tarde, por esta razón, es motivo de celebración. Seguidamente, –“las campanas” y su sonido “¡din-dan!”– no representan una imagen funesta sino que desde la perspectiva del autor son concebidas como algo positivo.

La segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta estrofa formarían un bloque ya que en ellas queda contenida la *laudatio* paródica dirigida a ese personaje concreto. En la segunda estrofa empiezan a enumerarse una serie de virtudes que constituirán el elogio de Don Guido. Estas virtudes que se van mencionando a partir de la segunda estrofa hasta la sexta tienen un carácter irónico, no son más que cualidades negativas atribuidas al personaje. Se puede observar como la *laudatio* se invierte y este poema se aleja del contenido de la elegía funeral y de las *Coplas* de Manrique: “Murió don Guido, un señor/ de mozo muy jaranero”; “que era diestro/ en manejar el caballo,/ y un maestro/ en refrescar manzanilla”; “Gran pagano,/ se hizo hermano/ de una santa cofradía”. Los recursos métricos y estilísticos influyen para lograr el tono humorístico y satírico del poema. Los versos de pie quebrado distribuidos aleatoriamente realzan el contenido –“que era diestro”, “y un maestro”, “gran pagano”– despectivo hacia don Guido. La rima fácil o ripiosa que se mantiene a lo largo de estas estrofas también predomina con el fin de acentuar el tono irónico: “de mozo muy jaranero/ muy galán y algo torero”. Además, son muy frecuentes los encabalgamientos que contienen una ambigüedad semántica: “que fue casarse con una/ doncella de gran fortuna”. Este fuerte encabalgamiento es uno de los más característicos del poema ya que deja entrever ese sentido irónico. En el primer verso el autor deja caer que se casó con “una” como si se refiriera a “una” cualquiera con un

término peyorativo, pero en el siguiente verso aclara que fue con “doncella de gran fortuna”, remarcando así un tono burlón.

Por tanto, se puede afirmar que de la segunda a la sexta estrofa Machado establece una crítica moral. Concretamente, en la sexta estrofa aparece una paradoja que hace referencia al sentimiento cristiano del personaje: “Gran pagano,/ se hizo hermano/ de una santa cofradía”. En este caso, también se puede observar un encabalgamiento abrupto que refuerza la ironía, el poeta intenta tachar a don Guido de hipócrita ya que acude a la religión cuando le conviene. A continuación, se vuelve a hacer hincapié en la figura de la campana “Hoy nos dice la campana/ que han de llevarse mañana/ al buen don Guido, muy serio/ camino del cementerio”. La campana sigue manteniendo el mismo significado que el que tiene en la primera estrofa, es una imagen que contiene una sensación de desahogo, de alegría.

Por otra parte, de la estrofa séptima a la décima se puede establecer otra división interna, pues el autor se dirige directamente a la figura del protagonista. Machado realiza unas preguntas retóricas que parecen conectar con el tópico del *ubi sunt?* de las coplas manriqueñas. Se trata de unas preguntas retóricas dirigidas a la figura fallecida de don Guido –“¿Qué dejaste?”; “¿Qué llevaste/ al mundo donde hoy estás?”–, que no obtienen respuesta. Estas preguntas no son más que un intento de balance sobre la vida de este caballero andaluz que parece resolverse en la siguiente estrofa: “El acá/ y el allá,/ caballero,/ se ven en tu rostro marchito,/ lo infinito:/ cero, cero”. “El acá” haría referencia a la vida terrenal “y el allá” a la muerte del caballero. En las *Coplas por la muerte de su padre* la figura fallecida del Maestre es elogiada y sus virtudes se resaltan. Además, se demuestra que Don Rodrigo ha cumplido con su vida terrenal y que, por lo tanto, tiene acceso a la vida eterna. En cambio, en el “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido”, el balance moral de la vida del caballero muerto se reduce a cero. Esto significa que no ha realizado ningún acto que sea merecedor de alabanza. Finalmente, las dos últimas estrofas son las que cierran el poema. Ambas reflejan principalmente una descripción física de fallecido: “¡Oh las enjutas mejillas,/ amarillas”; “La barba canosa y lacia/ sobre el pecho”. En la estrofa número doce el poeta deja de un lado lo individual o particular para hacer referencia a lo general: “¡Oh fin de una aristocraia!”. El personaje de don Guido tan solo ha sido el ejemplo para desmontar una clase social concreta, el modelo de caballero andaluz.

Una de las cuestiones más importantes del poema de Antonio Machado es la figura del protagonista en contraposición a la del Maestre Don Rodrigo de las *Coplas por la*

muerte de su padre. Machado hace una crítica muy irónica y con humor de su personaje como modelo social establecido mientras que Manrique ensalza en todo momento la figura de su padre. El Maestre representaría los valores medievales que se debían seguir para ser un buen caballero cristiano, en cambio, la figura de Don Guido es el reflejo de la decadencia de ese modelo. Este personaje particulariza unos valores medievales correspondientes a la nobleza y que parecen estar todavía presentes en el siglo XX como ya se ha señalado. La obra *Campos de Castilla* de Antonio Machado se puede contextualizar dentro del noventayochismo, un movimiento literario que muestra principalmente la preocupación por el porvenir de España. El “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” conserva ese espíritu noventayochista ya que se trata de un poema que reacciona contra el modelo social establecido, la aristocracia andaluza del siglo XX. También es conveniente hablar del tratamiento de la muerte tanto en el poema de Machado como en el de Manrique. El poeta medieval trata este tema de una manera natural y cotidiana, la muerte llama a la puerta y se establece un diálogo con el Maestre. De este modo, la muerte es vista como algo positivo y Don Rodrigo la acepta de forma serena. En el caso del “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido”, Machado es capaz de darle la vuelta a la estructura de la elegía tradicional y el tema de la muerte se convierte en la excusa perfecta para realizar una sátira sobre una serie de cuestiones morales y sociales en torno a la aristocracia decadente singularizada en el personaje de Don Guido.

A modo de conclusión, se podría decir que la ironía y el humor que se refleja en este poema no es más que “un intento de diagnóstico del pasado y del presente para tratar de entender el futuro” (Olmo Iturriarte, 2003: 220). Así pues, el “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” se podría asociar con la elegía satírica, según afirma Camacho Guizado, ya que su finalidad es denunciar mediante la ironía un estamento social, la aristocracia, y el modelo de caballero andaluz.

4. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca.

El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”³ (García Lorca, 2000: 199-208) de Federico García Lorca, publicado en 1935, es uno de los poemas más representativos de la generación del 27. En 1927 se celebra en el Ateneo de Sevilla el tricentenario de la muerte de Góngora y allí se reúnen un grupo de escritores que tienen como objetivo recuperar el lenguaje poético gongorino. De este modo, “los poetas del 27 encuentran en Don Luis de Góngora el modelo ideal” (Díez de Revenga, 1989: 125), y así surge el grupo o generación del 27 que abarca autores tan conocidos como: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre o Emilio Prados. Una de las características de estos poetas es la capacidad que tienen a la hora de unir lo tradicional y lo novedoso ya que “casi todos ellos rescatan y asimilan lo más valioso y perdurable de la poesía tradicional y de las vanguardias, y logran así un equilibrio admirable entre lo nuevo y lo antiguo” (Ramoneda ed., 2011: 44).

El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” es una elegía en honor a un torero y amigo del autor que murió debido a una cogida en 1934. Esta obra pertenecería a la segunda etapa de Lorca en la cual el poeta conserva el sentido tradicional, en este caso de la elegía funeral, pero a la vez opta por una serie de imágenes totalmente irracionales que rozan el surrealismo. Lorca en 1935 publica el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, en el “que confluyen de manera armónica y por medio de una estructura impecable los distintos modos poéticos lorquianos, de la tradición a la vanguardia” (Díez de Revenga, 1989: 132). Es interesante destacar que este poema representa de forma indirecta el mundo de los toros. Según afirma José María Cossío, la generación del 27 tuvo un gran interés por los toros. Sin embargo, Lorca no hace un retrato directo del mundo del toreo, sino que únicamente es el escenario en el que ocurre la desgracia. Así pues, la finalidad principal del poeta es el elogio a su amigo fallecido y a pesar de que “existen alusiones al mundo de la corrida, Lorca, que siempre se negó a tratar directamente el mundo de los toros, rehúye de los elementos costumbristas y pintorescos” (Ramoneda ed., 2011: 448).

Como se ha dicho anteriormente, el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” mantiene la esencia tradicional de la elegía. La composición de Lorca “mezcla con gran acierto dosis de modernidad y vanguardia con aquello que ha ido preceptuando y ejecutando la

³ Vid. texto en el Apéndice.

tradición literaria para el género elegíaco” (De Miguel Martínez, 2015: 35). De esta manera, el autor es capaz de conservar la tradición literaria a la vez que incorpora elementos novedosos procedentes de las vanguardias. En el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” se puede observar una breve *laudatio* al final del poema en que la figura del protagonista es convertida en arquetipo de “lo andaluz”: “Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,/ un andaluz tan claro, tan rico de ventura”. El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” es una elegía funeral que conserva el sentido tradicional, al contrario que “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido”, donde la elegía es la excusa perfecta para satirizar un determinado estamento social. Este poema ha sido considerado una de las mejores obras del autor pero no hay que olvidar que no es la única elegía que compuso Lorca. Según afirma Antonio Gallego Morell, en 1919 en un periódico granadino de corta tirada llamado *Renovación*, se publica el primer poema de Federico García Lorca, “Granada: Elegía humilde”:

[...] Hoy, Granada, te elevas ya muerta para siempre
en túmulo de nieve y mortaja de sol,
esqueleto gigante de sultana gloriosa
devorado por bosques de laureles y rosas
ante quien vela y llora el poeta español [...] (Gallego Morell, 1967: 491-492)

En este caso, la elegía no está destinada a ningún personaje en concreto sino a una ciudad, Granada. De esta manera, se puede ver que para el autor el género de la elegía y el paisaje andaluz han estado presentes desde el primer momento. En este poema, Lorca arremete contra la Granada del presente y elogia a la Granada del pasado. El poeta canta o ensalza a esa Granada mítica representativa de la cultura árabe.

Otra elegía lorquina que es interesante destacar es “Elegía a Doña Juana la Loca” perteneciente al *Libro de poemas* de 1921:

Princesa enamorada sin ser correspondida.
Clavel rojo en un valle profundo y desolado.
La tumba que te guarda rezuma tu tristeza
a través de los ojos que ha abierto sobre el mármol [...]

Granada era tu lecho de muerte, Doña Juana,
la de las torres viejas y del jardín callado,
la de la yedra muerta sobre los muros rojos,
la de la niebla azul y el arrayán romántico. (García Lorca, 1985: 33-36)

Esta elegía está dirigida a un personaje histórico, Juana la Loca, reina de Castilla. La intención de Lorca es reflejar en el poema el amor que sentía Doña Juana por su marido Felipe el Hermoso, evidentemente un amor que nunca fue correspondido y por lo cual

ella enloqueció. Lorca manifiesta esta condición de una manera muy clara en el primer verso de este poema: “Princesa enamorada sin ser correspondida”. En las dos últimas estrofas, el autor hace referencia a Granada por una simple razón, tanto la tumba de Doña Juana como la de Felipe I de Castilla se encuentran situadas en la catedral de dicha ciudad.

El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” ya en su título contiene claras referencias medievales. Del mismo modo que el “Llanto de la virtudes y coplas por la muerte de Don Guido”, este poema hace referencia al género del *planto* o *llanto* característico de la literatura medieval en el que se muestra dolor ante la pérdida de alguien, se trata por tanto de una elegía. Sin embargo, en el “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” el sentido elegíaco tradicional se pierde mientras que en este caso se mantiene. Lorca establece una estructura interna que va de lo particular o individual a lo general o ámbito eternal. En primer lugar, el autor se refiere a la muerte individualizada en la figura del torero para pasar después a mantener vivo su recuerdo o memoria. En las *Coplas por la muerte de su padre*, Manrique utiliza el procedimiento estructural contrario. Empieza haciendo referencia a cuestiones que conciernen a todos por igual, a lo general, para luego pasar a lo individual ejemplificado en la figura de su padre. El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” está dividido en cuatro partes que marcan cada una un ritmo y una secuencia de acontecimientos diferente: “La cogida y la muerte”, “La sangre derramada”, “Cuerpo presente” y “Alma ausente”.

Las dos primeras partes del poema tienen un claro tono de lamentación y en la segunda de esas partes se produce el elogio de su amigo, un elogio que puede relacionarse con la *laudatio*, una sección fundamental dentro de las elegías funerales. La primera parte se puede considerar la más trágica ya que en ella se relata el momento en el que el protagonista es herido durante una cogida. La segunda parte es quizás la más importante debido a que se representa la parte más desgarradora de la muerte y además, como ya se ha dicho, se lleva a cabo el elogio o la *laudatio* de Ignacio Sánchez Mejías. En la tercera parte se refleja de forma definitiva la muerte del torero y el dolor que siente el poeta. Finalmente, la última parte, presenta un tono desconsolado debido a la ausencia de su amigo.

“La cogida y la muerte” se corresponde con la primera parte del poema. Está compuesta por cincuenta y dos versos endecasílabos y octosílabos. En esta parte, el poeta ha decidido incorporar un estribillo que se repite continuamente “a las cinco de la tarde”, marcando así una línea temporal que sirve para que el poema adopte un tono reiterativo y un carácter informativo. Con ello, el autor consigue centrar la atención del lector en la

muerte del torero. El poeta quiere dejar constancia de cómo sucedieron los acontecimientos y la hora exacta. Realmente, en esta parte del poema se está informando al lector de que ha ocurrido un acontecimiento trágico, la muerte de Ignacio Sánchez Mejías “a las cinco de la tarde”. En este sentido, “hacer un poema repitiendo siempre un estribillo es un recurso de la poesía tradicional, utilizado por los clásicos del Siglo de Oro como Lope de Vega” (García Montero, 2013: 135). De hecho, Lorca empieza el poema con esta referencia temporal –“A las cinco de la tarde”– y la repite después de cada acontecimiento que va relatando en el poema:

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

El poeta alude a un tiempo concreto y se podría decir que “Lorca se obsesiona con un elemento secundario de la muerte: su determinación temporal” (Camacho Guizado, 1969: 309). En mi opinión, esta referencia temporal no es un mero elemento secundario ya que el autor con ello quiere remarcar que la muerte llega a deshora: “a las cinco de la tarde es el tiempo que quiebra la vida, que hace irremediable la muerte de Ignacio Sánchez Mejías” (García Montero, 2013: 135). En esta parte se describe cómo el amigo del autor ha sido herido en una corrida de toros y a través de una acumulación de imágenes se hace referencia a la muerte de forma indirecta: “Un niño trajo la sábana blanca/ a las cinco de la tarde” o “Un ataúd con ruedas es la cama/ a las cinco de la tarde”. Por tanto, la técnica que utiliza Lorca en esta primera parte del poema es la creación de imágenes o metáforas acumulativas que aluden indirectamente, pero desde una perspectiva múltiple, a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. Según García Montero, hay claras referencias al mundo de los hospitales típicas de *Poeta en Nueva York*: “El viento se llevó los algodones/ a las cinco de la tarde,/ y el óxido sembró cristal y níquel”. Por otra parte, según Emilio de Miguel, el verso “Ya luchan la paloma y el leopardo/ a las cinco de la tarde” representa de una manera metafórica la lucha entre el toro y el torero. De este modo, “resulta sorprendente comprobar que los términos sustituidos son animal y persona y ambos términos en el juego metafórico van a ser suplantados por sendos animales (De Miguel Martínez, 2015: 68). Todos estos recursos estilísticos no son novedosos en este poeta ya

que, según F. J. Díez de Revenga, “García Lorca sintió como nadie el tirón de la metáfora, de la imagen poética, como transformadora de la realidad”.

“La sangre derramada” es el título que recibe la segunda parte de poema. Está compuesta por noventa y cuatro versos octosílabos con un estribillo hexasílabo a modo de romance. Es sin duda la parte más larga del poema y por ello la más importante. Ya tan solo con el título se puede intuir que la sangre va a ser el símbolo principal: “este *leitmotiv* corre, literalmente, a través de los versos” (Camacho Guizado, 1969: 311). En la primera parte “La cogida y la muerte” el *leitmotiv* se reflejaba en la referencia temporal “a las cinco de la tarde” y ahora lo será la sangre. El estribillo “¡Que no quiero verla!” refiriéndose a la sangre del torero se va a ir repitiendo hasta el final del poema. Sin embargo, es curioso destacar que Lorca en ningún momento alude explícitamente a la sangre, sino que elude su mención mediante el pronombre “la”. También aparecen en esta parte una serie de símbolos que son comunes en la poesía de Lorca como la luna, el caballo o el contraste entre la blancura de los jazmines y la sangre. La luna normalmente adquiere un sentido negativo y en este caso es el elemento que sirve para ocultar la tragedia y la sangre del torero. Asimismo, el caballo representaría la llegada de la muerte. Así pues, la muerte no se menciona de forma explícita ya que es una forma de negación ante el dolor, pero se hace evidente. A partir de aquí, Lorca da paso al elogio de su amigo, Ignacio Sánchez Mejías:

No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

En este caso, “Lorca se está apoyando, con sus imágenes de vanguardia, en la tradición del llanto, del planto medieval” (García Montero, 2013: 138). Este elogio conserva claramente el sentido tradicional de la elegía funeral y se podría relacionar de forma directa con el elogio que dirige Jorge Manrique a su padre Don Rodrigo en las *Coplas*:

Amigo de sus amigos,
¡qué señor para criados
e parientes!
¡Qué enemigo d’enemigos!
¡Qué maestro de esforçados
e valientes!
¡Qué seso para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
¡Qué benino a los sujetos!
¡A los bravos e dañosos,
qué león! (Alonso ed., 1986: 262-263)

Tanto en el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” como en las *Coplas por la muerte de su padre*, se elogian y se ensalzan las virtudes del personaje fallecido. Además, ambos textos utilizan la técnica de la *laudatio* de una manera muy parecida. Según Emilio de Miguel, mientras Manrique compara la figura de Don Rodrigo con personajes clásicos, Lorca lo hace a través de personajes ilustres de la historia por vía excluyente: “No hubo príncipe en Sevilla/ que comprársele pueda”. Lorca al igual que Manrique también utiliza el recurso de la anáfora y la exclamación que ayudan a ensalzar la figura del elogiado: “¡Qué gran torero en la plaza!”/ “¡Qué enemigo d’enemigos!”. Jorge Manrique muestra a su padre como representante de la vida de la fama, una vida superior a la terrenal y por la cual será recordado. Además, el hijo propone a su padre como el modelo de caballero cristiano de la época. En el caso del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, Lorca no propone a su amigo como un modelo moral a seguir sino como el arquetipo de hombre andaluz. A continuación del elogio, Lorca abandona el verso octosílabo y da paso al endecasílabo. Tal y como afirma Eduardo Camacho Guizado, el poeta intenta huir del sentimiento de la muerte pero la realidad se impone. Finalmente, esta parte del poema termina con el mismo estribillo que predomina en la mayor parte de los versos, pero con una pequeña variación, un uso enfático de la primera persona verbal: “No./ ¡¡Yo no quiero verla!!”. Es importante destacar que la muerte de Don Rodrigo en las *Coplas* se produce en el ámbito privado. La muerte se presenta de una forma cortés llamando a la puerta, como si fuera algo natural y cotidiano. El Maestre ha cumplido con su vida y, por tanto,

acepta la muerte de una forma serena ya que eso supone el acceso a una vida superior, la eterna. En cambio, en el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” la muerte se produce durante un espectáculo público, concretamente en una corrida de toros. En este caso, la muerte se presenta a deshora y a la vista de todos, reflejando así una vida rota que no parece dejar la posibilidad para el consuelo.

“Cuerpo presente” es la tercera parte del poema. Está formada por cuarenta y nueve versos alejandrinos. Esta parte mantiene un tono más reflexivo con respecto a la segunda, que viene ofrecido por el uso del verso alejandrino y la sintaxis compleja. Esta sección se diferencia de las demás ya que “el autor se sitúa ahora ante el cadáver del amigo expuesto al público” (De Miguel Martínez, 2015: 135). La piedra es la primera imagen que aparece y se repite a lo largo de los siguientes versos. Según García Montero, representa la materialidad y la desaparición, la piedra pasa a convertirse en una lápida funeraria: “Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido”. En este momento se puede decir que el torero ya ha muerto y únicamente queda su cuerpo sin vida. Es interesante ver como Lorca realiza un pequeño guiño a la tradición de la épica medieval puesto que el autor por primera vez incluye en la cuarta estrofa de este poema un epíteto épico “Ignacio el bien nacido”. Además, se puede establecer de nuevo una relación con las *Coplas* de Jorge Manrique. Las imágenes “llanto como un río” o “¡También se muere el mar!” podrían recordarnos a los famosos versos de Manrique “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ qu’es el morir”. En el caso de Manrique, estas imágenes reflejan que más allá de la vida hay vida superior, la eterna. En cambio, en el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” las imágenes adoptan el sentido inverso, no hay ningún tipo de esperanza. De este modo, se podría afirmar que se ha producido una inversión sentimental que deriva en el desconsuelo del poeta.

“Alma ausente” es la última parte del poema. Es la parte más corta y está compuesta por veinticinco versos decasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Lorca deja de lado lo particular o individual ejemplificado en la figura del torero para pasar al ámbito del recuerdo. La muerte es ya evidente y con ello se refleja claramente el sentimiento de ausencia. El poeta repite en cuatro ocasiones el mismo verso “porque te has muerto para siempre”, un recurso estilístico que recibe el nombre de pleonasma y que consiste en repetir algo que es redundante, “muerte” y “para siempre”. Se podría decir que esta parte está destinada al recuerdo de Ignacio Sánchez Mejías. El autor hace referencia a su memoria pero a la vez afirma que nadie le recordará porque ha muerto “como todos los muertos de la Tierra,/ como todos los muertos que se olvidan”. Sin embargo, en la última

estrofa del poema, dominada por los versos alejandrinos, Lorca canta a su amigo con el fin de mantener su memoria: este poema es lo único que quedará. Así pues, este sentimiento de lo eterno, de la memoria o el recuerdo tiene que ver con la esencia de las *Coplas* de Jorge Manrique y que Lorca ha querido mantener en el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”. En el caso de las *Coplas por la muerte de su padre*, hay consuelo para la muerte de Don Rodrigo ya que permanecerá en la memoria de todos los hombres gracias a la vida de la fama: “que aunque la vida perdió,/ dexónos harto consuelo/ su memoria” (Alonso ed., 1986: 268). En cambio, en el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” no hay consuelo posible, lo único que va a quedar de la memoria del torero es este poema. Por último, Lorca vuelve a realizar un pequeño elogio o más bien un memorial dirigido al torero, resaltando así el modelo o arquetipo de hombre andaluz:

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

Después de haber analizado las distintas partes del poema se puede observar como cada una de ellas sigue un tono diferente. Sin embargo, no estoy de acuerdo con la siguiente afirmación de Eduardo Camacho Guizado: “mientras “La cogida y la muerte” y “La sangre derramada” poseen un marcado tono lamentatorio, “Cuerpo presente” y “Alma ausente” lo tiene de consolatorio”. En mi opinión, el autor no encuentra consolación posible ya que “aquí el único consuelo que queda es la literatura” (García Montero, 2013: 143). El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” es una obra que ha conseguido aunar la tradición medieval con la modernidad y “lo que más destaca, aparte de la calidad extraordinaria del lenguaje poético, es la perfecta adecuación de la métrica al sentimiento elegíaco que expresa el poeta” (Ramoneda ed., 2011: 448). Por esta razón, este poema ha sido considerado la obra cumbre del autor. De hecho, Cernuda dijo: “el poema es una elegía y acaso la mejor obra que Lorca alcanzó componer” y Ángel del Río afirmó que “este llanto por Ignacio Sánchez Mejías nos parece la obra maestra de Lorca, cumbre de su madurez” (cfr. Camacho Guizado, 1969: 308).

5. “Elegía” de Miguel Hernández.

Miguel Hernández nace en Orihuela y su vida transcurre entre 1910-1942. Según Menéndez Peláez, se ha considerado uno de los autores más destacados y famosos de la generación del 36, un grupo de poetas que compartirán la tragedia de la Guerra Civil española y la dureza de la posguerra. Sin embargo, es difícil establecer cuáles son los poetas que pertenecen a dicha generación ya que “cada poeta, de los que componen la presunta generación del 36, evoluciona, desde el principio, por sus propios medios e impulsos y se mueve por su personal inspiración” (Bleiberg, 1973: 30). Durante esta época hubo muchos autores que marcharon al exilio y otros se quedaron en el interior de España o fueron a la cárcel como es el caso de Miguel Hernández. De esta manera, no puede hablarse de la generación del 36 como grupo literario propiamente dicho debido a que estos autores comparten tan solo el hecho de haber nacido en una misma etapa de la historia.

Según Menéndez Peláez, dentro de la poesía de estos años pueden diferenciarse tres líneas literarias. En primer lugar, se desarrolla una literatura de posvanguardias que abarca a todos aquellos escritores herederos de las vanguardias. En segundo lugar, surge una poesía vinculada a los ideales marxistas con el fin de oponerse a la dictadura franquista. En último lugar, destaca una línea poética que Dámaso Alonso califica de desarraigo, un tipo de poesía metafísica, espiritual y existencialista. El hecho de que estos escritores hayan vivido una experiencia traumática como la Guerra Civil hace que reflexionen sobre lo que ha sido para ellos pertenecer a esta época. Por tanto, se puede decir que Miguel Hernández es un poeta singular que tiene un desarrollo propio, “y es que, entre ese grupo de poetas, que ha sido llamado también la «promoción de la República», Miguel Hernández es el poeta más personal, el más liberado de etiquetas convencionales y menos sometido a las posibles fórmulas de generación” (Bleiberg, 1973: 29). No pertenece a la generación del 27 pero tampoco puede asociarse a la poesía de posguerra ya que sus obras son anteriores a la Guerra Civil excepto *Cancionero y Romancero de ausencias* (Urrutia ed., 2010: 245-316).

Miguel Hernández es un autor que tiene una formación personal y autodidacta. La traumática experiencia de la Guerra Civil lo llevó a luchar en el frente de la batalla pero también es un hombre que supo desarrollar su actividad literaria. Según María de Gracia Ifach, a medida que va avanzando su vida, entra en contacto con algunos intelectuales de la época como José María Cossío, Vicente Aleixandre o Pablo Neruda. Sin duda, es

importante destacar la fuerte amistad que trabó con su compañero de colegio José Marín Gutiérrez, también conocido como Ramón Sijé, el cual murió a los veintidós años y al que le dedica la elegía que voy a tratar. Ramón Sijé crea y dirige la revista *El Gallo Crisis* (1934) en la cual colaboran una gran cantidad de escritores e intelectuales del momento. Miguel Hernández también es partícipe de ella aunque anteriormente ya había publicado algunos de sus primeros poemas en la prensa. En 1936 publica su obra *El rayo que no cesa* (Urrutia ed., 2010: 37-62). Esta obra es “la culminación de la poesía amorosa de juventud, que es a su vez proyección de una honda crisis personal” (Cano Ballesta ed., 1988: 25). Miguel Hernández escribe este poemario en un momento complicado de su vida y que se ha caracterizado, según Juan Cano Ballesta, como un período de crisis ideológica y estética. De este modo, y continuando en la línea de Cano Ballesta, hay que tener en cuenta que el tipo de amor que se va a tratar en *El rayo que no cesa* no es un amor espiritualizado sino un amor visto desde el rechazo y la angustia.

En *El rayo que no cesa* se encuentra la famosa “Elegía”⁴ (Urrutia ed., 2010: 60-62) dedicada a su amigo Ramón Sijé. Es curioso señalar que este poema es el último del libro ya que “la «Elegía» fue añadida a última hora al conjunto de poemas amorosos, debido a la súbita muerte de su «compañero del alma» en Orihuela, el 24 de diciembre de 1935” (Urrutia ed., 2010: 40). Para el poeta, el fallecimiento de su amigo en plena juventud supuso un golpe tan duro que decidió expresar el anhelo de su muerte mediante este poema, “la elegía representa un desahogo de su alma doliente” (Ifach, 1975, 159). Se trata de una obra muy intimista y personal que revela de una forma muy clara la añoranza y el dolor desgarrado que sufre Miguel Hernández tras la muerte repentina de Ramón Sijé, un joven de tan solo veintidós años.

Desde luego, esta no es la única elegía que realiza el poeta ya que pocos años después compone obras como “El ahogado del Tajo” (Urrutia ed., 2010: 86-87), poema dedicado a la muerte de Gustavo Adolfo Bécquer; “Epitafio desmesurado a un poeta” (Urrutia ed., 2010: 95-97), poema en honor a Julio Herrera y Reissig; y “Elegía primera” (Urrutia ed., 2010: 109-113), dedicada a Federico García Lorca fallecido en 1936. Sin embargo, el poema elegíaco más característico y conocido de este autor es, sin duda, la “Elegía” a Ramón Sijé que “constituye una de sus cumbres como poeta y una de las cimas de la literatura española en este género funeral, junto a otros logros como las *Coplas* de

⁴ Vid. texto en el Apéndice.

Jorge Manrique o el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca” (Sánchez Vidal ed., 2010: 40).

El título de la obra ya indica que el poema pertenece al género literario de la elegía, una composición lírica que manifiesta dolor ante la pérdida de alguien. En este caso, “Elegía” a Ramón Sijé es una elegía de carácter funeral dedicada al querido amigo del poeta. Por tanto, se trata de una obra que está estrechamente relacionada con el género del *planto* o *llanto* característico de la literatura medieval. Una de las partes esenciales de este tipo de poemas es la *laudatio* o elogio al difunto, que se refleja de una manera muy clara en las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique o en “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca. Sin embargo, la “Elegía” de Miguel Hernández carece de esta *laudatio* puesto que el objetivo del autor no es elogiar las virtudes del fallecido, sino expresar el dolor y la nostalgia que siente tras su muerte. Este dolor que siente el poeta se refleja desde el inicio del poema a través del uso del “Yo” enfático. A este respecto, la extrema regularidad métrica del poema se adecua perfectamente a la estructura elegíaca cargada de lirismo y emoción desgarradora.

El poema está compuesto por quince tercetos endecasílabos encadenados y por una última estrofa de cuatro versos que recibe el nombre de serventesio. Esta última estrofa difiere de las demás porque actúa a modo de conclusión final y es donde el poeta da a entender a través de la poesía que su amigo sigue presente en su vida. Durante todo el poema se puede observar la emotividad y el patetismo con los que Miguel Hernández se expresa. Así pues, esta elegía llega hasta el “punto de albergar la vieja pretensión romántica, que apunta hacia el regreso de los muertos de aquella otra parte de la vida” (García, 2010: 50). En este caso, el poeta no trata el tema de la muerte del mismo modo que en las *Coplas por la muerte de su padre* ya que Manrique presenta a la muerte personificada de una forma cortés, como algo natural y que llega a su hora. En cambio, Miguel Hernández presenta a una muerte que llega a deshora, demasiado temprana para una persona tan joven como Ramón Sijé. De esta manera, “Miguel Hernández ha de nombrar ese suceso misterioso del fallecimiento de Ramón Sijé, no como una circunstancia irremediable y natural, sino como un hecho extraordinario” (García, 2010: 50).

Respecto a la estructura del texto, me he centrado en la establecida por José María Balcells (Balcells, 2001: 147). El poema puede dividirse en tres partes que representan el estado en el que se encuentra el poeta. La primera parte abarca de la primera estrofa a la sexta donde el autor expresa su dolor y desconcierto ante la muerte de su amigo. La

segunda parte comprende de la estrofa séptima a la novena y viene a reflejar un estado de rabia e ira por parte de Miguel Hernández. Finalmente, la tercera parte abarcaría de la estrofa décima a la decimosexta, la cual revela el anhelo que siente el poeta por reencontrarse con Ramón Sijé. Sin embargo, esta tercera parte puede dividirse en dos secciones. Por una parte, la primera de ellas se correspondería con los tercetos diez y once donde se pretende desenterrar el cuerpo de su amigo. Por otra parte, la segunda abarcaría de la estrofa doce a la dieciséis en la que se manifiesta el deseo por el retorno de Ramón Sijé. Antes de empezar a analizar cada una de estas partes, es importante destacar que este poema “contribuyó, decisivamente, aunque fuese a posteriori, a la cohesión interna de *El rayo que no cesa*, porque fijaba la historia en un espacio y en un tiempo dados” (Balcells, 2001: 152). Así pues, hay que hacer referencia al epígrafe que aparece justo debajo del título de la obra y que dice así: “En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como/ del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería”. En este breve epígrafe, Miguel Hernández informa al lector de que el hecho que se va a relatar ha sucedido en Orihuela, que la elegía está dirigida a Ramón Sijé, una persona a la que ha querido mucho y que además su muerte se ha producido a deshora “se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé”. Después del epígrafe tiene lugar el desarrollo del poema en el cual se van a tratar una serie de temas muy comunes que aparecen en la mayor parte de las elegías funerales como la muerte y el dolor desconsolado.

La primera parte del poema va a reflejar desde un primer momento la importancia que tiene para Miguel Hernández la naturaleza de Orihuela. La primera estrofa —“Yo quiero ser llorando el hortelano/ de la tierra que ocupas y estercolas,/ compañero del alma, tan temprano.”— hace referencia a su condición de campesino que se intensifica con ese “Yo” poético inicial triste y dolorido. En el tercer verso, el poeta presenta a Ramón Sijé como “compañero del alma” al que le sigue un adverbio de tiempo “tan temprano”, reflejando así la muerte repentina del querido amigo. A continuación, el autor sigue representando la naturaleza y el mundo campestre que a la vez se relaciona con el dolor que sufre el poeta: “Alimentando lluvias caracolas/ y órganos mi dolor sin instrumento,/ a las desalentadas amapolas”. Toda esta “imaginería campesina, propia de la huerta, abunda en unos versos clásicos, de raíz culta y de hálito humanista” (García, 2010: 50). Por tanto, se podría decir que Miguel Hernández es un autor que intenta recuperar la tradición del Siglo de Oro. Seguidamente, el poeta mediante el uso de una hipérbole afirma: “Tanto dolor se agrupa en mi costado,/ que por dolor me duele hasta el aliento”.

Unos versos absolutamente desconsolados ante la pérdida de su amigo y quizá los que mejor reflejan la máxima expresión del dolor.

En la cuarta estrofa se lleva a cabo una sucesión de metáforas, –“Un manotazo duro, un golpe helado,/ un hachazo invisible y homicida,/ un empujón brutal te ha derribado”– que vienen a representar la dureza que supone para el poeta la muerte repentina de su amigo. Tal y como afirma Balcells, las adjetivaciones en esta cuarta estrofa ayudan a dinamizar el texto, ya que los adjetivos refuerzan el dinamismo de los sustantivos. De esta manera, “Miguel Hernández lleva hasta el extremo su lengua literaria” (García, 2010: 50) y ello se refleja en la quinta estrofa del poema: “No hay extensión más grande que mi herida,/ lloro mi desventura y sus conjuntos/ y siento más tu muerte que mi vida”. El poeta insiste constantemente en el dolor, la tristeza y la desventura. En este caso, habla de una herida de carácter físico pero en realidad es una herida sentimental casi incurable. También es importante señalar el último verso de esta estrofa ya que Miguel Hernández se encuentra en un momento en el que la nostalgia por la muerte de su amigo se incrementa hasta llegar al extremo de afirmar que siente más su muerte que su propia vida. El poeta, en este caso, no encuentra ningún tipo de consuelo posible. En cambio, en las *Coplas por la muerte de su padre* hay una esperanza depositada en una vida superior, la eterna. En el primer verso de la sexta estrofa, el poeta utiliza el recurso literario de la hipérbole con el fin de reflejar una imagen estremecedora: “Ando sobre rastrojos de difuntos”. Así pues, se trata de imagen que expresa “el desorden en el que está sumido tras el fallecimiento de su compañero” (García, 2010: 52).

La segunda parte del poema empieza en la séptima estrofa y dice así: “Temprano levantó la muerte el vuelo,/ temprano madrugó la madrugada,/ temprano estás rodando por el suelo”. En el primer verso, el autor insiste mediante el paralelismo y la reiteración anafórica en la muerte repentina y a deshora de su amigo Ramón Sijé con tan solo veintidós años. Una muerte que en el caso de Don Rodrigo en las *Coplas por la muerte de su padre* le llega a su hora y además es aceptada de forma serena. El Maestro ya ha cumplido con su vida al contrario que Ramón Sijé, al que le quedaba toda una vida por delante. En el segundo verso de esta misma estrofa se produce, tal como se ha señalado, un paralelismo anafórico que se refuerza con el poliptoton –“madrugó la madrugada”–, recalcando esa muerte excesivamente temprana que se llevó a su amigo. En el último verso, se vuelve a repetir el adverbio temprano y “el lector aprecia de nuevo el matiz campesino del recurso retórico así como el ritmo repetitivo y doliente” (García, 2010: 53).

A continuación, se abandona este estado de dolor y desconcierto para pasar a una fase de ira: “No perdono a la muerte enamorada,/ no perdono a la vida desatenta,/ no perdono a la tierra ni a la nada”. Así es como continúa esta segunda parte plagada de rabia. En este caso, se personifica la figura de la muerte ya que se le atribuye una cualidad, enamorada. En este sentido, se puede hablar de “un planteamiento cuasi amoroso en el que Ramón Sijé ha sufrido los efectos de un enamoramiento letal” (García, 2010: 53). La imagen que se presenta de la muerte es totalmente contraria a la de las *Coplas*, se trata de una muerte destructora que se asemeja más a la de *la Dança general de la muerte*. También es característico ver como cada uno de los versos de esta estrofa se inicia con una negación “no” que incrementan ese estado de furia y el tono de acusado patetismo. Miguel Hernández no entiende ni asume la muerte de su amigo y por esta razón no perdona ni a la muerte ni a la vida ni a la tierra ni a la nada. Por otra parte, el siguiente terceto está dominado por el recurso de la aliteración: “En mis manos levanto una tormenta de piedras,/ rayos y hachas estridentes/ sedienta de catástrofes y hambrienta”. Se trata de una serie de metáforas que siguen reflejando esa ira constante por parte del autor y que no puede contener ante la muerte de su amigo.

En cuanto a la primera sección de la tercera parte, se expresa la voluntad exagerada de desenterrar el cuerpo del difunto: “Quiero escarbar la tierra con los dientes,/ quiero apartar la tierra parte a parte/ a dentelladas secas y calientes”. El poeta empieza a reflejar esas ansias de reencontrarse con su amigo sea como sea: “Quiero minar la tierra hasta encontrarte/ y besarte la noble calavera/ y desamordazarte y regresarte”. Estas imágenes naturales tan agresivas y desgarradoras que se han podido observar hasta ahora se contraponen claramente a las que tienen lugar en las *Coplas por la muerte de su padre*. Manrique se sirve de una serie de imágenes tales como “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ qu’ es el morir”; “Este mundo es el camino/ para el otro, qu’ es morada/ sin pesar”, o “¿qué fueron sino rocíos/ de los prados?”. Se puede observar que en las *Coplas* la muerte no se presenta como algo agresivo sino vertida en una sucesión de imágenes que plantean el paso de la vida a la muerte de una forma natural.

En la segunda sección de la tercera parte se produce la fase de anhelo, de añoranza y el deseo del reencuentro. De este modo, el autor ha dejado atrás la lamentación y la ira para dar paso al deseo que le supondría el regreso de Ramón Sijé. Se podría decir que toda esta parte del poema queda englobada por el tópico del *locus amoenus*. Sin embargo, el tópico del *locus amoenus* normalmente está relacionado con situaciones amorosas, hecho que no ocurre en este poema. De esta manera, podría hablarse de un *locus amoenus*

pero, en este caso, asociado a la amistad entre el poeta y el protagonista de la elegía, Ramón Sijé. En el primer verso –“Volverás a mi huerto y a mi higuera”–, “la metáfora del huerto constituye, por sí misma, una extensión del paraíso” (García, 2010: 54). El poeta atribuye al huerto y a la tierra la cualidad de paraíso, un lugar idealizado reservado para su amigo por haber sido un espacio compartido en la infancia y la adolescencia. Un espacio cotidiano como puede ser el huerto se convierte, además, en un *hortus conclusus*, es decir, en un huerto cerrado y sentimental donde únicamente hay lugar para su amigo. De esta manera, este tópico estará presente hasta el final de esta tercera parte: “por los altos andamios de las flores/ pajareará tu alma colmenera”; “Tú corazón, ya terciopelo ajado,/ llama a un campo de almendras espumosas”. El autor siente la necesidad de que su amigo regrese de entre los muertos para reencontrarse con él y por esta razón lo sitúa idealmente en ese lugar natural compartido. El principal deseo del poeta en este momento es devolverle la vida a Ramón Sijé, un hombre al que, como ya sabemos, la muerte le ha llegado demasiado pronto. Así pues, Miguel Hernández a través de la palabra consigue resucitar a su amigo de entre los muertos y situarlo, gracias al tópico del *hortus conclusus*, en un lugar común y cotidiano, concretamente en la huerta de su pueblo, Orihuela.

Finalmente, Miguel Hernández termina su última estrofa no con un terceto sino con un serventesio, hecho que resulta destacable ya que todo el poema, como se ha mencionado, se construye mediante tercetos encadenados. Esto se debe a que esta última estrofa funciona como conclusión final del texto, una estrofa en la que se puede ver una mínima esperanza de reencuentro con su amigo pero que el poeta realmente sabe que es imposible:

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

En el primer verso se produce una clara aliteración y una personificación de las rosas. Por su parte, en el segundo verso se hace referencia a un “almendro de nata”, reflejando así un ambiente idealizado. De este modo, se puede ver como el tópico del *hortus conclusus* y la presencia de los elementos campestres siguen presentes. En los dos últimos versos, Miguel Hernández vuelve a expresar ese deseo de reencuentro imposible pero que ha conseguido manifestar mediante la poesía. El poema termina con una invocación, aludiendo de nuevo a su amigo como “compañero del alma, compañero”. De

este modo, puede establecer un paralelismo con la primera estrofa del poema “compañero del alma, tan temprano”.

Después de haber analizado cada una de las partes del poema es importante tener en cuenta que Miguel Hernández es un poeta del siglo XX que ha logrado realizar una elegía funeral al estilo tradicional. Esa sensación de dolor extremo ante la pérdida de un ser querido se corresponde con el sentimiento de la elegía funeral clásica. No obstante, Jorge Manrique otorga a la muerte un tratamiento absolutamente novedoso para su época. En el caso de las *Coplas* la muerte se presenta en un ámbito de la vida cotidiana, llamando a la puerta de una forma cortés y natural, además, Don Rodrigo la acepta de forma serena. Por otra parte, también es importante destacar que tal y como dice Balcells, Miguel Hernández utiliza constantemente términos y expresiones que reflejan un inmenso dolor físico y espiritual “llorando el hortelano”, “dolor”, “herida” o “sin consuelo”. Además, dota al poema, tal y como se ha mostrado en este análisis, de una gran cantidad de recursos estilísticos como imágenes, metáforas, hipérbolos, hipérbatos o aliteraciones que pueden recordarnos a la tradición de los Siglo de Oro en la que no faltan estos los recursos expresivos que acabo de mencionar.

Principalmente, en esta elegía, Miguel Hernández quiere dar a conocer “esa inquebrantable amistad que ha destrozado la parca y que él pretende restablecer con la mágica arma del verbo poético, en un afán casi genesiaco, de raíz religiosa, para hacer posible la inmortalidad del sentimiento, la eternidad del lazo que unía a Ramón y a Miguel” (García, 2010: 51). De este modo, el poeta viene a reflejar como la muerte se interpuso entre su amistad con Ramón Sijé, una amistad que no se puede truncar puesto que se convierte en un sentimiento eterno. De alguna manera, Miguel Hernández, al igual que Jorge Manrique quiere mantener presente la memoria de Ramón Sijé, en este caso, a través de la palabra. Este hecho puede recordarnos a la obra “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca en la cual el poeta afirma que lo único que quedará en memoria del torero es ese poema.

6. Conclusiones

Las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique pueden considerarse una de las mejores obras de la literatura medieval española. Manrique utiliza el género de la elegía para otorgarle un tratamiento absolutamente novedoso al tema de la muerte, considerando la tradición cuatrocentista. Como prueba de la vigencia del texto manriqueño, creo que es importante establecer los puntos en común y las diferencias que se encuentran entre la elegía de Jorge Manrique y las elegías de los tres poetas contemporáneos: Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández.

Por una parte, en las *Coplas* no hay esa sensación de dolor y desconsuelo característico de la elegía clásica ya que Manrique deposita su esperanza en una vida superior. En cambio, en el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca y en la “Elegía” de Miguel Hernández sí que se puede observar de una forma muy clara el inmenso dolor y desconsuelo que causa la ausencia de cada uno de sus amigos, un desconsuelo que parece no tener remedio. En ambos poemas, la muerte llega de forma inesperada, es decir, a deshora al contrario que en las *Coplas*. Como ya se ha explicado a lo largo del trabajo, Manrique presenta la muerte de una forma cortés y natural, llamando a la puerta. De esta manera, se puede observar que la muerte llega a su hora ya que Don Rodrigo Manrique ha cumplido con su vida terrenal y en el momento del tránsito lo único que debe hacer es encomendarse a Dios y expresar una serena aceptación. En el caso del “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” de Antonio Machado tampoco aparece esa sensación de dolor puesto que la muerte llega demasiado tarde para el gusto del poeta. La finalidad de Machado en esta obra es realizar una crítica social a través de la figura de Don Guido y en este punto el poeta se aparta en su uso de la elegía clásica.

Un elemento fundamental de toda elegía es la *laudatio* o elogio dedicado al difunto. Tanto en las *Coplas* como en el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” se lleva a cabo un elogio muy semejante, de hecho, se utilizan los mismos recursos estilísticos. En el caso de las *Coplas*, el Maestro se convierte en el ideal de conducta moral, el modelo de caballero cristiano de la época. Por su parte, Lorca convierte a su elogiado en el arquetipo de hombre andaluz. Un caso muy particular es la *laudatio* que Machado dirige a la figura de Don Guido. El poeta no remarca las virtudes del elogiado sino sus vicios. De este modo, Machado realiza una inversión del elogio con el fin de desmontar un modelo social establecido, la aristocracia andaluza. Por otra parte, la “Elegía” dedicada a Ramón Sijé

carece de *laudatio*, un hecho bastante destacable en una elegía de tipo funeral como esta. En este poema, Miguel Hernández únicamente ha querido representar su dolor desgarrador ante la muerte de su amigo. Por esta razón, se explica la carencia del elogio.

Otra cuestión importante son las imágenes utilizadas para la representación de la muerte que aparecen en cada uno de estos poemas. En las *Coplas*, las imágenes están siempre asociadas a elementos naturales y, por ello, carecen de agresividad. Sin embargo, en la “Elegía” de Miguel Hernández ocurre todo lo contrario. Las imágenes están también asociadas a elementos naturales, pero, en este caso, terribles. Se trata de imágenes absolutamente agresivas que vienen a representar la ira que siente el autor por la ausencia de su amigo. En el caso del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” sucede algo parecido. Las imágenes que se van desarrollando a lo largo del poema son acumulativas y también representan ese dolor y desconsuelo ante la muerte de un ser querido. No obstante, son imágenes complejas asociadas a las técnicas vanguardistas, que no aluden a la muerte explícitamente. Por último, el “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” es el poema que más distancia de los otros ya que carece de este tipo de imágenes.

Un último aspecto significativo es la memoria del elogiado. Un tema que se ha abordado de una manera muy diferente con respecto a las *Coplas*. En las *Coplas por la muerte de su padre*, el recuerdo del padre del poeta permanecerá en la memoria de todos los hombres ya que será recordado gracias a la vida de la fama. En el “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido” ni siquiera se hace referencia al recuerdo o memoria del personaje ya que el balance de su vida ha sido negativo, cero. La única intención de Machado es denunciar a través de la figura de Don Guido un estamento social decadente, la aristocracia andaluza. Por esta razón, la muerte de Don Guido incluso se celebra. En el caso de la elegía de Lorca y de Miguel Hernández se puede establecer una relación: ambos poemas representan el desconsuelo. Los poetas intentarán preservar la memoria de su amigo a través de la palabra y la poesía. Nadie recordará al torero o a Ramón Sijé, únicamente quedarán estos poemas.

Finalmente, me interesa señalar que cada uno de estos autores pertenece a una generación literaria diferente: Antonio Machado a la generación del 98, Federico García Lorca a la generación del 27 y Miguel Hernández a la generación del 36. Sin embargo, todos ellos utilizan la composición lírica de la elegía y la adaptan a sus circunstancias y a su tiempo. Estos poetas, de una manera u otra, han sabido modelar en sus poemas algunas de las características esenciales de la elegía de Jorge Manrique, evidenciando la vigencia del clásico medieval y la pervivencia de su huella.

Apéndice textual.

De Jorge Manrique. *Poesía de Cancionero* (Alonso ed., 1986: 253-268).

[Coplas] de don Jorge Manrique por la muerte de su padre.

Recuerde el alma dormida,
abive el seso e despierte,
contemplando
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el plazer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parescer,
cualquiere tiempo passado
fue mejor.

Pues si vemos lo presente
cómo en un punto s'es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo non venido
por passado.
Non se engañe nadi, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vio,
pues que todo ha de passar
por tal manera.

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos,
e allegados, son iguales
los que viven por sus manos
e los ricos.

Invocación

Dexo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
non curo de sus ficciones,
que traen yervas secretas
sus sabores;
Aquél sólo m'encomiendo,
Aquél sólo invoco yo
de verdad,
que en este mundo viviendo,
el mundo non conoció
su deidad.

Este mundo es el camino
para el otro, qu'es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar;
partimos cuando nascemos,
andamos mientras vivimos,
e llegamos
al tiempo que feneçemos;
assí que cuando morimos,
descansamos.

Este mundo bueno fue
si bien usásemos d'él
como devemos,
porque, segund nuestra fe,
es para ganar aquél
que atendemos.
Aun aquel Fijo de Dios
para sobirnos al cielo
descendió
a nacer acá entre nos,
y a vivir en este suelo
do murió.

Si fuesse en nuestro poder
hazer la cara hermosa
corporal,
como podemos hazer
el alma tan gloriosa
angelical,
¡qué diligencia tan viva
toviéramos toda hora

e tan presta,
en componer la cativa,
dexándonos la señora
descompuesta!

Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traidor,
aun primero que muramos
las perdemos:
d'ellas deshaze la edad,
d'ellas casos desastrados
que acaecen,
d'ellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallescén.

Dezidme: La hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color e la blancura,
cuando viene la vejez,
¿cuál se para?
Las mañas e ligereza
e la fuerça corporal
de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega el arrabal
de senectud.

Pues la sangre de los godos,
y el linaje e la nobleza
tan crescida,
¡por cuántas vías e modos
se pierde su grand alteza
en esta vida!
Unos, por poco valer,
por cuán baxos e abatidos
que los tienen;
otros que, por non tener,
con oficios non debidos
se mantienen.

Los estados e riqueza,
que nos dexen a deshora
¿quién lo duda?;
non les pidamos firmeza.
pues que son d'una señora;
que se muda,
que bienes son de Fortuna
que revuelven con su rueda
presurosa,
la cual non puede ser una
ni estar estable ni queda
en una cosa.

Pero digo qu'acompañen
e lleguen fasta la fuessa
con su dueño:
por esso non nos engañen,
pues se va la vida apriessa
como sueño;
e los deleites d'acá
son, en que nos deleitamos,
temporales,
e los tormentos d'allá,
que por ellos esperamos,
eternales.

Los plazer e dulçores
d'esta vida trabajada
que tenemos,
non son sino corredores,
e la muerte, la celada
en que caemos.
Non mirando a nuestro daño,
corremos a rienda suelta
sin parar;
desque vemos el engaño
y queremos dar la vuelta
no hay lugar.

Esos reyes poderosos
que vemos por escripturas
ya passadas
con casos tristes, llorosos,
fueron sus buenas venturas

trastornadas;
assí, que no hay cosa fuerte,
que a papas y emperadores
e perlados,
assí los trata la Muerte
como a los pobres pastores
de ganados.

Dexemos a los troyanos,
que sus males non los vimos,
ni sus glorias;
dexemos a los romanos,
aunque oímos e leímos
sus hestorias;
non curemos de saber
lo d'aquel siglo passado
qué fue d'ello;
vengamos a lo d'ayer,
que también es olvidado
como aquello.

¿Qué se hizo el rey don Joan?
Los infantes d'Aragón
¿qué se hizieron?
¿Qué fue de tanto galán,
qué de tanta invinción
como truxeron?
¿Fueron sino devaneos,
qué fueron sino verduras
de las eras,
las justas e los torneos,
paramentos, bordaduras
e cimeras?

¿Qué se hizieron las damas,
sus tocados e vestidos,
sus olores?
¿Qué se hizieron las llamas
de los fuegos encendidos
d'amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel dançar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

Pues el otro, su heredero
don Anrique, ¡qué poderes
alcançaba!
¡Cuánd blando, cuánd halaguero
el mundo con sus plazer
se le daba!
Mas verás cuánd enemigo,
cuánd contrario, cuánd cruel
se le mostró;
habiéndole sido amigo,
¡cuánd poco duró con él
lo que le dio!

Las dávidas desmedidas,
los edeficios reales
lentos d'oro,
las vaxillas tan fabridas
los enriques e reales
del tesoro,
los jaezes, los caballos
de sus gentes e atavíos
tan sobrados
¿dónde iremos a buscarlos?;
¿qué fueron sino rocíos
de los prados?

Pues su hermano el inocente
qu'en su vida sucesor
se llamó
¡qué corte tan excelente
tuvo e cuánto grand señor
le siguieron!
Mas, como fuesse mortal,
metióle la Muerte luego
en su fragua.
¡Oh juicio divinal
cuando más ardía el fuego,
echaste agua!

Pues aquel grand condestable,
maestre que conoscimos
tan privado,
non cumple que dél se hable,
mas sólo como lo vimos
degollado.

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

E los otros dos hermanos,
maestres tan prosperados
como reyes,
qu'a los grandes e medianos
truxieron tan sojuzgados
a sus leyes;
aquella prosperidad
qu'en tan alto fue subida
y ensalzada,
¿qué fue sino claridad
que cuando más encendida
fue amatada?

Tantos duques excelentes,
tantos marqueses e condes
e varones
como vimos tan potentes,
di, Muerte, ¿dó los escondes,
e traspones?
E las sus claras hazañas
que hizieron en las guerras
y en las pazes,
cuando tú, cruda, t'ensañas,
con tu fuerça, las at ierras
e desfazes.

Las huestes innumerables,
los pendones, estandartes
e banderas,
los castillos impugnables,
los muros e valuartes
e barreras,
la cava honda, chapada,
o cualquier otro reparo,
¿qué aprovecha?
Cuando tú vienes airada,
todo lo passas de claro
con tu flecha.

Aquél de buenos abrigo,
amado, por virtuoso,
de la gente,
el maestre don Rodrigo
Manrique, tanto famoso
e tan valiente;
sus hechos grandes e claros
non cumple que los alabe,
pues los vieron;
ni los quiero hazer caros,
pues qu'el mundo todo sabe
cuáles fueron.

Amigo de sus amigos,
¡qué señor para criados
e parientes!
¡Qué enemigo d'enemigos!
¡Qué maestro d'esforçados
e valientes!
¡Qué seso para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
¡Qué benino a los sujetos!
¡A los bravos e dañosos,
qué león!

En ventura, Octaviano;
Julio César en vencer
e batallar;
en la virtud, Africano;
Aníbal en el saber
e trabajar;
en la bondad, un Trajano;
Tito en liberalidad
con alegría;
en su braço, Abreliano;
Marco Atilio en la verdad
que prometía.

Antonio Pío en clemencia;
Marco Aurelio en igualdad
del semblante;
Adriano en la elocuencia;
Teodosio en humanidad
e buen talante.

Aurelio Alexandre fue
en disciplina e rigor
de la guerra;
un Constantino en la fe,
Camilo en el grand amor
de su tierra.

Non dexó grandes tesoros,
ni alcançó muchas riquezas
ni baxillas;
mas fizo guerra a los moros
ganando sus fortalezas
e sus villas;
y en las lides que venció,
cuántos moros e cavallos
se perdieron;
y en este oficio ganó
las rentas e los vasallos
que le dieron.

Pues por su honra y estado,
en otros tiempos passados
¿cómo s'huvo?
Quedando desamparado,
con hermanos e criados
se sostuvo.
Después que fechos famosos
fizo en esta misma guerra
que hazía,
fizo tratos tan honrosos
que le dieron aun más tierra
que tenía.

Estas sus viejas hestorias
que con su braço pintó
en joventud,
con otras nuevas victorias
agora las renovó
en senectud.
Por su gran habilidad,
por méritos e ancianía
bien gastada,
alcançó la dignidad
de la grand Caballería
del Espada.

E sus villas e sus tierras,
ocupadas de tiranos
las halló;
mas por cercos e por guerras
e por fuerça de sus manos
las cobró.
Pues nuestro rey natural,
si de las obras que obró
fue servido,
dígalo el de Portugal,
y, en Castilla, quien siguió
su partido.

Después de puesta la vida
tantas vezes por su ley
al tablero;
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero;
después de tanta hazaña
a que non puede bastar
cuenta cierta,
en la su villa d'Ocaña
vino la Muerte a llamar
a su puerta,

diziendo: “Buen caballero,
dexad el mundo engañoso
e su halago;
vuestro corazón d'azero
muestre su esfuerço famoso
en este trago;
e pues de vida e salud
fezistes tan poca cuenta
por la fama;
esfuércese la virtud
para sufrir esta afruenta
que vos llama.

“Non se vos haga tan amarga
la batalla temerosa
qu'esperáis,
pues otra vida más larga
de la fama gloriosa
acá dexáis.
Aunqu'esta vida d'honor

tampoco no es eternal
ni verdadera;
mas, con todo, es muy mejor
que la otra temporal,
peresçedera.

“El vivir qu'es perdurable
non se gana con estados
mundanales,
ni con vida delectable
donde moran los pecados
infernales;
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
e con lloros;
los caballeros famosos,
con trabajos e aflicciones
contra moros.

“E pues vos, claro varón,
tanta sangre derramastes
de paganos,
esperad el galardón
que en este mundo ganastes
por las manos;
e con esta confiança
e con la fe tan entera
que tenéis,
partid con buena esperança,
qu'estotra vida tercera
ganaréis.”

[Responde el Maestre]

“Non tengamos tiempo ya
en esta vida mesquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo;
e consiento en mi morir
con voluntad plazentera,
clara e pura,
que querer hombre vivir
cuando Dios quiere que muera,
es locura.

[Del maestro a Jesús]

“Tú que, por nuestra maldad,
tomaste forma servil
e baxo nombre;
tú, que a tu divinidad
juntaste cosa tan vil
como es el hombre;
tú, que tan grandes tormentos
sofriste sin resistencia
en tu persona,
non por mis merecimientos,
mas por tu sola clemencia
me perdona.”

Fin

Assí, con tal entender,
todos sentidos humanos
conservados,
cercado de su mujer
y de sus hijos e hermanos
e criados,
dio el alma a quien ge la dio
(el cual la ponga en el cielo
en su gloria),
que aunque la vida perdió,
dexónos harto consuelo
su memoria.

De Antonio Machado. *Campos de Castilla* (Ribbans ed., 2003: 208-210).

“Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de Don Guido”.

Al fin, una pulmonía
mató a don Guido, y están
las campanas todo el día
doblando por él: ¡din dan!

Murió don Guido, un señor
de mozo muy jaranero,
muy galán y algo torero;
de viejo, gran rezador.

Dicen que tuvo un serrallo
este señor de Sevilla;
que era diestro
en manejar el caballo,
y un maestro
en refrescar manzanilla.

Cuando mermó su riqueza,
era su monotonía
pensar que pensar debía
en asentar la cabeza.

Y asentóla
de una manera española,
que fue casarse con una
doncella de gran fortuna;
y repintar sus blasones,
hablar de las tradiciones
de su casa,
a escándalos y amoríos
poner tasa,
sordina a sus desvaríos.

Gran pagano,
se hizo hermano
de una santa cofradía;
el Jueves Santo salía,
llevando un cirio en la mano
– ¡aquel trueno! –,
Vestido de nazareno.
Hoy nos dice la campana
que han de llevarse mañana
al buen don Guido, muy serio,
camino del cementerio.

Buen don Guido, ya eres ido
para siempre jamás...
Alguien dirá: ¿Qué dejaste?
Yo pregunto: ¿Qué llevaste
al mundo donde hoy estás?

¿Tu amor a los alamares
y a las sedas y a los oros,
ya la sangre de los toros
y al humo de los altares?

Buen don Guido y equipaje,
buen viaje!...

El acá
y el allá,
caballero,
se ve en tu rostro marchito,
lo infinito:
cero, cero.

¡Oh las enjutas mejillas,
amarillas,
y los párpados de cera,
y la fina calavera
en la almohada del lecho!

¡Oh fin de una aristocracia!
la barba canosa y lacia
sobre el pecho;
metido en tosco sayal,
las yertas manos en cruz,
¡tan formal!
el caballero andaluz.

De Federico García Lorca. *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (García Lorca, 2000: 199-209).

“Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”.

LA COGIDA Y LA MUERTE

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
Comenzaron los sones del bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.
En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.
¡Y el toro, solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
A las cinco en punto de la tarde.

Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.
Huesos y flautas suenan en su oído
a las cinco de la tarde.
El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde.
El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.
A lo lejos ya viene la gangrena

a las cinco de la tarde.
Trompa de lirio por las verdes ingles
a las cinco de la tarde.
Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde,
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
¡Ay qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

LA SANGRE DERRAMADA

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par,
caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras

¡Que no quiero verla;
Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.

¡Que no quiero verla!

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,

y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!

No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.
No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada,
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué gran serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.
Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos
vacilando sin alma por la niebla,

tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.
¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas!

No.

!Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.

No.

!Yo no quiero verla!

CUERPO PRESENTE

La piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados.
La piedra es una espalda para llevar al tiempo
con árboles de lágrimas y cintas y planetas.

Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
levantando sus tiernos brazos acribillados,
para no ser cazadas por la piedra tendida
que desata sus miembros sin empapar la sangre.

Porque la piedra coge simientes y nublados,
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido,
y el Amor, empapado con lágrimas de nieve
se calienta en la cumbre de las ganaderías.

¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.
Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.
¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!

Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
aquí no quiero más que los ojos redondos
para ver ese cuerpo sin posible descanso.

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.
Los que doman caballos y dominan los ríos;
los hombres que les suena el esqueleto y cantan
con una boca llena de sol y pedernales.

Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.
Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte.

Yo quiero que me enseñen un llanto como un río
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.

Que se pierda en la plaza redonda de la luna
que finge cuando niña doliente res inmóvil;
que se pierda en la noche sin canto de los peces
y en la maleza blanca del humo congelado.

No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva.
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!

ALMA AUSENTE

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destrozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y monjes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,

como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de tu boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

De Miguel Hernández. *Poesía esencial* (Jorge Urrutia ed., 2010: 60-62).

“Elegía”.

(En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como del rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería.)

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastrojos de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.

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

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,
y tu sangre se irán a cada lado
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas
mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

Bibliografía.

Ediciones:

- ALDA TESÁN, J. M. (ed.) (1993). Jorge Manrique. *Poesía*. Madrid: Cátedra
- ALONSO, A. (ed.) (1986). *Poesía de Cancionero*. Madrid: Cátedra.
- CANO BALLESTA, J. (ed.) (1988). Miguel Hernández. *El rayo que no cesa*. Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA LORCA, F. (1985). *Libro de poemas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GARCÍA LORCA, F. (2000). *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Barcelona: Óptima.
- MEDINA BOSCOS, A. (ed.) (1998). Jorge Manrique. *Coplas*. Madrid: Acento Editorial.
- MORRÁS, M. (ed.) (2003). Jorge Manrique. *Poesía*. Madrid: Castalia.
- RAMONEDA, A. (ed.) (2011). *Antología poética de la generación del 27*. Madrid: Castalia.
- RIBBANS, G. (ed.) (1991). Antonio Machado. *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Madrid: Cátedra.
- RIBBANS, G. (ed.) (2003). Antonio Machado. *Campos de Castilla*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (ed.) (2010). Miguel Hernández. *Obra completa I*. Madrid: Espasa.
- URRUTIA, J. (ed.) (2010). Miguel Hernández. *Poesía esencial*. Madrid: Alianza Editorial.

Estudios:

- BALCELLS, J. M. "Elegía". Francisco Díaz de Castro (2001). *Comentarios de textos. Poetas del siglo XX*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- BLEIBERG, G. (1973). "Miguel Hernández y la generación del 36", *Boletín Aepe*, nº 9, pp. 29-39.
- CAMACHO GUIZADO, E. (1969). *La elegía funeral*. Madrid: Gredos.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, E. (2014). *Lorca desde el Llanto*. Universidad de Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- DÍAZ DE CASTRO, F. (2005). "Formas de la elegía en la poesía española reciente". En Conde Parrado, Pedro y García Rodríguez, Javier (eds.). *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes/Llibros del Peixe, pp. 29-55.

- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1989). *Tres poetas ante el amor, el mundo y la muerte*. Palma de Mallorca: Prensa universitaria.
- GALLEGO MORELL, A. (1967). “El primer poema publicado por Federico García Lorca”, *Bulletin Hispanique*, nº 3-4, pp. 487-492.
- GARCÍA MONTERO, L. (2013). “Análisis del «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»”, *Revista El Maquinista de la Generación*, nº 22-23, pp.126-144.
- GARCÍA, P. (2010). “Elegía a Ramón Sijé de Miguel Hernández. El hortelano de tumbas y almas”, *Monteagvo*, nº 15, pp. 49-58.
- GILMAN, S. (1959). “Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 13, pp. 305-324.
- IFACH, M. (1975). *Miguel Hernández, rayo que no cesa*. Barcelona: Plaza & Janes.
- INFANTES, V. (1997). *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval: (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- JULIÁN CABEZA, L. (2002). “De la enunciación y la interpretación. El caso de la Elegía de Miguel Hernández. Modos, géneros y tipos de discursos”, *Opción*, nº 37, pp. 85-111
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1977). *Los “Primitivos” de Manuel y Antonio Machado*. Madrid: Cupsa.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (2005). *Historia de la literatura española*. Volumen I: Edad Media. León: Everest.
- OLMO ITURRIARTE, Almudena del (2013). “El criticismo irónico en *Campos de Castilla*”, *Turia. Revista Cultural*, nº 104, pp. 217-222.
- PÉREZ PRIEGO, M. A. (2006). “Poetas de la Edad Media y poetas contemporáneos”, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, pp. 47-58. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/poetas-de-la-edad-media-y-poetas-contemporneos-0/>> [última visita: 16/05/2018].
- SALINAS, P. (2007). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Navarra: Cátedra
- TOMÁS NAVARRO, T. (1973). *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel.