

Arte, lectura y literatura. Presencia de Jorge Manrique y sus *Coplas* en las *Memorias* (1972), de Victorio Macho

Art, Reading and Literature. Presence of Jorge Manrique and his *Coplas* in *Memorias* (1972), by Victorio Macho

MIGUEL ÁNGEL DE LA FUENTE GONZÁLEZ

Facultad de Educación de Palencia

Universidad de Valladolid

Avda. de Madrid, 50. CP: 34004 Palencia

arkanjel@dyl.uva.es

Recibido/Aceptado: 01/10/2020

Cómo citar: Arte, lectura y literatura. Presencia de Jorge Manrique y sus *Coplas* en las *Memorias* (1972), de Victorio Macho. *Tabanque: Revista pedagógica*, 33, 95-125.

DOI: <https://doi.org/10.24197/trp.1.2021.95-125>

Resumen: Aunque vayamos a estudiar, en este trabajo, la presencia e influencia de Manrique en las *Memorias* (1972) del escultor palentino Victorio Macho, no nos limitaremos a las citas, sus motivos y funciones, sino que, dentro de un marco más amplio, tendremos en cuenta el contexto literario y biográfico del escultor palentino; es decir, la importancia de la lectura y de la literatura en su vida y su arte.

Palabras clave: las citas, *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, *ubi sunt?*, *Memorias* de Victorio Macho, la lectura.

Abstract: In this article on the presence and influence of Manrique in the *Memorias* (1972) of the sculptor from Palencia Victorio Macho, we will not limit ourselves solely to talk about how Macho quotes from Manrique in his memories nor about their motives and functions; we will also study the literary and biographical context of the Palentian sculptor; that is, the importance of reading and literature in his life and his art.

Keywords: quoting, *Coplas a la muerte de su padre* by Jorge Manrique, *ubi sunt?*, *Memorias* by Victorio Macho, reading.

Sumario: Victorio Macho: Artista y lector; La creación literaria de Victorio Macho; Funciones y características de las citas; Características de las citas; Motivos para citar a Jorge Manrique; Menciones de Manrique y su obra en las *Memorias*; Las citas textuales de las *Coplas*; "Nuestras vidas son los ríos..." (copla III); "Recuerde el alma dormida..." (copla I); "Los placeres y dulzores..." (copla XIII); "No se os haga tan amarga..." (copla XXXV); Adaptaciones del *ubi sunt?*; A modo de cierre; Bibliografía; Créditos de las ilustraciones.

Summary: Victorio Macho: Artist and reader; The literary creation of Victorio Macho; Functions and characteristics of the quotes; Characteristics of the quotes; Reasons for citing Jorge Manrique; Mentions of Manrique and his work in the *Memories*; The verbatim quotes from the *Coplas*; "Our lives are the rivers..." (copla III); "Remember the sleeping soul..." (copla I); "The pleasures and sweetness..."

(copla XIII); "Don't make it so bitter..." (copla XXXV); Adaptations of the *ubi sunt?*; By way of closing; Bibliography; Images credits.

Nuestro objetivo inicial era, simplemente, estudiar la presencia de Jorge Manrique en las *Memorias* de Victorio Macho, como reza su título. Sin embargo, para que nuestro estudio resultara más completo y significativo, había que enmarcarlo en un contexto más amplio. En consecuencia, lo desarrollaremos en seis apartados: 1) Victorio Macho: artista y lector. 2) La creación literaria de Victorio Macho; 3) Las funciones y características de las citas; 4) Motivos para citar a Jorge Manrique. 5) Las menciones de Manrique y de sus coplas en las *Memorias* de Macho. 6). Las citas de las *Coplas*.

Antes de iniciarlo, sin embargo, deberemos hacer una importante precisión: algunos estudiosos han planteado sospechas de censura e incluso dudas sobre la integridad de las *Memorias*, de Macho, publicadas en la época de la dictadura y seis años después de su muerte (Carrobles, 2003, pp. 78-79; Palomero, 2002, p. 17). Tal advertencia relativizará, obviamente, cuanto aquí se exponga.

1. VICTORIO MACHO: ARTISTA Y LECTOR

Sin duda, un importante rasgo de la personalidad de Macho, aunque no muy comentado, fue su amor por la lectura y afición a escribir, inseparables de su obra escultórica y de su vida. Así, tenemos que lectura, escritura, arte y vida se encuentran fuertemente relacionadas, según las *Memorias* y según otros testimonios, como se verá.

Esta coexistencia de la literatura y el arte tiene una prueba objetiva y visible, por ejemplo, en una fotografía en que Macho, en su casa toledana, posando al lado de su autorretrato y delante de una librería con abundantes libros, algunos de la popular colección Austral, donde publicaban Unamuno, Ortega, Marañón e incluso él mismo (Macho, 1972, p. 145). Tal interés por la lectura también se materializó significativamente en su monumento a Concha Espina, que tuvo una clara intención de motivación a la lectura. Así lo describe Jesús Carrobles (2002, pp. 51-52):

Éste [Macho] ideó una fuente que recuerda las líneas de su exitosa Fuente de Cajal, que debía conformar un rincón amable y romántico, capaz de propiciar la lectura de la obra de la escritora, que se ubicó en una pequeña biblioteca situada en la trasera del monumento, al libre acceso de cuantos llegaran a este lugar. Se trató de una utopía interesante, una idea propia de aquellos que proponían la divulgación de la cultura a las clases populares, a las que, en definitiva, iba dirigido este simpático juego.

También apunta Carrobles el precipitado y decepcionante final de la utopía: “La fuente se inauguró el 30 de agosto de 1927 en un acto presidido por los Reyes, que manejaron unos libros que, como no podía ser de otra manera, desaparecieron tras la marcha del cortejo inaugural” (Carroble, 2002, p. 52).

En el sepulcro a Menéndez y Pelayo, a quien Macho había velado en su lejana juventud, representa al sabio y polígrafo cántabro con hábito franciscano, la cabeza reposando sobre dos voluminosos incunables y con la mano izquierda sobre una cruz y un libro abierto donde se reproducían sus últimas palabras: “¡Qué lástima morir cuando aún me queda tanto por leer...!” (Macho, 1972, p. 264).

Pasando al testimonio literario, en el prólogo de las *Memorias*, encontramos este rápido autorretrato: “Soy un escultor que tiene el vicio de leer, de escribir, oír bella música y hasta de pensar” (Macho, 1972, p. 9). Pues bien, intentaremos ilustrar someramente, además de su labor de escritor, la de lector en tres ámbitos fundamentales: el familiar, el de su formación artística y el de su círculo profesional e intelectual en el Madrid de la época.

1.1. Influjo familiar

En cuanto a su familia, parece que el influjo de su padre, Eloy Macho, fue decisivo no sólo en su descubrimiento de la gran escultura, sino también como lector. Victorio lo recuerda como “aquel hombre tan modesto y ejemplar, que leía y comprendía a los clásicos, y sabía tanto” (Macho, 1972, p. 236), además de «bueno y culto», y lo argumenta así: “Bueno, porque fue ejemplo de padres; culto, porque tenía el noble vicio de leer” (Macho, 1972, p. 244). Y esto podría vincularse con un dato que, además, refleja el ambiente palentino de la burguesía de la época:

 Mi padre era entonces carpintero, y, a la vez, hombre estimado en la ciudad [de Palencia] por tan sencillo como cultivado. Se le llegó a confiar la organización de la biblioteca del Casino, que era rica en obras famosas, lujosamente encuadernadas, que llenaban los armarios y estanterías porque sus propietarios las habían regalado sin siquiera “mirar los santos [las ilustraciones]” —como suele decirse— pues no tenían tiempo sino para jugar a la ruleta, al tresillo o al dominó, cazar conejos, liebres y perdices, chismorrear en los divanes casineros y enredarse con sus criadas, a las que a veces solían hacer ebúrneas señoronas (Macho, 1972, pp. 13-14).

Aunque, lógicamente, en menor cantidad, también había libros en el domicilio familiar, donde parece que el pequeño Victorio leyó y memorizó, por ejemplo, algunos versos del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. Dicho domicilio estaba cercano al convento de las claras, a las que se podía observar cuando paseaban por el claustro. Victorio a veces las espiaba desde el desván: “Y,

cuando aparecía mi joven novicia [de la que estaba enamorado], yo no sabía si rezar o recitar los versos del Tenorio, creados por Zorrilla, que había leído en los libros que tenía mi padre” (Macho, 1972, p. 19).

También nos narra un original retiro con lecturas incluidas, cuando, ya siendo estudiante en Madrid, regresó a Santander (nueva residencia de la familia desde 1897) y, después de aprovisionarse de pan y conservas, se fue al Cabo Mayor a vivir solitario en una cueva:

Pasé en aquellos lugares tres días y tres noches, saltando de roca en roca como un nuevo Robinsón, leyendo *La Divina Comedia* y a Zaratustra, y escuchando el bramido del mar e imaginando y dibujando sirenas y tritones, hasta que unos carabineros, extrañados de mi prolongada presencia en aquellos parajes, me echaron de allí (Macho, 1972, pp. 27-28).

De regreso de las vacaciones, en la estación de Valladolid se compra *Historia de un músico en París*, de Richard Wagner, “al que tanto admiraba”, y que leerá “con gran interés” (Macho, 1972, p. 28). En Madrid, Victorio vivía de pupilo en casa de un sacerdote santanderino; y sucedió que, cierta noche, estando enfrascado en la lectura de *Novelas y pensamientos*, del músico alemán, el sacerdote se le acercó justo cuando estaba leyendo el capítulo “La caída de los dioses”, le “arrancó el libro de las manos, arrojándolo al suelo y pisándolo” (Macho, 1972, p. 32). Esto motivó un forcejeo y un problema que fue motivo para que al día siguiente dejara definitivamente el citado domicilio. Tenía Victorio veinte años (Carrobes, 2002, p. 55).

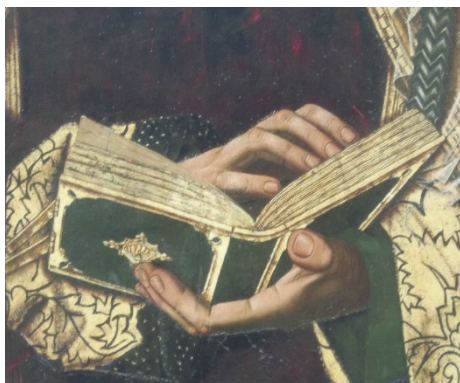
Curiosamente, pues, la afición lectora de Macho se vincula, de forma especial, con la música, para la que tenía, además, facultades y especial afición (su primera vocación fue la musical). Según su propia teoría, “la verdadera escultura tenía sonoridad, ritmo y acordes musicales” (Macho, 1972, p. 339).

Lectura y arte, pues, se unen estrechamente en la personalidad, la vida y la obra de Victorio Macho.

1.2. Influjo del entorno

Pero volvamos a los años estudiantiles. Tras dejar su condición de pupilo, Victorio se traslada a vivir con su amigo Enrique Lorenzo Salazar, ayudante del escultor Benlliure, en lo que podríamos llamar un piso de estudiantes. A este Salazar, le califica Macho como “mi mejor amigo desde que ingresé en la Escuela de Bellas Artes de Madrid” (Macho, 1972, p. 288). Además, tuvo un importante influjo en él: “Me dio los primeros cigarrillos y me nutrió de literatura. Siempre llevaba algún libro oculto para sorprenderme y recrearme con su lectura. Goethe, el Werther a quien yo quise imitar a los dieciocho años” (Macho, 1972, p. 288); también de los filósofos Shopenhauer y Nietzsche, del italiano D’Annunzio y del aludido Wagner.

Ya en esta época estudiantil, en el mismo piso y sentados en un colchón, participaban, en una particular tertulia literaria, un grupo de compañeros y amigos: “el escultor Julio Antonio, el pintor Biladrich, el crítico musical Mateo Barroso, el místico Adolfo [sic] Salazar y yo”. Y allí, puntualiza Macho, “se leían, comentaban y discutían temas de arte, y nuestros predilectos de entonces eran los alemanes Goethe y Nietzsche, y los franceses Lorain, Baudelaire y Verlaine” (Macho, 1972, pp. 33-34 para las dos citas).



1.3. Influjo de tertulias y otros contactos personales

Superada su etapa de estudios en Bellas Artes, Macho se integra en el mundo profesional e intelectual de la época, a pesar de su conocido carácter hosco. En conversaciones y tertulias mantiene y amplía su interés por la literatura y la cultura. Carrobbles (2002, p. 55) lo localiza en las tertulias del Café de Levante, del Pombo y del Gato Negro. Ya exiliado, en Lima se reúne con escritores e intelectuales:

Recuerdo que solía ir yo al café del Patio, instalado en un viejo convento limeño. Allí teníamos una interesante tertulia, donde acudían Marcel Bataillon (famoso historiador francés), el escritor Sánchez Albornoz, el pensador García Bacca, Corpus Vargas [escritor también], Alejandro Miró-Quesada, Manuel Solari y otros hombres de gran personalidad (Macho, 1972, p. 130).

También Macho disfrutaba con las conversaciones de tema literario. Comenta así su convivencia con Unamuno mientras trabajaba en su busto:

Cuando comíamos —siempre a las doce en punto— o cenábamos —a las ocho de la noche— [Unamuno] solía hablarme del italiano Leopardi, del catalán Guimerá y los escritores portugueses. En cambio, de los españoles de nuestro tiempo no se ocupaba, a no ser de Baroja, a quien no quería, quizá porque los dos

eran vascos. Pero Baroja le pagaba también con la misma moneda (Macho, 1972, p. 313).

Coincidiendo, en un viaje en Perú, con el doctor Víctor Andrés Belaunde, Macho traba amistad con él, y comenta: “Recuerdo que, al pasear por la cubierta [del barco], me hablaba entusiasmado de los místicos, de Cervantes, de Lope de Vega y Quevedo, que conocía tanto como a los modernos Unamuno y Ortega y Gasset” (Macho, 1972, p. 121).

También en sus momentos de desánimo y retiro, los libros y la literatura están presentes. Todavía en el exilio, se lamenta: “Nueve meses sin contacto con los grandes museos, sin libros apenas, sin casi noticias que no fueran de la guerra o de la hecatombe de las conciencias que la ha precedido” (Macho, 1972, p. 127). Y, en otro momento difícil, menciona los libros y su labor creadora:

Miro con desgana estos libros predilectos que adquirí con tanto afán: *Tratado de la pintura*, de Leonardo; *Vidas paralelas*, de Plutarco; *Donatello*, Miguel Ángel, *Vida de pintores y escultores*, de El Vasari... *La Iliada*... *La Odisea*... ¡Oh estas horas de hastío que parecen paralizar los impulsos de los vuelos el alma y advertir de la inutilidad del entusiasmo creador! (Macho 1972, 129).

1.4. Lecturas y labor artística

Sin embargo, las lecturas de Macho también se integran significativamente en su labor artística. Así, antes de hacer el retrato de algún escritor o personaje, intentaba meterse en su personalidad a través de sus textos. Por ejemplo, para hacer su novedoso *Cristo de los Corrales de Buelna*:

Me oculté en un monte de la provincia de Palencia [el Carrascal], llevando conmigo el Nuevo Testamento para leer y meditar sobre los cuatro evangelistas en aquella paz maravillosa, bajo las centenarias encinas y contemplando el luminoso cielo de Castilla, tan propicio a las revelaciones y a los vuelos del alma (Macho, 1972, p. 258).

El crítico de arte Gaya Nuño incluye a Macho entre aquellos escultores que “tienen el corazón en los dedos”; y, ya antes de ser publicadas las *Memorias*, celebra: “¡Y cómo valen en la obra final estos cariños por el retratado que consisten en estudiar los *Episodios Nacionales*, *La histología* [de Cajal] y *El sentimiento trágico de la vida*!” (reproducido por Mon, 1979, p. 62).

Efectivamente, de tales lecturas encontramos confirmación en las *Memorias*. Así, cuando se convocó el concurso para el monumento a Cajal, apunta Macho: “Por tratarse de Cajal, a quien admiraba profundamente, no reparé en presentarme a tal concurso, para lo que leí durante varios meses sus libros de texto y escritos donde hablaba de su vida y exponía sus ideas y

pensamientos” (Macho, 1972, p. 320). Y luego puntualiza: “Marañón me había prestado los libros de textos de Ramón y Cajal” (Macho, 1972, p. 322). Y al respecto recordaba Gaya Nuño: “Victorio me narraba cómo, para llegar a su invención del monumento a Cajal, se había leído, quizá sin entender nada de ciencia, pero entendiendo magistralmente al hombre, todos los estudios del sabio tocantes a histología” (en Mon 1979, p. 62).

También un “homenaje de admiración” fue motivo del famoso busto de Unamuno:

Yo había releído *El espejo de la muerte, Por tierras de Portugal y de España, La agonía del cristianismo*, meditado sobre *El sentimiento trágico de la vida* y admirado sus magistrales versos y las crónicas plenas de meollo, porque don Miguel iba al fondo de las ideas, y las escarbaba tanto que a veces lanzaban chispas (Macho, 1972, p. 309).¹

Por último, con respecto los monumentos a Galdós, también Victorio Macho se sumergió en la lectura de los *Episodios Nacionales*, como se dijo arriba. El escritor canario fue sin duda con quien más intimó de todos sus modelos, y sus retratos tuvieron un claro objetivo: “Rendirle el homenaje que me había inspirado su trato íntimo y la lectura de su obra formidable...” (Macho, 1972, p. 184).

Para concluir este apartado, reiteramos que la lectura supuso para Victorio Macho un instrumento fundamental en su actividad artística, y una forma de profundizar en el carácter de sus modelos.

2. LA CREACIÓN LITERARIA DE VICTORIO MACHO

En cuanto a su actividad como escritor (aparte de sus *Memorias*), tenemos algunos testimonios del mismo Victorio. Por ejemplo, después del homenaje que le rinde Palencia, con motivo de su exitosa exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid (1921), necesitará unos días de retiro, donde el espíritu manriqueño sin duda estuvo presente:

Harto de tantos homenajes, visiteos y miradas admirativas, me fui al monte Carrascal. No para cazar, como había hecho mi cuñadísimo cuando yo estaba con su hermana [primera esposa de Macho] recibiendo los homenajes, sino para descansar, meditar y escribir sobre lo veleidosa que a veces es la fama (Macho, 1972, p. 49; subrayado nuestro).

Otro momento de retiro, ahora en Toledo (y ya durante la República): “Entonces escribí una conferencia sobre el genial imaginero Alonso Berruguete,

¹ Cuando hizo el retrato de Menéndez Pidal, éste le regaló *La Chanson de Roland, La España del Cid y Flor nueva de romances viejos*, con sus correspondientes dedicatorias (Macho 1972: 291).

y una serie de cuartillas dedicadas a Toledo y El Greco. También recogí mis impresiones de viajes por Italia y Francia” (Macho, 1972, p. 327; subrayado nuestro). Posiblemente, tales textos estén integrados en las *Memorias*.

De especial interés es su escrito sobre el pintor José Gutiérrez Solana. Estando en Lima, y al enterarse de su muerte (1945), escribió Macho unas cuartillas. Doce años después, Camilo J. Cela, al ingresar a la Real Academia de la Lengua, tituló su discurso a *La obra literaria del pintor Solana*², y le recayó al doctor Marañón la correspondiente respuesta. Aquellas cuartillas de Victorio, se las había leído su mujer a Marañón, con el que les unió, desde muy pronto, una estrecha amistad. Pues bien, pasado el acto académico, Marañón le envió a Macho el texto impreso de ambos discursos académicos con la siguiente dedicatoria: “Para Victorio Macho, quien ha hecho, con la pluma, una estatua de Solana, tan maravillosa como las que hace con el cincel, con mucho afecto y admiración de Marañón, y a Zoilita, que leyó con tanto arte la ‘estatua’ [aquellas cuartillas]” (Macho, 1972, p. 329).

Sin duda de gran valor, y lamentablemente perdidas excepto una, serían las sesenta cuartillas escritas mientras trabajaba el busto de Unamuno, y que intentaban fueran “otro retrato” del escritor vasco:

Al oscurecer solía yo bajar al café de la Estación, donde recogía en las cuartillas mis impresiones del día, porque me interesaba no solo modelar la plástica y noble figura del gran hombre, sino captar también la expresión del alma de aquel ser genial (Macho, 1972, pp. 314-315).

En el prólogo de las memorias, advierte que “esas páginas están escritas no por un profesional de la literatura, sino por un escultor” (Macho, 1972, p. 9). Y es que algunos críticos de la época no veían bien que un artista plástico invadiera su coto literario. Sin embargo, existía una notable tradición de escultores o artistas que alternaron su arte con el pensamiento y la escritura. Y, así, Macho, con el propósito de hacer valer su derecho, se toma la molestia de recodar a Sócrates³ (dato apenas difundido), Miguel Ángel, Leonardo Davinci, Cellini, Giorgio Vasari y al español Pacheco. Así criticaba el celo monopolizador de los críticos de arte:

No se inquieten ciertos intelectuales, a quienes el escultor que habla o escribe, aunque de tarde en tarde, les resulte algo así como la bíblica oveja descarriada. Sustentan tales señores la teoría de que el escultor solo debe respirar el polvo de la piedra. Pudiera decirse [no obstante] que estos celosos pastores de la sensibilidad del siglo XX sienten no sé qué extraña predilección por descubrir

² https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/discursos/discurso_04.htm.

³ Según recoge el mismo V. Macho, Pausanias contaba haber visto, en la Acrópolis, “un grupo de las Gracias vestidas, obra bellísima de Sócrates, que dejaba entrever un futuro gran artista” (Macho, 1972, p. 188).

salvajes de cierto instinto [pero que no hayan osado invadir su exclusivo coto, claro] a quienes llamar geniales (Macho, 1972, p. 189).



Y ya vamos a centrarnos en las *Memorias*, obra que constituye una recopilación de escritos de diversa índole y variadas fechas. Así, entre el prólogo fechado en Toledo en 1961, y el relato que cierra la obra (de 1966), encontramos textos de los años 20, 40, 50, 60, así como algunos carentes de fecha (llama la atención la ausencia de textos fechados en los 30, época republicana y de la guerra, aunque sí narrará acontecimientos de esa época, como su viaje a Rusia). También se incluyen fotografías, normalmente sin fecha. Para tener una visión más unitaria del conjunto, vamos a agrupar en cinco apartados los once capítulos de que constan sus *Memorias*, además del prólogo y el epílogo.

A) Como es lógico, comienza con un prólogo, escrito por el mismo V. Macho y fechado cinco años antes de su muerte (la publicación de las *Memorias* fue póstuma).

B) Le siguen cuatro capítulos, eminentemente narrativos y anecdóticos, donde se recorre su trayectoria vital desde el nacimiento (1887) hasta el regreso del exilio (1952): “1. Cosas de mi vida”, “El drama de España”, “3. América, otra madre” y “4. Retorno”.

C) A continuación vienen otros cinco capítulos donde conviven ensayo, biografía y anécdotas: “5. Toledo, el Tajo y el Greco”, “6. El arte, la razón de mi existencia”, “7. Mis obras más queridas”, “8. Mis fracasos” y “9. Mis amigos. Ministros, poetas, filósofos, escritores, médicos y escultores”.

En este último capítulo, como su título indica, recoge su relación con diecisiete personalidades de la época con sus correspondientes retratos, vidas y anécdotas. En el calificativo de “amigos” creemos percibir esa vitalidad y

sociabilidad, no reñida con su carácter huraño, que nacían de su “deseo de expansión comunicativa”, sin el cual, según confiesa, “es muy posible que el hombre no hubiera sentido jamás la necesidad de hablar, de escribir ni de producir arte” (Macho, 1972, p. 187).

Sin pretender reproducir la lista de los diecisiete (que tampoco puede considerarse exhaustiva), creemos necesario mencionar algunos nombres. Así, dentro del ámbito de los artistas, se recoge al pintor Gutiérrez Solana, al ya mencionado Enrique Lorenzo Salazar, Enrique Vera (pintor toledano) y al malogrado escultor Julio Antonio. Del mundo de las letras, personalidades tan importantes como Menéndez Pidal, Tomás Morales, León Felipe, Galdós, Menéndez Pelayo, Unamuno y Valle-Inclán, entre otros. Del mundo de la medicina, los doctores Marañón, Tapia y Santiago Ramón y Cajal. Músicos como Manuel de Falla y Erick Kleiber. Del mundo de la política, solo está Blas Pérez González, aunque mencione, de pasada, a otros como a Margarita Nelken. A muchos de ellos les inmortalizó en esculturas. Llegada la democracia, y años después de la muerte de Victorio Macho, el busto de Pasionaria, que le hizo en Valencia, se descubrió, en 1999, oculto en el estudio de Roca Tarpeya (Iglesias Pérez, 2016, pp. 41-44).

Por el especial trato y por las singulares obras escultóricas que le inspiraron, merecería la pena detenerse en algunas de las mencionadas figuras. Sin embargo, por falta de espacio, nos limitaremos al poeta canario Tomás Morales (1884-1921), que había negociado con Macho el monumento a Galdós en Canarias (Iglesias Pérez, 2016, pp. 57-65), y que le dedicó un poema en *Las rosas de Hércules*. Macho, impresionado por su muerte, creó esa escultura, “admirada por su misteriosa emoción”, que acabaría en la tumba del poeta. *El Pleurante*, también conocida como *La Musa*, de estilo cubista, representa “un blanco fantasma encapuchado y sin rostro que desciende [por tres o cuatro peldaños] hacia la muerte llevando en sus manos huesudas la lira de la poesía ya petrificada, muda, sin eco ni son” (Macho, 1972, p. 294).

D) En el capítulo final (“10. Mis discursos”) se reproducen, como anuncia su título, los discursos de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid y el de hijo adoptivo de Toledo, entre otros pronunciados con motivo de diversos y no escasos homenajes de que fue objeto.

E) Las *Memorias* se cierran con el “Epílogo”, que recoge tres textos con un claro sentido de despedida, y seguramente escritos los tres en fechas muy próximas a su muerte (1966). En el primero, “Mis noches de insomnio”, confiesa: “Me siento ajeno a esta época, y todo me aleja de la tierra, esta tierra tan tierra que no es sino el osario de los sueños en los que tanto me acogí” (Macho, 1972, pp. 363). Le sigue “Meditación sobre mi testamento”, breve texto con una página añadida, en la que se cita a Manrique, como veremos. El

tercero, “Mi última jornada”, es un curioso relato donde imagina (dos días antes de su muerte) cómo será el traslado de sus restos de Toledo a Palencia, su funeral y sus futuras reflexiones de ultratumba.

Finalizado este apartado, y antes de pasar a las citas de Manrique, parte primordial de este trabajo, veremos lo que éstas son y sus características, así como los motivos para citar las *Coplas*.

3. FUNCIONES Y CARACTERÍSTICAS DE LAS CITAS

Partiremos de una sencilla definición de la cita: “Es la inclusión, implícita o disimulada, de una frase o de un verso de un texto en otro texto de diferente autor” (Marchese y Forradillas 1986: 55). Sin embargo, el citar no es tarea tan sencilla, ya que, según Graciela Reyes (1994, p. 59), el encaje en el nuevo texto y el significado contextual de las citas suponen una trabajosa labor:

Cada cita requiere un cuidadoso análisis de forma, función, intenciones del hablante, género discursivo, situación de habla, es decir, una interpretación como la que hacemos, más o menos reflexivamente, al comunicarnos con los demás, y que distingue, entre otras cosas, la comunicación entre seres humanos de la comunicación entre máquinas.

Por tanto, para comprender las citas y valorarlas convenientemente, vamos a tener en cuenta sus posibles funciones y características.

3.1. Las citas según sus funciones

Si consideramos las citas como un acto de comunicación, o como parte del mismo, podemos aplicarles **las funciones** de Jakobson. Las que aquí parecen más aplicables son la referencial, la expresiva, la conativa y la poética. Desde luego, el valor y significado de las citas varía según sea su texto receptor; por ejemplo, en una conversación informal, en un texto literario (el caso de Macho) o en una obra científica.

Por la **función referencial** (representativa, cognoscitiva o denotativa), “se comunican contenidos objetivos y es la más propia y fundamental del lenguaje humano”, en palabras de Moreno Martínez (2005, p. 156). Y es que, aunque la poesía pueda considerarse como lo opuesto a la vida, su presencia en ésta es a veces real y muy variada. Por ejemplo, en sus memorias, Gabriel García Márquez narra cómo, entre otros textos, recitaba las *Coplas* de Manrique (y cita algunos versos), para poder comer algunos días; y al periodista soviético

Iliá Ehrenburg le sirvieron para aprender español⁴ y narra cómo las recitaban Machado y él en Valencia. Son casos, pues, en que las citas de las *Coplas* se integran o forman parte del relato de la llamada “realidad objetiva” (función referencial).

La **función expresiva o emotiva** “manifiesta la actitud del hablante ante lo que está comunicando”, según Estébanez Calderón (1999, p. 433); y, en palabras de Moreno Martínez (2005, p. 156), por la función emotiva, “inferimos elementos de la subjetividad del hablante”. Así, una cita puede expresar un carácter romántico, científico o, simplemente, pedante, por ejemplo. Además, la cita “puede indicar la voluntad de unirse a una tradición ideológico-cultural”, según Marchese y Forradellas (1986, p. 55); y es que, a veces, quien cita querría dar una imagen de erudito o, simplemente, deslumbrar; mientras que, en las obras de valor científico, las citas resultan prácticamente obligatorias. De todas formas, las “citas bien empleadas realzan la calidad de [un] texto”, según Boeglin (2008, p. 191).

La función expresiva se sitúa, de todas formas, en un plano un tanto nebuloso, esa realidad psíquica donde lo subjetivo y lo objetivo (la razón, los sentimientos y la realidad exterior) fácilmente se funden y confunden.

En la **función conativa o apelativa**, según de Moreno Martínez (2005, p. 156), “se integran todos los recursos destinados a influir en el oyente y provocar en él una reacción de cualquier tipo”. Tal es el caso en que “se trataría de convencer, de emplear una cita como argumento”; del llamado “argumento de autoridad”, tan frecuente en el ámbito religioso (citas de la Biblia) o en el de la investigación científica (Estébanez Calderón, 1999, p. 160). Por su parte, Boeglin (2008, p. 191) se detiene en detallar las citas “como punto de partida de una argumentación”, “para introducir un argumento contrario” o “para ilustrar o reforzar un argumento”.

La **función poética o estética** “se centra sobre el mensaje por el mensaje (no en lo que se dice, sino en cómo se dice)”, en palabras de Estébanez Calderón (1999, p. 433); y, según Moreno Martínez (2005, p. 156), “integra todos los elementos que pueden alejar un mensaje del lenguaje cotidiano; por tanto, implica todo lo propiamente literario, aunque no solo”. Normalmente las citas de las coplas resultan estéticamente acertadas tanto por su valor formal como por su contenido. Por ello, se recurre a ellas en momentos de evocación, de intensidad emotiva, etc.

⁴ Pueden consultarse nuestros textos periodísticos “García Márquez y Jorge Manrique” (*Diario Palentino*, 9 de febrero de 2006, p. 5), e “Iliá Ehrenburg y Jorge Manrique” (*Diario Palentino*, 20 de octubre de 1999, p. 27).

Estébanez Calderón (1999, p. 160) contrasta la “citación ennoblecedora” con el “uso subversivo de la cita”, como en la “degradación paródica” de un texto. También Marchese y Forradellas (1986, p. 55) puntualizan que la cita “puede connotar intentos paródicos, irónicos o satíricos”. Esto se da incluso en casos tan aparentemente inapropiados como la poesía de Manrique; por ejemplo, cuando frente al “cualquier tiempo pasado fue mejor” (copla 1), el grupo cómico-musical argentino de los Luthier propone “Cualquier tiempo pasado fue anterior”, con lo que difícilmente se estará en desacuerdo (A., 2012, p. 57).

3.2. Tipos de citas según sus características

Tendremos en cuenta cinco tipos que, a su vez, se desdoblán en sus correspondientes opuestos: conscientes e inconscientes, marcadas y sin marcar, íntegras y parciales, exactas y modificadas, reales y falsas.

Según Estébanez Calderón (1999, p. 160), una cita puede ser “**consciente o inconsciente**”. Sin embargo, no resulta fácil de establecer si existió cierto olvido, falta de rigor o voluntad de ocultamiento por parte del redactor. Entre los problemas de identificación de las citas está el plagio: citas que se presentan consciente y voluntariamente como propias.

Hay citas **marcadas y sin marcar** (manifiestas o encubiertas), lo que facilitará o dificultará su identificación. En palabras de Moreno Martínez (2005, p. 156), “ortográficamente, las citas van precedidas del signo ortográfico de los dos puntos e incluidas entre comillas”. Además de estas marcas ortográficas, importa también la mención de su autor y del texto de procedencia. Desde luego, el rigor de identificación dependerá fundamentalmente del tipo de textos que acoja la cita; los textos científicos son los más exigentes.

Las citas de Jorge Manrique a veces aparecen deficientemente identificadas (incluso sin comillas) o sin mencionar a su autor; lo que, si consideramos la pretendida popularidad de su autor (quizás cuestionable en esta época), no tendría mayor trascendencia práctica.

Una cita también puede ser **íntegra o parcial**. Esto interesa especialmente si la supresión de parte del texto traiciona el pensamiento original. Chuliá y Agulló (2012, p. 127) previenen contra los peligros de la cita fragmentaria, lo que, en trabajos científicos, es indicativo de “falta de honestidad o de rigor intelectual”.

Un buen ejemplo de cita fragmentaria es la de “cómo a nuestro parecer / cualquiera tiempo pasado / fue mejo” (copla I), en la que suele eliminarse el primer verso. Entre otros casos, tenemos el reciente texto de J. Freire (2019, p.

10), quien, basándose en los recurrentes “ya nada es lo que era”, concluye calificándolos de “jeremiadas, variaciones del adagio manriqueño que rezaba que todo tiempo pasado fue mejor” (con la cita sin comillas). Es decir, presenta como afirmación rotunda lo que Manrique expresó como prudente opinión relativa: “... a nuestro parecer / cualquier tiempo pasado...”. Claro que Manrique se incluye entre los que tal opinaban, pero se trata, simplemente, de una opinión, tan discutible como la de quienes opinan lo contrario, grupo al que suelen adherirse quienes le citan, curiosamente, de forma incompleta y, por tanto, falsa.

También hay citas **exactas** (directas o textuales) y **parcialmente modificadas** (Estébanez Calderón 1999, p. 160).

Por otro lado, en la paráfrasis, el redactor “expresa con sus propias palabras el pensamiento del autor, cuyo nombre y eventualmente cuyo texto nombra” (Boeglin, 2008, p. 190). También aquí se recomienda cuidado para no traicionar el pensamiento del autor en esta nueva formulación. Graciela Reyes (1994, p. 10), por su parte, relativizando la cuestión, aboga por aquella cita que, sin ser “completa ni fiel”, cumple “bien su función de informar sobre lo que dijo el locutor”.

Sin embargo, incluso cuando la cita “reproduce exactamente las palabras del autor”, se corre el peligro de “falsear su pensamiento” al presentarse en el nuevo contexto, según Boeglin (2008, p. 191). Y es que en toda cita se produce, en mayor o menor medida, una *transcodificación*, pues “el elemento reproducido en el texto [receptor] adquiere una función y un valor nuevos con respecto al texto original, al variar el contexto en que se sitúa”, según Marchese y Forradellas (1986, p. 55). Curiosamente, en esa adaptabilidad radicaría quizás la vitalidad de la cita. Además, por su grado de adaptación al contexto, podríamos hablarse de citas forzadas (traídas por los pelos), oportunas y hasta imprescindibles (especialmente en los textos científicos).

Por último, Nuccio Ordine (2019, p. 11) nos previene contra las **citas falsa**, abundantes en Internet, por lo que es más seguro ir directamente a la fuente original. También, según dicho autor, Internet ha originado un nuevo problema: “Ha contribuido a trivializar el aforismo, transformándolo en ilusorio y vacío instrumento de autoridad”.

4. MOTIVOS PARA CITAR A JORGE MANRIQUE

La calidad o naturaleza de un fragmento para convertirse en cita vendría dada por la presencia de ciertas características que lo hacen apto para dicho fin. Tales características, en general, podrían ser el prestigio del autor, el contenido de la cita, su forma y su accesibilidad y cercanía. Vamos a aplicarlo a Manrique.

4.1. El prestigio de Jorge Manrique

El **prestigio** de Manrique (equivalente a su autoridad), lo avalan el éxito de sus *Coplas* desde su misma publicación, los estudios que ha motivado y la frecuente aparición de sus citas.

Según Juan Luis Alborg (1970, p. 384), “pocas composiciones en nuestra historia literaria han gozado de tan universal e indiscutida fama como las *Coplas* de Manrique; ni tampoco tan inmediata”. Pero no solo la fama, su influencia puede rastrearse en abundantes obras literarias e, incluso, su influjo ha llegado a la lengua común, pues, “hasta fuera del campo literario, muchas de sus sentencias se han convertido en frases de uso común como aforismos de sabiduría”, según Alborg (1970, p. 385).

De las *Coplas*, se han tomado casi como recurso obligado la cita de la 1 y, sobre todo, la 3, cuyos versos iniciales (“Nuestras vidas son los ríos...”) son los que más han calado y mejor se han fijado en la memoria de lectores y escritores.

4.2. Los contenidos mismos de las Coplas

Por su **contenido**, según Chuliá y Agulló (2012, p. 125), una cita importa «cuando expresa una idea o un argumento de un modo que se considere difícilmente mejorable, o cuando quien lo escribió consta como un autor de reconocido prestigio». Jorge Manrique logró, si no la originalidad de sus contenidos, sí su expresión certera y sugerente.

Entre los **temas** fundamentales de las *Coplas*, según Alborg, se encuentra “la muerte con sus corolarios inevitables, fugacidad del tiempo y de la fortuna, y la consecuente insignificancia de los bienes terrenos en una vida mortal”. Además, “por doquiera suena en la Edad Media —tema obsesivo de moralistas y predicadores— la pregunta del *ubi sunt?*, y circulan, arraigadísimos, los mismos conceptos capitales sobre la muerte y la Fortuna” (Alborg, 1970, pp. 375-376). Tema especialmente manriqueño es el de las tres vidas (la física, la fama y la espiritual), que comentaremos en su momento. Sin embargo, generalmente, los temas de Manrique no parecen los más valorados, ni los más interesantes en una época tan diferente como la nuestra.

4.3. La forma de las citas

Por su **forma**, en principio, frente a la prosa, la poesía tendría, quizás más probabilidades de ser citada, aunque, en una conversación, pudiera resultar un acto un tanto forzado o quizás pedante. Sin embargo, curiosamente, las citas fragmentarias de las *Coplas* no suelen tener apariencia de verso: persiste solo el

ritmo, no la rima (a no ser en citas muy extensas). Tal sucede con la que es sin duda la cita más frecuente: “Nuestra vida son los ríos...”.

Por otra parte, como observan Gilman, Navarro y Spitzer (1979, p. 342), Manrique no utiliza «la solemne octava de arte mayor [versos extensos y pesados] ni la pulida copla real», sino que prefiere “la ligera sextilla de pie quebrado [que], sin perder su acento lírico, adquirió madurez y gravedad”.

Además de a sus aciertos expresivos, Pedro Salinas (1979, p. 335) se refiere a la *sentenciosidad* como una característica de las *Coplas*, pues su contenido, después de exponerse, se concentra en una breve formulación: “La sentencia condensa y entrega, en breves palabras, la miel que le debe quedar al alma de la operación previa de la exposición”.

Como dijimos arriba, los pensamientos que recoge Jorge Manrique en sus *Coplas* no son originales, aunque sí lo es su modo de expresarlos. Y es que lo hace con tal maestría que, en palabras de Alborg (1970, p. 377), para sus lectores, incluso para “todo aquel que haya leído una sola vez sus versos, no existen ya palabras más precisas, más espontáneas ni justas que las de Manrique, ni pueden venirle a los labios otras frases para encerrar aquellos conceptos que las rotundas coplas manriqueñas”.

4.4. Accesibilidad y cercanía de Las Coplas

La **accesibilidad** o **cercanía** de las coplas ha sido apuntada por algunos críticos. Y ello resulta patente en su forma lingüística y la cercanía que manifiesta Manrique con sus lectores.

En cuanto a la **forma lingüística**, a pesar de ser un poeta del siglo XV, como observan Gilman, Navarro y Spitzer (1979, p. 341), resulta “claro y sencillo para cualquier lector moderno. Por su propiedad y sobriedad parece que jamás ha de envejecer”. En cuanto a su léxico, “sus pocos y leves arcaísmos pasan casi desapercibidos”, y fácilmente se pueden sustituir por los equivalentes modernos sin que se altere la métrica de los versos. Incluso, las ediciones escolares o las que maneja el lector común suelen estar sustituidos tales términos, aunque siempre habrá lectores, incluso primerizos, que sabrían degustar el añejo sabor de su lengua de época.

Por otra parte, es destacable la **cercanía** del Manrique poeta con su lector. Según Alvar, Mainer y Navarro (1997, p. 193), “Manrique ha sabido introducir al público —lector, oyente— en la obra mediante unos recursos elementales, pero de gran efectividad”; por ejemplo, utilización del plural inclusivo *nosotros* o “un continuo empleo de verbos que apelan a la experiencia del público y, así, se repiten las exhortaciones y, sobre todo, las llamadas a lo que todos han visto o conocido”.

4.5. Los motivos personales

En cuanto a los motivos de Victorio Macho para citar a Manrique, se dan todos los anteriores, y de una manera muy especial. En efecto: en cuanto a prestigio y cercanía, tenemos la coincidencia de ser ambos —el poeta y el escultor— palentinos, y que el autor de las *Coplas* es, seguramente, la figura literaria más importante que ha dado Palencia a la cultura española y hasta universal. Es de suponer que, en el caso de Macho, la escuela de la época y su ambiente familiar no serían ajenos a su conocimiento y aprecio del poeta palentino. Por otra parte, y según sus propias confesiones, que veremos luego, las *Coplas* le sirvieron a Macho de motivo frecuente de meditación, suponiendo algo más que simples versos memorizados.

En cuanto al tema de las *Coplas* y al de las obras escultóricas de Macho, son comunes la muerte y los tres tipos de vida recogidos por Manrique. Cuando Victorio Macho regresa del exilio, e incluso antes, ya había tenido la amplia experiencia de la muerte de sus seres más queridos: toda su familia más cercana había muerto, incluida su primera esposa. Además, según apunta Palomero (2002, p. 15), las muertes prematuras, “por unas u otras razones”, habían segado la vida de muchos de los escultores de la generación de Macho, “como Julio Antonio, Pérez Mateo, Emiliano Barral o Mateo Hernández”, aparte de escritores, artistas y otras personas con las que tuvo una relación muy cercana, como Galdós, Menéndez Pelayo o Marañón,

En cuanto a su obra artística, señala Brasas Egido (1998, p. 33), “que la visión estética de la muerte que tiene Macho debe mucho a toda una tradición de dramatismo necrófilo presente en el arte castellano, y en concreto en la Escuela de los imagineros castellanos”. Sirvan de ejemplos, el sepulcro del Dr. Llorente (1916), la estatua yacente de su hermano Marcelo (1920), el sepulcro del poeta canario Tomás Morales (1923-1924), el de la familia Bolívar (1951) y el de Marcelino Menéndez y Pelayo (1955-57), todas ellas de gran fuerza y emotividad contenida.

5. MENCIONES DE MANRIQUE Y SU OBRA EN *LAS MEMORIAS*

En cuanto a la presencia de Manrique en las *Memorias* de V. Macho, además de las citas propiamente de las *Coplas* que luego veremos, hemos encontrado simples alusiones al poeta y a su obra. Y es que Victorio Macho no solo cita textualmente las coplas, sino que también las menciona en general, así como a su autor. Tales menciones las hemos localizado en dos lugares y con función referencial. Para facilitar su identificación, subrayaremos tales segmentos sin advertir ya que tal subrayado no es de Macho, sino nuestro.

Con motivo de su estancia en Cali (Colombia), Victorio Macho visitó al poeta Guillermo Valencia, quien fue su anfitrión, y describe así la casona colonial que habitaba:

Contigua a esta estancia estaba la habitación del maestro; un imponente lecho de madera tallada, cubierto de damascos rojos del Renacimiento. Sobre la cabecera había un cristo de grandes dimensiones y, apoyado sobre las almohadas, aparecía abierto un raro ejemplar de las coplas inmortales del castellano Jorge Manrique (Macho, 1972. P. 115).

Aquí, la mención de las coplas es un detalle realista y de ambientación (función referencial). Además, la casona colonial evoca más el pasado que el presente y el futuro: “Todo estaba dispuesto para la hora incierta del bien morir” (Macho, 1972, p. 115). En cuanto a la presencia del libro de Manrique, pudo ser casual o motivada por la visita del escultor palentino: quizás el poeta colombiano quiso releer al poeta coterráneo de su huésped.

Una de las obras monumentales de Macho que se quedó en mero proyecto fue el *Altar de Castilla* (aunque en algunos textos se dé por realizado). Su descripción y la alusión a los personajes representados en tal proyecto aparece en dos lugares de sus memorias. En el primero, no se menciona a Manrique, pero sí en un segundo: “¡Castilla... El Cid, Jorge Manrique, Alonso Berruguete, los Comuneros, Teresa de Jesús...!” (Macho, 1972, p. 272). Se trata de una alusión rápida, sin detalle, que también responden a la función referencial aludida.

6. LAS CITAS TEXTUALES DE LAS *COPLAS*

Pasando ya a las citas concretas de las *Coplas*, hay que destacar que prácticamente se reducen a cuatro de las cuarenta que integran la elegía. Comenzaremos por la III (prácticamente la única citada en más de una ocasión), para pasar luego a la I, la XIII y la XXV, para finalizar con las adaptaciones del tópico *ubi sunt?* En nuestro estudio, contrastaremos el significado originario de la cita con el nuevo, en función del texto de Macho.

6.1. "Nuestras vidas son los ríos..." (copla III)

La cita que recoge Macho comprende los tres primeros versos de la copla III: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / qu’ es el morir” (Manrique, 1977, p. 145).

En la visión de Manrique, según Salinas, “el mundo y sus cosas adolecen, por naturaleza, de tres inevitables fallas: la edad [el tiempo] que las desmorona; la fortuna, que las arroja de los más altos estados; la muerte, que las acaba”

(Salinas, 1974, p. 127). No obstante, su visión de la muerte no es exactamente la medieval —época truculenta de guerras y pestes—, que según el mismo autor, se caracteriza por su “materialismo interpretativo y la abundancia de detalles plásticos” y “efectistas” como “la agonía, el cadáver, la descomposición de la carne” o las inquietantes fantasías de *El triunfo de la Muerte* (1562-1563), de Brueghel el Viejo, entre tantos otros. Por contra, Manrique desecha tal visión quizás “por fácilmente espectacular y por superficial”, y se acoge a “la tradición cristiana pura”, a la que suma “el estoicismo, la actitud senequista”.



Tampoco sigue “el alegorismo a la italiana” (cultivado por poetas tan cercanos a él como Gómez Manrique, Santillana o Mena), sino que “desecha el aparato de teatralidad, la hinchazón de tono, los plañidos retóricos, la fingida grandeza, aquella falsía esteticista” (Salinas, 1979, pp. 337-338). Frente a esas dos tendencias, Manrique prefiere la sencillez, “la desnuda alegoría de la mar y los ríos”, en palabras de Gilman, Navarro y Spitzer (1979, p. 340).

Pedro Salinas (1981, p. 130) insiste en el significado de “la metáfora del río, [como] de algo cuya vida consiste también en su curso, en correr hacia su fin”. La idea que Manrique quiere transmitir aquí “no es exactamente la muerte: es ‘el morir’, el resultado de la acción incesante de la muerte”. Vivir, por tanto, consiste en el proceso de morir: “Las cosas van a su acabamiento sin violencia, por obra de una ley natural; como los ríos hacia la desembocadura, sin queja ni protesta” (Salinas, 1981, p. 131).

Según Alda Tesán (1977, p. 52), el tema de los ríos “es uno de los que han merecido más comentarios, y esta estrofa ha pasado a ser literalmente de dominio público”. Desde luego, en las *Memorias* de Macho, se trata de los versos más citados (hasta diez veces hemos contado), aunque no siempre cita los tres, sino que puede ser uno o, incluso, un segmento más corto (citas incompletas o fragmentarias). Sin duda, Macho suponía que su lector conocía los versos y, en su caso, completaría mentalmente el fragmento eliminado, si fuera necesario. Además, tales citas no siempre se hacen entre

comillas, lo que podía deberse a que no lo consideraba necesario, pues suponía que todos las identificarían, o porque, sorprendentemente, las había asumido como propia creación, según llega a confesar (Macho, 1972, p. 357). Por otra parte, la función que tienen esas citas suele ser como argumento, de ambientación, evocación o simple conexión intertextual, por ejemplo.

Antes de iniciar el repaso, un dato biográfico curioso. Cuando su familia se trasladó a Santander, el pequeño Victorio tuvo la experiencia de ver por primera vez el mar: “Tenía yo diez años, y tanto me impresionó ver el mar que quise ser marinero” (Macho, 1972, p. 20).

A) Aunque sin mencionar a Manrique, la primera cita de la copla III aparece en el mismo prólogo. Estébanez Calderón (1999, p. 877) dice que la función del prólogo con respecto al libro “es facilitar su comprensión o acogida por parte del público lector”. Y con esta intención (función conativa) aparece la cita:

Pero quién sabe si alguno de estos relatos biográficos que te confío pudiera ocurrir que, por espontáneos, no te parecieran mal del todo, ya que a la postre, los dos [lector y autor] somos hermanos, tenemos corazón, andamos por la tierra y vamos llevados por el mismo cauce, ya que “nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir” (Macho, 1972, p. 9).

Los versos aquí tienen, pues, sirven de argumento o justificación. Macho se acerca al lector y, sin pretensiones de superioridad, recuerda la igualdad de todos los seres humanos no solo por su naturaleza, sino también por su final (la muerte). Curiosamente, Macho no reproduce aquí el resto de la copla III, donde se habla de la justicia igualitaria de la muerte, que no distingue categorías sociales. En esta segunda parte de la copla, se mencionan los ríos importantes y los que no lo son, metáfora de las distintas clases sociales, aunque en el momento de morir “son iguales/ los que viven por sus manos/ y los ricos”.

Con ese mismo objetivo de captar la benevolencia (función conativa), Macho emplea la expresión “hermano lector” o simplemente “hermano”; y subraya el hecho de que él mismo haya sido el autor del prólogo, cuando, habitualmente, suele llevar la firma de otra persona. Pudo recurrir a “ilustres personalidades” que le “honrarían gustosas” con un prólogo (Macho, 1972, p. 10), pero confiesa haber preferido responsabilizarse personalmente de lo que se dice y de lo que se calle en sus memorias.

B) En este segundo apartado reuniremos las citas localizadas en una serie de textos, individualmente subtítulos, que aparecen integrados en el capítulo “Toledo, el Tajo y el Greco”.

En total se trata de cinco citas de esos tres versos de la copla III (y no siempre completos), cuya función es más bien poética o expresiva, como

ensoñación o evocación que provoca la realidad fluvial del Tajo⁵, sobre el que tiene una vista privilegiada desde su casa-estudio, Roca Tarpeya, “que se eleva como un nido de águila sobre el río Tajo, dominando los cigarrales y la ancha vega toledana” (Macho, 1972, p. 141).

En “Vuelta a la patria”, se reflejan los acontecimientos y reflexiones del escultor cuando proyecta instalarse en Toledo. El curso del Tajo le produce cierto efecto hipnótico, propicio para la reflexión filosófica o las asociaciones poéticas. Así, se refiere al proyecto de su casa-taller:

Allí espero lograr el anhelado remanso de mi vida futura junto a mi esposa y bajo la sombra de unos árboles —hermanos árboles— que después de tanto trabajar he logrado tener; escuchando el murmullo de una fuente, el cantar de los pájaros, el armonioso sonar de las campanas, y contemplando, absorto en meditaciones, el pasar de la corriente del Tajo... Porque bien me sé que “nuestras vidas son los ríos”... (Macho, 1972, p. 141)

En “Mi Toledo” escribe: “Mi Toledo está abismado sobre la corriente del río Tajo. (Y bien me sé que ‘nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir’)” (Macho, 1972, pp. 145-146). Aquí la cita describe el recuerdo del escultor, la misma evocación, encabezada por el repetido “bien me sé”.

Bajo el título “Cervantes y Goya en el embrujo toledano”, detalla el curso del Tajo en torno a Toledo. Tomamos la descripción ya avanzada:

Luego [el Tajo] se encalmaba al pasar bajo el puente de San Martín y se ensanchaba gozoso de su fuerza, y refrescando caricioso la tierra sedienta, recreándose en las verdes orillas, allá iba lento y majestuoso el padre río hacia la mar que es el morir.

Pero ¿cuándo morirá un río ni la vida humana, si ambos nacen de manantiales perennes para que perdure eternamente la obra del Supremo Creador? (Macho, 1972, pp. 157-158).

Macho contradice, pues, la cita manriqueña quizá por primera vez, confrontando, a la idea manriqueña de lo pasajero, un Tajo eterno como, en otro plano, lo son las almas inmortales.

En “Río Tajo”, se describe el curso del río, que, tras dejar atrás lugares ecológicamente degradados, prosigue su camino nuevamente contradiciendo el destino final de los ríos manriqueños:

⁵ Ya Unamuno había utilizado la misma cita a la vista de otro río, el palentino Carrión. Puede consultarse nuestro “Tres textos de Unamuno sobre Jorge Manrique”. *Tabanque*, nº 25 (2012), pp. 251-262.

Y quedando atrás los residuos ciudadanos que cegaban y refrenaban tu fabuloso brío, al fin respiras feliz, como purificado, gozoso de tu fuerza, y reflejando los clásicos cigarrales y la luz de los cielos, sigues cantarán hacia el mar, no para morir, como escribiera con pluma de oro mi paisano Jorge Manrique, sino más bien para renacer con mayor aliento al unirse y fundirse con las aguas salobres del inmenso océano y rememorar aquellos tiempos en que las olas llevaron en sus espumantes crestas, hacia el paradisíaco Nuevo Mundo, las audaces y bellas proas de tres victoriosas carabelas [...] (Macho, 1972, p. 172).



Pero continúa el curso fluvial, y dirigiéndole la palabra al río Tajo, Macho, invadido por la nostalgia y sintiéndose extenuado por las luchas de la vida y del arte, se introduce en la cita (función emotiva):

[...] me dejaré llevar en tu rumorosa corriente como un náufrago de imposibles, ya que, confieso mi pecado —del que no me arrepiento—, la pasión por el Arte me hizo ambicionar aquello que, por tan alto, pocos alcanzan, y serán tus brazos la dulce y blanda cuna de mi muerte y resurrección a nueva vida; y así..., mecido en ellos, iré hacia ese eterno mar de misterioso fondo que a todos nos espera, recitando en un tremendo soliloquio —cuyo eco solo tú habrás de percibir— aquellas inmortales coplas manriqueñas que nos hacen recordar que “nuestras vidas son los ríos”... (Macho, 1972, p. 174).

Pero la vida sigue y, mientras tanto, Victorio Macho confiesa disfrutar de la lectura y de la música (Beethoven, Bach y Mozart), y seguir con su labor creativa sin temor al final, pues

aquellas hermosas coplas elegíacas de mi paisano Jorge Manrique sólo habrán de parecerme las filiales y conmovedoras lamentaciones que escribiera, a fines del siglo XV, el más genial poeta de Castilla.

Río Tajo..., río Tajo..., río Tajo..., que vas a dar a la mar, sigue ese tu imaginario y simbólico destino, al que nunca llegarás, ya que siempre estás naciendo (Macho, 1972, pp. 174-175).

C) El “Discurso con motivo del nombramiento como Hijo Adoptivo de Toledo”, Macho lo concluye con este párrafo, donde se sitúa la que parece última cita manriqueña motivada por la evocación del Tajo. Además, confiesa hasta qué punto las coplas estaban presentes en su vida y cómo habían determinado su carácter; y lo hace con una frase que nos recuerda a Unamuno:

Como soy un constante meditador de las inmortales coplas elegiacas de mi paisano el glorioso poeta Jorge Manrique, y tan identificado estoy con ellas que, a veces, al recitarlas mentalmente, me confundo hasta creer que fui yo quien las compuso [...]; y porque bien me sé que “nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir”, cuando presienta la llegada de esa hora, que a tantos amedrenta y anticipa la agonía, rogaré a Dios Todopoderoso que no me aparte de estas amadas riveras del Tajo, cantadas por Garcilaso de la Vega, y me deje a la vera de uno de esos remansos rumorosos para allí esperar la resurrección (Macho, 1972, p. 357).

Sin embargo, no reposarán sus restos en Toledo, sino en su Palencia natal, como vaticinará en un texto fechado unos días antes de morir.

D) En el “Barro creador” (canto a la arcilla, materia con la que Dios modeló al hombre, y materia prima también de los escultores), Victorio Macho reflexiona sobre la fusión de la tierra con el agua, y exclama:

El santo barro donde germina el dorado trigo para convertirse en pan candeal. Sедiento barro sobre el que se deslizan gozosos los arroyuelos y encauza la corriente de “los ríos que van a dar a la mar”. Barro que, por tan humano y terrenal, tiene color de carne morena... (Macho, 1972, p. 179).

E) En “Meditación sobre mi testamento”, después de la firma, sigue un comentario donde alternan vida y río (función poética, evocativa):

Nuestras vidas son los ríos. Nuestra sangre corre por nuestras arterias como por regatos que van a dar a la mar, que es el morir. Pasa el tiempo por el reloj de arena sin ruido, grano a grano, mientras nosotros soñamos con la inmortalidad (Macho, 1972, p. 366).

Y recuerda, con tintes un tanto unamunianos, a sus amigos ya desaparecidos:

Aquellos amigos de la niñez fueron desapareciendo como sombras. Los más inteligentes, los más fuertes, los más inocentes, los más bestiales quedaron allá, en el pasado de nuestro recuerdo hasta hacernos creer que fue nuestra imaginación quien les creó (Macho, 1972, p. 366).

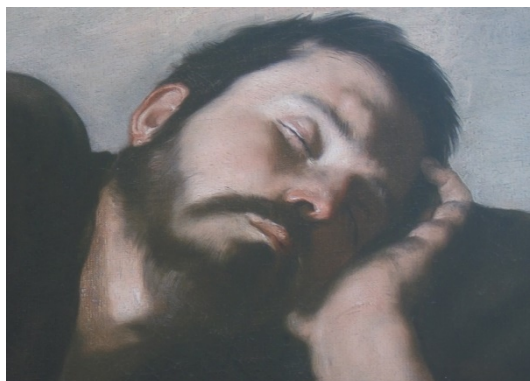
En resumen, han sido un total de diez (u once) citas de los tres primeros versos de la copla III (no siempre completos), en los cuales, según nuestros cálculos, se han empleado comillas 6 veces (5 no), y se ha mencionado a su autor en 4 (frente a 7 que no); y se ha referido al poeta paredeño como “mi paisano Jorge Manrique”, o indirectamente con el adjetivo “manriqueña”. Por otra parte, siempre se ha mostrado de acuerdo con las Coplas (“el final, que es el morir”), menos en dos ocasiones, como se vio arriba.

6.2. “Recuerde el alma dormida...” (copla I)

En una excursión a Paredes de Nava, cuna de Jorge Manrique y del admirado escultor Alonso Berruguete (al que sí dedicó un monumento), Macho sube al montículo donde se asentó el poblado hispano-romano, y evoca al poeta paredeño y la primera copla completa:

Aquí precisamente aquí, en esta misma altura en que yo medito sobre el panorama paredeño, también se sentaría, allá en el siglo XV, aquel dolorido y desengañado caballero poeta Jorge Manrique. Y desde este pedestal propicio, acaso brotarán de la hondura de su melancolía las primeras estrofas de las inmortales coplas elegíacas:

“Recuerde el alma dormida
 Avive el seso y despierte
 Contemplando
 Cómo se pasa la vida,
 Cómo se viene la muerte
 Tan callando” (Macho, 1972, pp. 219-220).



Solo los seis primeros versos de la copla I son citados en esta ocasión, versos que, según Martín Barrios (1986, p. 11), son “una exhortación en la que el autor nos insta a mantenernos vigilantes, a ser conscientes de la naturaleza fugaz de nuestra vida”.

La cita se integra en una evocación histórica desde el escenario geográfico donde Macho imagina que pudo crearse la primera copla. Une, pues, paisaje y literatura, algo muy frecuente en la generación del 98, de la que sin duda tuvo gran influjo. Paisaje y poesía se integran como realidades paralelas, la cultura (poesía) se suma a la naturaleza, al mismo tiempo que se deja constancia de los pensamientos de Macho a la vista de Paredes de Nava (función referencial).

6.3. “Los placeres y dulzores...” (copla XIII)

La copla XIII se cita en el lamento por el amigo, y malogrado escultor, Julio Antonio. Aquí el estilo de frecuentes párrafos y frases amplias de Macho se vuelve cortado por la emoción:

Treinta y un años apenas. Vida pródiga. Pasión por el arte. Febril ansia de emociones, simpatía personal, bohemio irremediable. Puro y encendido paladín de un arte sin modas. Modelador dotado de asombrosa facilidad, y autor de esa espléndida colección de bustos tan magníficos [los enumera]. Obras dignas de parangonarse con las del Renacimiento italiano, y a veces superarlas por su fuerza y técnica magistral [...] (Macho, 1972, pp. 336-337)

Es conocida su gran amistad con Julio Antonio, surgida en su primer encuentro: “Hablabamos [camino del Museo del Prado] con la pasión y el entusiasmo de dos espíritus que coinciden y se comprenden” (Macho 1972: 334). Sin embargo, la vida bohemia y desordenada de Julio Antonio lo precipitará a un prematuro y triste final. Lamenta Macho las consecuencias de “aquel apetito por la vida, el hambre insaciable de una sensualidad que le fue comiendo” (Macho, 1972, p. 337), y cierra su evocación con la copla XIII:

¡Pobre gran Julio Antonio! La última vez que me enfrenté con él sólo era ya un yerto y pálido fantasma de sí mismo. Entonces vino a mi memoria aquella amarga estrofa de las inmortales coplas de mi paisano Jorge Manrique:

Los placeres y dulzores/ d'esta vida trabajada/ que tenemos
no son sino corredores/ y la muerte, la celada/ en que caemos.
No mirando a nuestro daño/ corremos a rienda suelta/ sin parar.
Después vemos el engaño/ y queremos dar la vuelta/ no hay lugar.
(Macho 1972, p. 338).



La estrofa, metáfora de la muerte, describe la estratagema bélica protagonizada por los *corredores*, soldados que sirven de cebo o reclamo, y que, simulando una fuga, conducen a sus perseguidores a la *celada*, la emboscada mortal. Lo explica así Martín Barrios (1986, p. 17):

La muerte, se nos dice, envía “corredores”, exploradores que nos hacen correr tras ellos; cuando queremos retroceder, hemos caído ya en la emboscada del enemigo. Los “*plazeres e dulçores*” que disfrutamos en nuestra vida constituyen un espejismo que se desvanece repentinamente con la llegada de la muerte [...]. Solo al final se nos hace patente el “engaño” en que hemos vivido, en el momento en que comprendemos que no se puede volver atrás y que no nos es ya posible rectificar nuestra actitud.

La copla se integra en el recuerdo de un momento altamente emotivo en la vida de Macho, ante el cadáver de su amigo y compañero; tiene, pues, un valor sintomático y referencial (se integra en la realidad de lo vivido en el velatorio).

6.4. “No se os haga tan amarga...” (copla XXXV)

Esta copla forma parte de la extensa exhortación que hace la Muerte al padre de Manrique, invitándole a bien morir, pues deja tras de sí el recuerdo de su honra (la fama).

Tema típico de la *Coplas* es la teoría de las tres vidas; a saber, la vida física, la del cuerpo, que termina con la muerte; la fama (u honra), que puede sobrevivir y prolongarse en diversos modos y medidas; y la vida eterna del alma (la salvación), según la concepción cristiana, “el vivir que es perdurable” (copla XXXVI).

Macho vinculará la vida de la fama también a la creación artística, inseparable de la tercera vida, como en el caso del padre de Manrique.

Esa vida de la fama ya se mencionaba ante la escultura sedente de su madre, aunque sin citar las coplas: “Ahí está ya, sobreviviendo en la

inmortalidad que solo alcanzan esas íntimas y profundas obras de arte que nacieron del amor filial, de la comunión de dos almas que son una sola, de la convergencia de dos seres de la misma carne” (Macho 1972, p. 241). Unas páginas más adelante, rememora la elaboración (treinta años atrás) de la escultura yacente de Marcelo, su hermano, y al contemplar su obra exclama: “Ahí está ya, traslúcido e inmortalizado por el Arte y el amor fraterno, con su tersa y pálida frente llena de sueños, que le dan vida perdurable” (Macho 1972, p. 247). El arte vence a la muerte no solo inmortalizando a la obra y a los seres queridos representados, sino también al mismo creador. Al final del texto, Macho cita la copla XXXV, como si la muerte se dirigiera a él, en vez de al padre de Manrique:

Si entonces [al terminar la escultura], me enorgulleció el haber vencido a la que a la postre es invencible [a la muerte, inmortalizando al querido hermano], ahora, en cambio, espero humilde, y con la mayor serenidad, el postrer desquite de su sagrada guadaña, porque soy castellano y, desde mozo, di en meditar sobre la inmortal elegía de Jorge Manrique:

“¡No se os haga tan amarga/ la batalla temerosa/ que esperáis,
pues otra vida más larga, / de fama tan gloriosa/ acá dexáis!
Aunque esta vida de honor/ tampoco es eternal /ni verdadera/
Mas con todo es muy mejor/ que la otra temporal/ percedera”
(Macho, 1972, p. 248).

Para Victorio Macho, como artista, el arte tiene un valor trascendental, no en vano tituló un capítulo “El arte, la razón de mi existencia” (Macho 1972, p. 177); por ello, aguarda tranquilo su final (“la batalla temerosa”) en la esperanza de haber conseguido la fama inmortal, pues siempre creó sus obras “con la ambición de sobrevivir en ellas” (Macho 1972, p. 184).



Por otra parte, al final de su “Meditación sobre mi testamento”, tras afirmar que “por el Arte se alcanza la inmortalidad”, y que “Dios es el Máximo Artista

y Supremo Creador”, concluye: “Bienaventurado aquel que sea digno de llamarse su discípulo porque no morirá” (Macho 1972, p. 370). Con esta tercera vida se completa, pues, la famosa triada manriqueña.

6.5. Adaptaciones del *ubi sunt*?

Según Moreno Martínez (2005: 378), el *ubi sunt*? es un “tópico literario de origen bíblico muy utilizado a lo largo de la Edad Media”, y que suele traducirse como “¿dónde están...?”, o “¿qué se hizo de...?”. Y lo describe así:

Los poetas se preguntan por los personajes que ya murieron, dando a entender lo inútil de la frivolidad humana, de los grandes empeños, pero aludiendo en especial a la fugacidad de la vida, todo ello muy acorde con la mentalidad teocéntrica medieval.

Sin embargo, como apunta Salinas (1974, p. 144), “la pregunta podía versar no sólo sobre hombres, sino sobre imperios, ciudades y, en general, sobre las consabidas ‘cosas del mundo’”.

Aunque no fue precisamente Manrique el inventor de dicho tópico, ha pasado a ser el más citado cuando se trata de proponer un ejemplo concreto, según Moreno Martínez (2005, p. 378). Además, la versión manriqueña del tópico resulta innovadora. Por una parte, en palabras de Salinas (1974, p. 148), Manrique “reduce el radio de extensión histórica de donde toma sus ejemplos; reduce el área geográfica universal de los muertos, y reduce su número”. Su área espacio-temporal será el reino de Castilla (no todo el mundo conocido); en cuanto a personajes, que podían comenzar con Adán y Eva, se limita a los setenta últimos años (desde el inicio del reinado de Juan II, hasta el año de la muerte de Don Rodrigo). Además, se reduce el número de personajes evocados a siete (Fray Migir enumeró nada menos que 54); y no los presenta en una simple lista, sino acompañados de anotaciones que “vienen a constituir unas elegías *mínimas* individuales” (Salinas 1974, p. 156). Todo lo cual constituye un acercamiento a la experiencia de los lectores de la época, y puede enmarcarse dentro de la corriente del nacionalismo castellano del siglo XV.

Salinas (1979, p. 338) también observa que Manrique, “lejos de toda pretensión cultista y erudita”, olvida las figuras de la antigüedad clásica para “popularizar” la lista de personajes añorados, tan cercanos como conocidos por sus oyentes, “esa breve galería de varones con hombres de su tierra, con semblantes conocidos y vestidos a la usanza del tiempo”. Lo mismo apunta Alborg (1970, p. 378), cuando afirma que, en las *Coplas*, “los abstractos desfiles del *ubi sunt*? se *contemporizan*”, y lamentan la desaparición de siete personajes muy cercanos en el tiempo e, incluso, a colectivos como damas, trovadores y galanes cercanos a su audiencia.

En este caso, Macho reducirá las citas de Manrique al encabezado “¿qué fue de...?” y “¿qué se hizo...?”⁶; y, al igual que él, también apelará a su realidad y experiencia más cercanas. Así, en “Río Tajo”, Macho utiliza el *ubi sunt?* al comentar su degradación ecológica:

¿Qué fue de aquellas frondosas arboledas, de los gratos y remansados sotillos, del laurel y del arrayán, de los almendros, albaricoqueros y moreras que engalanaban tus laderas? ¿Qué fue de las murmuradoras fuentecillas de égloga cantadas por Garcilaso de la Vega? (Macho 1972, p. 170).

Posteriormente, pasa al recuerdo histórico peninsular (ya vimos que Salinas incluía, en este tópico, la referencia a imperios y ciudades): “Pero ¡ay, Toletum, gloriosa Toledo! Celebérrima Corte de las Españas, luminar del mundo antiguo, sede de la sabiduría, de la ciencia y del arte. ¿Qué fue de ti?” (Macho 1972, p. 170).

Por último, en el “Diálogo sobre estética”, un ficticio escultor, en retórico coloquio con un crítico de arte (también ficticio), lamenta la actual desaparición del mecenazgo y protección de los artistas, comparándolo con la época del Renacimiento italiano: “Hoy, en cambio, ¿dónde encontrar un Julio II? ¿Dónde unos hermanos Medici y tantos mecenas entusiastas que fueron ejemplo y lección de poderosos? ¿Qué se hicieron?” (Macho, 1972, p. 201).

7. A MODO DE CIERRE

Las *Memorias* de Victorio Macho, a cuya lectura invitamos a nuestros lectores, no sólo nos informan sobre su vida y obra artística, sino que también son una manera de adentrarse en una importante época de la historia de España. Con un sentido muy moderno de lo que es la lectura, Victorio Macho terminaba así el prólogo a sus memorias: “Si al cerrar este libro quedaras un tanto pensativo, entonces bien puede decirse, hermano, que lo escribimos entre los dos” (Macho 1972, p. 11).

BIBLIOGRAFÍA

A. M. (21 de septiembre de 2012). Les Luthiers, la cura más divertida. *La Razón*, p. 57.

Alborg, Juan Luis (1970). *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Gredos.

⁶ En las *Coplas*, encontramos tales encabezamientos, por ejemplo, en «¿Qué se hizo el rey don Juan...?» (copla XVI), y en «¿Qué fue de tanto galán...?» (copla XVI).

- Alda Tesán, Jesús-Manuel (1977). Introducción. En J. Manrique, *Poesía*, edición de J.-M. Alda Tesán. Madrid: Cátedra, pp. 11-70.
- Alvar, Carlos, Mainer, José-Carlos y Navarro, Rosa (1997). *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Ed.
- Beoglin Naumovic, Martha (2008). *Leer y redactar en la universidad. Del caos de las ideas al texto redactado*. Alcalá de Guadaíra: Editorial MAD.
- Brasas Egido, José Carlos (1998). Victorio Macho: semblanza biográfica y fundamentos estéticos de su obra. En *Victorio Macho en la Fundación Díaz Caneja*. Palencia: Fundación Díaz Caneja, pp. 9-48.
- Carrobles, J. (2002). Apuntes biográficos de un artista itinerante. En *Victorio Macho. La mirada*, Excmo. Ayuntamiento de Palencia / Real Fundación de Toledo, pp. 39-82.
- Chuliá, Elisa y Agulló, Marco V. (2012). *Cómo se hace un trabajo de investigación en Ciencia Política*. Madrid: Catarat.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Ed.
- Freire, Jorge (3 de agosto de 2019). Romper el hechizo. *El País*, p. 10.
- Gilman, Stephen, Navarro, Tomás y Spitzer, Leo (1979). Para el comentario de las *Coplas* de Manrique. En F. Rico *Historia crítica de la literatura española*; Alan Deyermond, vol. 1. *Edad Media*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 339-345.
- Iglesias Pérez, José Benito (2016). *Aspectos inéditos del legado artístico de Victorio Macho*. Palencia: Asociación de Amigos de la Fundación Díaz Caneja.
- Macho, Victorio (1972). *Memorias*. Madrid: Ed. G. del Toro Editor.
- Manrique, Jorge (1977). *Poesía*. Edición de Jesús-Manuel Alda Tesán. Madrid: Cátedra.
- Martín Barrios, Javier (1986). *Claves para la lectura de las Coplas a la muerte de su padre, de Jorge Manrique*. Madrid, Barcelona, México: Ediciones Daimon.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Mon, Fernando (1979). *Victorio Macho*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación.

Moreno Martínez, Matilde (2005). *Diccionario lingüístico-literario*. Madrid: Castalia.

Ordine, Nuccio (1 de junio de 2019). Las tonterías infestan Internet. *El País*, p. 11.

Palomero, Santiago (2002). Victorio Macho: la mirada En *Victorio Macho. La mirada*. Excmo. Ayuntamiento de Palencia / Real Fundación de Toledo, pp. 15-37.

Reyes, Graciela (1994). *Los procedimientos de cita: citas encubiertas o ecos*. Madrid: Arco/Libros S. L.

Salinas, Pedro (1974). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, (2ª edición de 1981). Barcelona, Caracas, México: Seix Barral.

Salinas, Pedro (1979). Elegía y sermón: Las *Coplas por la muerte de su padre*. En F. Rico *Historia crítica de la literatura española*. Alan Deyermond, vol. 1. *Edad Media*. Barcelona: Ed. Crítica, pp. 334-339.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

Las ilustraciones son fotos del autor del artículo tomadas de la exposición *El Museo del Prado en Palencia*, y se corresponden a los siguientes autores y cuadros:

Nº 1: Detalle de *Santo Domingo de Silos entronizado como obispo* (1474-1479), de Bartolomé Bermejo.

Nº 2: Cubierta del libro *las Memorias*, de V. Macho.

Nº 3: Detalle de *El triunfo de la Muerte* (1562-1563), de Brueghel el Viejo.

Nº 4: Detalle de *Caronte cruzando la Estigia* (1520-1524) de Joachin Patinir.

Nº 5: Detalle de *El sueño de Jacob* (1639), de José de Ribera.

Nº 6: Detalle de *El Jardín de las Delicias* (1490-1500), de El Bosco.

Nº 7: Detalle de *Adoración de los Reyes Magos*, de Rubens.