JUAN DE MENA

poeta del prerrenacimiento español

por

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EL COLEGIO DE MÉXICO

JUAN DE MENA

poeta del prerrenacimiento español

Un hondo y completo estudio sobre el más característico poeta español del siglo XV. Sin desconocer las diferencias entre la literatura española renacentista y la medieval, la autora subraya la profunda unidad que enlaza ambas épocas. No es posible admitir hoy un corte neto entre etapas contiguas. No es aventurado, sino necesario, señalar una transición entre el Arcipreste y Garcilaso, y Juan de Mena es la más alta figura de esa transición. Por no advertir que el Prerrenacimiento constituye una época en sí, y no la menos rica en la producción literaria española, los pocos trabajos hasta ahora dedicados a Mena presentaban una figura parcial del poeta. El crítico que partía de la literatura moderna lo clasificaba como medieval y primitivo; el que partía de la Edad Media, concebida como un negro paréntesis entre Boecio y Leonardo de Vinci, proclamaba a Mena neto renacentista, lo medía con los poetas del siglo XV y lamentaba sus deficiencias.

En el prerrenacentista Mena, el carácter de transición es esencial. Su obra entera se presenta dividida entre una herencia literaria que no le satisface del todo (y de la que el poeta se va alejando con deliberada conciencia, aunque sin abandonarla por completo) y un tesoro entrevisto, al que tiende afanosamente, por caminos no siempre acertados. Los géneros que cultiva son medievales, pero a través de ellos no sólo asoma claramente la individualidad del poeta —un pesimismo extremo, la soberbia intelectual, el anhelo de experimentación formal—, sino que se apunta a ideales políticos que España sólo alcanzará en la Edad Moderna. Por otra parte, el majestuoso *Laberinto* presenta, tanto en su argumento central como en los episodios que encierra, un sentido de arquitectura y un arte de escoger y desechar

[*a la otra solapa*]

JUAN DE MENA

poeta del prerrenacimiento español

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

JUAN DE MENA

poeta del prerrenacimiento español

Por
María Rosa Lida de Malkiel
segunda edición adicionada por
Yakov Malkiel

EL COLEGIO DE MEXICO

Primera edición, 1950
Segunda edición, 1984

DR © 1950, El Colegio de México
Camino al Ajusco, 20
10740 México, D.F.

Impreso y hecho en México *Printed and made in Mexico*
ISBN 968-12-0280-5 segunda edición

A Amado Alonso,
mi maestro

A la memoria de
Pedro Henríquez Ureña

PREFACIOS

PREFACIO DE LA AUTORA

Para el estudioso de nuestros días, los pocos trabajos dedicados a Juan de Mena se resienten en principio de partir implícitamente de una concepción poco fundada de la época a que perteneció: la concepción pueril que hacía del Renacimiento un brote milagroso, en todo independiente de la Edad Media. Sin perder de vista la esencial diferencia entre el ser y valer de uno y otro período —y a ello se ha inclinado la reacción de nuestros días—, no es posible admitir hoy tal corte neto, tal incomunicación entre etapas contiguas. No es aventurado, sino necesario, postular una transición entre Juan Ruiz y Garcilaso; y Mena es la más alta figura de esa poco indagada transición. Por no advertir que ese lapso constituye una época en sí, y no la menos rica en la producción literaria española, se ha proyectado a Mena, alternativamente, sobre la una o la otra de las edades linderas: el crítico que partía de la literatura moderna le clasificaba como medieval y primitivo; el que partía de la Edad Media, concebida como un negro paréntesis entre Boecio y Leonardo de Vinci, se contentaba con señalar un recuerdo de Virgilio o de Ovidio para proclamar a Mena neto renacentista, medirlo con los poetas del siglo XVI, y lamentar sus deficiencias.

Pienso que Juan de Mena pertenece a una época que ya no es Edad Media y que todavía no es Renacimiento —el Prerrenacimiento—, una de esas edades ricas en tanteos e inicitivas varias, con producción abundante, de la que sólo una pequeña porción sobrevive por su puro valor estético más allá de las circunstancias históricas de su nacimiento. En Mena la transición es esencial: toda su obra se presenta dividida entre una herencia que no le satisface del todo y de la que se va alejando con deliberada conciencia, aunque sin abandonarla del todo, y un tesoro entrevisto, al que tiende deliberadamente, por caminos no siempre acertados, y al que no siempre alcanza.

Así, su obra se encuadra en géneros medievales —lírica de cancionero; la Coronación, *poema alegórico, comentado en prosa por el propio autor; el* Laberinto, *poesía en forma de indefinida visión;* Coplas contra los pecados mortales, *debate ascético—; pero la lírica ofrece curiosas marcas personales: pesimismo extremo, soberbia intelectual, experimentación formal; el poema alegórico encubre un pensamiento político entusiasta de la supremacía del rey y de la unidad religiosa, las cuales España sólo logrará en la Edad Moderna, y el comentario en prosa de sus tres sentidos "literal, alegórico y anagógico", que hace sonreír al más popular historiador de la literatura española, esconde entre sus erizadas páginas la versión en prosa artística, nada moral ni alegórica, sino puro goce estético, de una de las más*

audaces fábulas de Ovidio. El Laberinto, *visión estática engarzada en un pretexto narrativo, presenta tanto en su argumento central como en los episodios que encierra, un sentido de arquitectura, un arte de escoger y desechar no sólo superiores a los de los poemas de igual género de la época, sino a los de modelos tan venerados como Lucano y Estacio. Y en el debate ascético, las* Coplas contra los pecados mortales, *el poeta, en lugar de dirigirse al público con intención edificante, como corresponde a la tradición medieval del género, revierte a la propia biografía, y refleja su desengaño y amargura ante la confusión que sigue a la caída de don Álvaro de Luna, en quien había cifrado su esperanza de unidad y reconquista.*

Dual es también su erudición humanista. Comparada con la Italia coetánea, puede parecer patética su obra de intérprete de Homero —en verdad traductor de la Ilias Latina—, *y su símbolo, la entusiasta alabanza "la santa y seráphica Ilíada", que quiere ensalzar el poema antiguo con calificaciones por esencia ajenas a la Antigüedad grecorromana; y patéticas también las predilecciones que revela el rastreo de fuentes —Virgilio y Eusebio, Ovidio y San Isidoro, Lucano y "San Anselmo"— pero al fin las fuentes más importantes son Virgilio, Ovidio y Lucano —y después de los latinos, los italianos, exactamente como en el Siglo de Oro—, no sólo puestos a contribución por sus "datos" como en la* Crónica general, *la* General estoria *y el* Alexandre, *sino imitados, combinados y recreados con fino estudio, con sentido desinteresado de la belleza antigua.*

El examen del estilo y de la lengua confirma, sin dejar duda, la íntima escisión del poeta. Junto con los rasgos que dan lenta majestad al Laberinto *y concuerdan con su naturaleza de visión quieta, no de trama activa, junto con los resabios escolásticos visibles, por ejemplo, en el subrayar prosaicamente las articulaciones del razonamiento, el poeta elabora largas imágenes homéricas, en que refleja ya su saber, ya su observación natural —el mar, los niños, las rocas, los ríos de Castilla—, ya su sentido intenso y aristocrático de la luz y de la forma. Es su ardua faena lingüística lo que más ha contribuido a inscribirle precipitadamente como renacentista y a pronunciar su condena, juzgándole por el cartabón de Garcilaso y aun de Herrera. En esa experimentación es donde quizá podamos observar a Mena más de cerca; no volcando sin discriminación su vocabulario latino sobre la lengua común, sino escogiendo muy a sabiendas lo más castizo y pintoresco del romance y manejando infatigablemente los más variados elementos del latín: epítetos compuestos, vocabulario poético, latín medieval científico o diplomático, todo ello tomado ya de oídas, al modo medieval, ya por escrito, al modo moderno. Y a la vez síntoma de su siglo y de su actitud personal ante la Reconquista, le vemos rechazando el árabe e introduciendo algunos tímidos italianismos.*

No es exagerado, a la luz del examen detenido de su obra, el parecer de su generación contemporánea y de la siguiente, que vieron en él al poeta por excelencia de sus tiempos. Por serlo, Mena es a la vez el poeta más típico de su siglo, en cuanto culminan en él las tendencias artísticas de la época, que aparecen en forma menos deliberada o menos lograda en gran número de otros poetas, y también en cuanto su personalidad —lo más peculiar de su pensamiento literario, moral o político— acentúa y define las tendencias generales del Prerrenacimiento. Las páginas que siguen no están escritas con ánimo de recabar para el poeta mayor elogio o nueva jerarquía entre los valores literarios españoles; no son una Coronación *sino, sencillamente, un esfuerzo para situarle en su historia, entender sus propósitos y apreciar sus resultados.*

Me complazco en expresar mi reconocimiento a cuantos me han ayudado en la impresión de este libro, en primer término a Antonio Alatorre, que ha velado por él con exquisito esmero, y a Porfirio Martínez Peñaloza, que ha compuesto los índices.

Instituto de Filología de Buenos Aires.
Berkeley, California, marzo de 1950.

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICION

En el ejemplar de autora de su Juan de Mena *—que, previendo su uso frecuente, ella protegió con una encuadernación tan sólida como elegante— María Rosa Lida de Malkiel acumuló materiales de extraordinaria riqueza. Algunos tesoros escondidos allí desde hace más de veinte años tienen valor estrictamente personal, para no decir sentimental. Otros, sin dejar de guardar tal carácter, han adquirido con el pasar del tiempo otras dimensiones de relevancia; se trata, por ejemplo, de su carteo con críticos y eruditos tan destacados como Amado Alonso y Alfonso Reyes, en torno al libro en cuestión — carteo que proyecta mucha luz sobre el clima intelectual del lustro 1947-52, siendo éstos los años que separan la defensa de la tesis de la autora, ante la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, de la mayor parte de las reseñas provocadas por la publicación de la tesis ya como libro, a cargo de El Colegio de México y del Fondo de Cultura Económica. Pero la gran mayoría de los materiales aludidos son toda clase de correcciones, agregados y comentarios que hizo la autora, de su puño y letra, ora en los márgenes del libro, ora en fichas sueltas que colocó con todo esmero en las respectivas páginas del libro, así como ciertos recortes de publicaciones suyas y ajenas. No cabe la menor duda de que ella se empeñó en acumular y clasificar todos estos datos con tanto escrúpulo con miras a una segunda edición, revisada y ampliada, de su libro predilecto. Es esta consideración la que me anima a poner una generosa selección de lo elaborado por ella, a lo largo de unos doce años seguidos de labor muy concentrada (1950-1962), al alcance, ante todo, de una nueva generación de lectores, que saben apreciar y aprovechar tal regalo.*

Para ejecutar esta operación bastante delicada he adoptado las normas siguientes. Para la corrección de las —afortunadamente, bastante pocas— erratas así como de alguno que otro desliz de que ella misma se dio cuenta posteriormente, preparé un breve inventario, pidiendo a la casa editorial y a la imprenta que se encargasen de su eliminación en la medida de lo posible. Tomé en cuenta unos pocos consejos epistolares de esta índole que emanaban de Amado Alonso, el maestro tan admirado por la autora, teniendo la seguridad de que ella hubiera adoptado muy gustosa ciertas alternativas, por lo demás triviales, que él le recomendaba, al releer el trabajo, ya impreso. Para el resto del material disponible, me pareció lo más indicado distribuirlo en dos categorías, organizando cada una como apéndice independiente. El Apéndice A abarca los esbozos de ideas y los datos bibliográficos que anotó la propia autora, escribiendo ora a vuela pluma, ora esquemáticamente, a la manera de aide-mémoire. *En todos estos casos, mi intervención de "al-*

bacea intelectual" había de ser sumamente modesta; me pareció justo, en tales contextos, limitar mi programa de comentarista a las siguientes operaciones tácticas: llenar ciertas lagunas bibliográficas lo mejor que podía, resolver las abreviaturas idiosincráticas que puede permitirse impunemente un diarista pero que causarían dificultad al lector desprevenido, y dar una forma menos fragmentaria a las observaciones, ajustándolas a los cánones de la sintaxis ordinaria. El aspecto más difícil de esta labor de descifre era resistir a la tentación (a decir verdad, muy fuerte) de interpretar con demasiada libertad el diálogo de la autora consigo misma; por ejemplo, el mero hecho de que ella se refería a una publicación reciente (o que había eludido su atención allá por 1946) de ninguna manera significa que ella estaba de acuerdo con la aportación recién descubierta; ni siquiera sabemos de fijo si ella se proponía aceptar o rechazar (o sólo mencionar de pasada o matizar) la formulación del hallazgo. Lo único que nos consta es que ella se recordaba a sí misma la necesidad de volver a examinar tal o cual testimonio nuevo antes de reasumir plena responsabilidad por una opinión expresada en su tesis. En las escasas ocasiones en que, superando mis escrúpulos, decidí agregar aclaraciones, todo lo que va por mi cuenta está entre corchetes.

En el Apéndice B mi modus operandi *ha sido radicalmente distinto. Allí discuto las cartas, los documentos oficiales, los recortes que María Rosa Lida de Malkiel, como de costumbre, dejaba insertos con todo cuidado en determinados pasajes de su monografía, ciertos detalles biográficos imprescindibles para la comprensión del libro. No hay ninguna garantía de que ella quería aprovechar el material que venía acumulando para aquella revisión que seguramente anhelaba emprender. Por añadidura, figuran en este segundo apéndice algunas alusiones a las reacciones críticas al libro, sin que yo —que no soy especialista en este terreno— pueda arrogarme el derecho de juzgar todos los problemas controvertidos que afloran en tales discusiones o disputas. En el fondo, me he limitado a la consulta sistemática de las reseñas que, según me consta, han salido en las revistas eruditas;*[1] *no pretendo conocer a fondo toda la literatura técnica posterior sobre Juan de Mena, sus contemporáneos, su época y la cuestión tan reñida de su abolengo y su ambiente. De todos modos, en este segundo apéndice, a diferencia del primero, soy yo quien habla en primera persona; todas las citas van entre comillas.*

Me complazco en agradecer a El Colegio de México la iniciativa que tomó para lanzar una segunda edición, con agregados copiosos y, esperémoslo, bastante nutridos, del primer libro de gran envergadura de mi esposa. En particular hago constar mi gratitud para con la Dra. Mercedes Díaz Roig, sin cuya envidiable paciencia dudo que se haya realizado el proyecto.

Berkeley, a 10 de julio de 1982
Yakov MALKIEL

Nota al Prefacio a la segunda edición

[1] Que yo sepa, se han publicado las siguientes reseñas de valor, desde luego, muy desigual —de la primera edición del libro (las enumero en el orden alfabético de los apellidos de los críticos, sin prestar atención a la cronología): E. Alarcos Llorach, *Archivo*, I, 1951, págs. 181-183; Anónimo, *La Nación* (Buenos Aires), 29 de abril de 1951 (análisis breve) y 17 de febrero de 1952, pág. 3 (*Juan de Mena y la perplejidad entre dos épocas*); Anónimo [Francisca Chica Salas], *Noticias gráficas*, 12 de junio de 1951; Anónimo, *El noticiero bibliográfico*, Segunda Serie (México, D.F.), t. XVI, núm. 16 (febrero de 1951), última página; Anónimo, *Tiempo* (México, D.F.), 26 de enero de 1951; J. Bourciez, *Revue des langues romanes* (Montpellier), LXXII, 1955, págs. 92-94; J.L. Cano, *Arbor* (Madrid), t. IX, núms. 67 sig., julio - agosto de 1951, págs. 586 sig.; L.J. Cisneros, *Mar del Sur* (Lima), núm. 25, págs. 86-91 (cf. NRFH, VIII, 1954, pág. 174, n. 1); W.J. Entwistle, Modern Language Review, XLVII, 1952, págs. 406-408; J.E. Gillet, *Hispanic Review*, XX, 1952, págs. 159-166; R.F. Giusti, *Davar* (Buenos Aires), núms. 38 sig. (enero - abril de 1952), págs. 106-112 (*Una obra que enriquece la crítica filológica*), e *Imago Mundi* (Buenos Aires), septiembre de 1953, págs. 86 sig.; I. González-Llubera, *Year's Work in Modern Language Study*, XII, 1951-52, págs. 125 sig.; B. Herrero Almada, *El hogar* (Buenos Aires), 27 de abril de 1951; R. Lapesa, *NRFH*, IX, 1955, págs. 161-167; I. Macdonald, *Romance Philology*, VII, 1953-54, págs. 249-254 (para una corrección véase el artículo de P.O. Gericke, *The Narrative Structure of the "Laberinto de Fortuna"*, en la misma revista, t. XXI, 1967-68, págs. 515-522); [M.] M[uñoz] C[ortés], *Clavileño* (Madrid), núm. 14 (marzo-abril de 1952), pág. 70*b*; A.G. Reichenberger, *Comparative Literature* (Eugene, Oregon), V, 1963, págs. 269-275; I.-S. Révah, *Bulletin des Études Portugaises* (Lisboa), XIV, 1950, págs. 344-346; A. Rey, *Books Abroad* (Norman, Oklahoma), XXVI, 1952, pág. 281, e *Hispania* (U.S.A.), XXXV, 1952, pág. 300*a*; A, Rivas Sáinz, *Et Caetera* (Guadalajara, México), t. III, núms. 9 sig. (1952), págs. 109-113; A. Vilanova, *Ínsula* (Madrid), Año VI, núm. 68, 15 de agosto de 1951, pág. 2, y *Boletín de la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* (Córdoba, España), XXIII, 1952, págs. 340-343.

Por añadidura, ya en los años cincuenta y sesenta el libro fue discutido en toda clase de manuales, textos, monografías, ediciones críticas, artículos, notas, crónicas y libros de consulta. Al preparar la *Bibliografía analítica preliminar de los trabajos de M.R.L. de M.* que acompaña, a partir de la segunda edición (allá por 1970), su principal obra póstuma, *La originalidad artística de "La Celestina"* (EUDEBA), preparé un inventario, es cierto, muy incompleto de tales valoraciones, tomas de posición, etc., ofreciendo al lector curioso una especie de guía (págs. 759 sig.) a los juicios de S. Aguado-Andreut, E.R. Berndt (paisana que llegó a ser alumna directa de la autora), G.M. Bertini, D.C. Clarke, P.O. Gericke (en el contexto arriba identificado), J. Gimeno Casalduero (un conjunto de cuatro investigaciones nutridas), O.H. Green (también en varias ocasiones), R. Lapesa (dos trabajos breves, de los cuales dos quedaron reimpresos en la miscelánea *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1967, págs. 112-122 y 123-144), J.A. Maravall, F. Márquez Villanueva, M. Morreale, I. Pepe, F. Rico (varias reacciones), M. de Riquer, C. Samonà, E. Scoles, F. Street (un ramillete de tres estudios), R.B. Tate (dos alusiones, una de las cuales concierne a la susodicha reseña de Lapesa), L. Terracini (comentarios particularmente elogiosos, distribuidos a lo largo de tres pesquisas), A. Vàrvaro y R.W. Wardropper. A todo ello conviene agregar un sinnúmero de alusiones, bajo varios lemas, en los cuatro tomos del *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana* de Juan Corominas (Madrid y Berna, 1954-57), máxime en el Suplemento que forma parte del t. 4.

Me consta que entre las reseñas que salieron en vida de la autora, las de Gillet, Lapesa y Samonà le parecieron particularmente dignas de estima, mientras que la desilusionó algo la de Inez Macdonald, ante todo porque tenía muy alta idea de su capacidad para la investigación literaria en el terreno de la Edad Media tardía. (Es una coincidencia trágica que Inez Macdonald y su discípula Florence Street, las dos muy dedicadas al estudio de Juan de Mena, hayan muerto relativamente jóvenes, víctimas de la misma implacable enfermedad que cortó la vida de mi esposa.)

Huelga decir que en el cuarto de siglo posterior a la redacción de mi *Bibliografía analítica preliminar* ha aumentado —casi con desmesura— el número, aunque no siempre la calidad, de indagaciones literarias sobre el enigmático poeta cordobés del siglo XV así como sobre el Prerrenacimiento español en general, y es lógico que en tal clima también se haya producido una discusión cada vez más acalorada de varias opiniones sostenidas por María Rosa Lida de Malkiel en su *Juan de Mena*, que en el ínterin vino a ser el libro de cabecera de muchos eruditos y un libro "clásico", es decir, de lectura obligatoria, para dos generaciones de estudiantes de la literatura española, de ambos lados del Atlántico. Pero el pormenorizado examen de esta última cosecha de reacciones críticas ya excede de mi propósito. Creo no equivocarme al declarar que quien aprovechó con el mayor éxito la monografía fue Louise Vasvari Fainberg en su propia edición reciente del *Laberinto*.

EL LABERINTO DE FORTUNA

I

Marco narrativo

Lo primero que llama la atención al leer el poema, y se destaca aún más en los inevitables resúmenes, es su estructura. Históricamente, no puede compararse con la técnica bien cerrada y dramática de Virgilio y de Camoens esta otra técnica que consiste en un pretexto narrativo, engarce de una serie indefinida de casos ejemplares. Más que con la epopeya clásica o con la renacentista, emparienta el *Laberinto* con la novela oriental, según aparece en la literatura europea en la *Disciplina clericalis* y culmina en el *Decamerone*. ¿Cuál es la filiación inmediata de tal estructura? La reacción natural del lector moderno es clasificar el *Laberinto* como poema dantesco, por una suerte de falacia que C. R. Post ha analizado definitivamente[1]; es que el *Laberinto* pertenece netamente a un género determinado de poema medieval, y la única muestra de ese género que hoy nos sea familiar es la *Divina commedia*. En efecto: los elementos de su marco narrativo (el poeta llevado al Palacio de la Fortuna, desde donde pasa revista a las grandes figuras del pasado y del presente, rigurosamente clasificadas conforme al sistema ético en uso) aparecen en cantidad de obras, muchas de ellas relacionadas entre sí: el *Anticlaudiano* de Alain de Lille (siglo XII), la segunda parte del *Roman de la Rose* (siglo XIII), la *Panthère d'Amours* de Nicole de Margival, la *Prison d'Amors* de Baudouin de Condé, el *Escharbote* de Watriquet de Couvin y el *Chevalier errant* de Tommaso di Saluzzo, respectivamente de comienzos y fines del siglo XIV, la *Amorosa visione* de Boccaccio a mediados del mismo siglo; a principios del siglo XV, el *Régime de Fortune* de Taillevent, un anónimo *Règne de Fortune*, el *Kingis Quair* de Jacobo I de Escocia, el *Quadrirre-*

[1] *The sources of Juan de Mena*, en *The Romanic Review*, III, 1912, págs. 223-279.

gio de Frederico Frezzi († 1416), el *Somnium de Fortuna* de Eneas Silvio (1405-1464). En los tiempos de Mena, semejante esquema debía de ser tan familiar que su uso no implica adhesión especial a tal o cual modelo: Mena, a mediados del siglo XV, puede bosquejar un *Laberinto de Fortuna* a modo de imagen genérica de semejantes peregrinaciones, palacios y visiones del mundo; puede agregar algún detalle propio (como parece serlo el artificio de las tres ruedas), alguna reminiscencia de un poeta antiguo (como la imagen de Belona, inspirada en Lucano y en Claudiano[2], o el palacio transparente de Fortuna, recuerdo quizá de las siete columnas de cristal en que apoya su casa la Sabiduría, según Prudencio[3]) o de una lectura medieval, latina o romance (como el citado *Régime de Fortune* de Taillevent, que sitúa el Palacio de Fortuna en medio de un vasto desierto, con el conocido sentido subjetivo del paisaje medieval, o como los muchos poemas que lo sitúan en la cumbre de un monte y se complacen en alegorizar la locación)[4]. La semejanza muy general de marco narrativo no implica forzosa dependencia entre la *Divina commedia* y el *Laberinto de Fortuna*.

Al reducir a su riguroso alcance la semejanza de plan entre los dos

[2] *Farsalia*, VII, 568-570:

ueluti quatiens Bellona flagellum,
Bistonas aut Mauuors agitans, si uerbere saeuo
Palladia stimulet turbatos aegide currus.

En el poema de Claudiano, *De Probini et Olybrii consulatu*, 103-104, para obtener del Emperador el consulado para Probino y Olibrio, Roma apresta su carro, volador como el de Belona (v. 77) y, como el de ella, velocísimo en alcanzar la meta:

Nec traxere moras, sed lapsu protinus uno
quem poscunt eligere locum.

Compárese *Laberinto*, copla 13 c y sigs.:

e llena de furia la madre Belona
me toma en su carro que dragos traían;
e, quando las alas non bien remeçían,
feríalos ésta con duro flagelo,
tanto que fizo fazerles tal buelo
que presto me dexan adonde querían.

[3] *Psychomachia*, 870-872:

At domus interior septem subnixa columnis
crystalli algentis uitrea de rupe recisis
construitur...

Compárese *Laberinto*, 15.

[4] POST, *artículo citado*, pág. 227. PATCH, *The Goddess Fortuna in mediaeval literature*, Harvard University Press, 1927, págs. 132 y sigs.

poemas, Post tiende a rebajar con exceso la influencia que la *Divina commedia* pudo ejercer aun en detalles aislados. Es muy probable que Mena *no* tuviese siempre sobre su escaño un códice de la *Divina commedia,* como quería Menéndez Pelayo; es también muy probable que no asiera todo el valor poético e intelectual del gran poema, pero difícilmente puede concederse mayor hondura de visión a Imperial o a Santillana, imitadores manifiestos de Dante. Sin duda el juicio de un admirador de Dante en el siglo XV era muy distinto del de un admirador de nuestros días, y no es verosímil que aislase lo peculiar de su genio, pero ¿no sucede lo mismo con todos los grandes poetas? ¿No fueron las obras latinas de Petrarca y Boccaccio —la trillada filosofía y la compilación semierudita— las que primero ganaron admiración? De igual modo, es verosímil que los hombres del siglo XV, devotos del Petrarca de los *Remedios de entrambas fortunas* y del Boccaccio de las *Génealogías de los dioses gentiles,* admirasen sobre todo en la *Divina commédia* los viejos elementos que les eran asequibles por estar incorporados por muchas vías distintas a la fantasía literaria medieval: peregrinación cósmica, intervención de la Fortuna, desfile de personajes antiguos y contemporáneos. Posiblemente, pues, la inmensa fama de Dante renovó y mantuvo el prestigio de ese esquema.

Por otra parte, siendo tan leída la *Commedia* en España durante el siglo XV, no sería juicioso regatear las huellas de su influjo sólo en fuerza del argumento *e silentio*[5]. Parecen tener indudable origen dantesco las largas imágenes de las coplas 54-55 (los peregrinos avergonzados de un compañero novato) y 234 (alegría de los enamorados al oír de sus amores), pues es conocida la complacencia con que Dante toma imágenes de los estados de ánimo *(Purgatorio,* XXII, 16-18; cf. Imperial, fervoroso dantista, *Decir de las siete virtudes* [*Cancionero de Baena,* N. 250], 35: "E commo aquel que cossa estraña mira, / e nunca vido e non cessa mirando, / de mirar los ojos nunca tyra . . ."), y en la imagen del poeta que quiere asir en vano a su guía, la Providencia, como los niños quieren asir las partículas que flotan en un rayo de luz, también parece hallarse el eco del terceto en que Dante, abandonado de Virgilio, corre hacia él como

[5] Para Post, *artículo citado,* págs. 233 y sig., una primera prueba de que Mena no prestaba atención a la *Divina commedia* es que en el episodio de Macías no introduce recuerdos del de Francesca, como lo hace Rocaberti, *Gloria de amor* (y Santillana, *El infierno de los enamorados,* 62), ni introduce a la misma Francesca, como varios otros poetas del siglo XV (aunque bien reconoce Post que la copla 112 es desarrollo castizo de *Amor ch'a nullo amato amar perdona),* ni designa a Aristóteles como *il maestro di color che sanno,* etc.

niño hacia su madre *(Purgatorio,* XXX, 43-45)[6]. Vale la pena observar que, si Dante inspiró la viveza del movimiento infantil, la circunstancia más pintoresca de la bella imagen corresponde a San Isidoro, quien, recordando un símil de Lucrecio, II, 115 y sigs., define así el átomo *(Etymologiae,* XIII, II, 1): *Hi per inane totius mundi inrequietis motibus uolitare et huc atque illuc ferri dicuntur, sicut tenuissimi pulueres qui infusi per fenestras radiis solis uidentur.* Mena combina dos motivos de autores que le son familiares sin reproducir el uno ni el otro, y podemos apreciar hasta qué punto es peculiar de él semejante recreación recordando su interés, manifiesto en varios pasajes, en lo que atañe a la óptica (cf. teoría de Alhacén en su Comentario a la *Coronación).* Tal procedimiento de fusión de imágenes es mucho más frecuente en Mena que la imitación directa de una sola. Así, otra imagen infantil de Dante *(Paradiso,* XXIII, 121-123), pero sin el matiz de movimiento ansioso de la ya citada, ha dado el toque gráfico del tender las manos. La nube oscura que cerca al poeta parece recuerdo evidente de cómo está motivada en el *Corbaccio* la llegada del autor al *laberinto d'amore*[7], mientras la aparición de la Providencia (copla 20) se parece a la de Beatriz, en el *Purgatorio,* XXX, 28, y a la de la dama de la *Amorosa visione* de Boccaccio[8].

Análogamente, Mena recrea muchas veces un motivo tradicional fundiendo un modelo con sus imitaciones; así, la desaparición de su guía (coplas 294 y 295):

> Mas la imagen de la Providençia
> fallé de mis ojos ser euaneçida,
> e yo deseando con grand reuerençia
> tener abraçados sus mienbros garridos,
> fallé con mi braços mis onbros çeñidos
> e todo lo visto fuyó mi presençia...
> la mi guiadora fuyó de mis manos.

[6] Me parece que la imitación de estos versos en la copla 74, señalada por Sanvisenti y objetada por Post, pág. 233, es cierta: no sólo coincide la imagen en sí, sino la situación entera, y hasta hay una coincidencia verbal en la primera palabra: *Volsimi,* Boluíme.

[7] *Indietro volgendomi seguir mi vidi da una nebbia si folta e si oscura, quanto niuna se ne vedesse giammai, la quale subitamente intorniatomi, non solamente il mio volare impedio, ma quasi dogni speranza del promesso bene all entrar del cammino mi face cadere... Ma pure, dopo lungo spazio... connobbi me dal mio volato essere stato lasciato in una solitudine diserta... Il Corbaccio di M. Gioanni Boccaci,* Florencia (Fillippo Giunti), 1594, págs. 9-10.

[8] Post, *artículo citado,* pág. 259.

El detalle más enérgico deriva de Dante, en su frustrado intento de abrazar a su amigo el compositor Casella *(Purgatorio,* II, 80-81):

> *Tre volte dietro a lei le mani avvinsi,*
> *e tante mi tornai con esse al petto.*

Y el detalle más leve, y sugestivo de todo el ambiente de visión del poema, deriva de un pasaje homérico de la *Eneida,* VI, 700-702, aquel en que Eneas quiere abrazar, en el Elisio, la sombra de su padre — que es el que Dante tuvo a la vista en los dos versos citados:

> *Ter conatus ibi collo dare bracchia circum,*
> *ter frustra comprensa manus effugit imago,*
> *par leuibus uentis uolucrique simillima somno*[9].

La descripción del portal del Palacio (copla 27):

> Notar el entrada me manda [Providencia] tenprano,
> de cómo era grande e a todos abierta.
> "Mas vna cautela yaze encubierta,
> dixo, que quema muy más que la brasa,
> que todos los que entran en esta grand casa
> han la salida dubdosa e non çierta",

evoca el tan traído y tan llevado verso del *Inferno,* III, 9, *Lasciate ogni speranza, voi che' entrate,* pero la semejanza de la situación y del consejo es mucho más acentuada en el pasaje (V. 19-20) señalado por Sanvisenti *(ap.* POST, pág. 230), en que Minos advierte a Dante:

> *Guarda com'entri, e di cui tu ti fide:*
> *non t'inganni l'ampiezza dell'entrare.*

Muchos otros poemas de esta índole, y en particular la *Amorosa visione* de Boccaccio, repiten la advertencia sobre la dificultad del regreso, y es muy verosímil que algún eco de sus variantes se halle en los versos de Mena. Asimismo, es muy probable que haya fomentado la reelaboración de este motivo el hallarse enunciado en la *Eneida,* VI, 126-129. Tal fusión de un original virgiliano con sus imitaciones sucesivas, más o menos directas, no puede considerarse precisamente un procedimiento delibe-

[9] Los pasajes homéricos son *Odisea,* XI, 206-208 e *Iliada,* XXIII, 99-101, que parece ser el primitivo. Post cita únicamente este pasaje de Virgilio porque es natural que el libro VI fuese por su asunto el más influyente en poemas como la *Commedia* y el *Laberinto.* Pero en la *Eneida* los mismos versos se encuentran también al final de un sentido episodio, el de Creúsa, donde la situación, y el hecho de ser femenino el personaje que se desvanece, pudo gravitar también en la memoria de Mena (II, 790 y sigs.): "... *lacrimantem* et multa uolentem / dicere deseruit, tenuisque recessit in auras. / Ter conatus ibi", etc.

rado o artificioso; lo más natural es que la fusión se haya operado en el espíritu del poeta combinando según su preferencia recuerdos de lecturas; lo artificioso sería tener sobre el escaño (para emplear las palabras de Menéndez Pelayo) un solo libro y ceñirse regularmente a él.

II

Contenido episódico

El examen de estas imitaciones autoriza otra conclusión: la importancia de los modelos clásicos aun dentro del marco narrativo, que es una creación del arte medieval, justifica en sus líneas generales la tesis de Post según la cual, así como el latín es con mucho el más valioso elemento de la renovación léxica de Mena, así también los poetas latinos son sus fuentes más importantes (págs. 251-254). Interesado Post en precisar el influjo de Dante más bien que las fuentes mismas de Mena, no ha puntualizado sistemáticamente la huella de los clásicos latinos, pero el estudio del contenido episódico del *Laberinto* confirma su tesis.

La mudable Fortuna y la orden del cielo

Juan de Mena expone claramente el asunto de su poema: recordar hasta sus tiempos las mudanzas de la Fortuna, ejemplificadas en la historia (copla 2):

> Tus casos falaçes, Fortuna, cantamos,
> estados de gentes que giras e trocas,
> tus grandes discordias, tus firmezas pocas,
> e los que en tu rueda quexosos fallamos,
> fasta que al tiempo de agora vengamos.

¿Cuál es la concepción de la Fortuna que preside al *Laberinto?* Mena da nueva trascendencia a un tema importante, por cierto en toda época, pero que atrajo como pocos la meditación europea en los siglos XIV y XV, actualizado, probablemente por las vicisitudes políticas que marcan el tránsito del predominio feudal al absolutismo monárquico, como lo insinúa la ilustración muy frecuente del tema de Fortuna con el de la caída de príncipes. Buena muestra de cómo los motivos que se reflejan en la literatura, lejos de ser temas abstractos, tienen su actualidad condicionada históricamente, es el hecho de que el autor del *Libro de Alexandre* deseche el soliloquio de Fortuna que le presentaba su modelo, la *Alexandreis* de

Gautier de Châtillon, II, 191 y sigs.[10], y lo reduzca a los pocos detalles imprescindibles para articular coherentemente la acción (copla 895, ed. Willis, ms. P):

> Touos doña Fortuna mucho por denostada,
> vio que eran neçios, non dio por ello nada,
> fue tornando la rrueda que iasie trastornada...

Lo mismo vale para la breve consideración del *Poema de Fernán González*, 438 y sigs. Así, pues, para un poeta del siglo XIII el planteo teórico del problema de Fortuna es todavía superfluo, mientras que a partir del siglo siguiente el verso castellano lo acoge asiduamente: baste recordar de Juan Ruiz, 692 y sig. y "Ventura astrosa", en el *Libro de buen amor*, 1685-1689, buen número de piezas del *Cancionero de Baena*, unas de periodismo político, más o menos embellecido con verso pomposo, alegoría y enigmas (los decires de Francisco Imperial, N. 226, y de fray Diego de Valencia, N. 227, al nacimiento de don Juan II, el de Ruy Páez de Ribera a las consecuencias políticas de la muerte de don Fernando el de Antequera, N. 292, el de Gonzalo Martínez de Medina a la muerte de Diego López de Stúñiga, justicia mayor de Castilla, N. 338), otras sobre la coyuntura más dramática de la vida cortesana, el disfavor de un valido (decires de Ferrant Manuel de Lando cuando cayeron de privanza Inés de Torres, N. 277, y Juan Álvarez Osorio, N. 278, decir de Fernán Pérez de Guzmán sobre el destierro del "Condestable viejo", N. 547, y respuesta de Imperial, N. 548), otras meditaciones teóricas sobre Fortuna (pregunta de Ferrant Manuel de Lando, N. 268), ordenadas por lo general en forma de recuestas, con sus réplicas y contrarréplicas (como el debate entre fray Diego de Valencia y Alfonso Álvarez de Villasandino, Nos. 473 a 476; entre aquel

[10] Quizá sea este soliloquio el punto de partida inmediato desde el cual Alain de Lille, detractor e imitador de Gautier de Châtillon (según F. J. E. RABY, *A history of secular Latin poetry in the Middle Ages*, Oxford, 1934, tomo 2, pág. 78) compuso la meditación sobre Fortuna que sirvió de fuente a Mena (ver págs. 27 y 28):

> *Inscia mens hominum, quanta caligine fati*
> *pressa iacet! quae me toties iniusta lacessit;*
> *ius reliquis proprium licet exercere deabus,*
> *me solam excipiunt, quae dum bona confero, magnis*
> *laudibus extollor, si quando retraxero rebus*
> *imperiosa manum, rea criminis arguor, ac si*
> *naturae stabilis sub conditione teneri*
> *possem; si semper apud omnes una manerem*
> *aut eadem, iam non merito fortuna uocarer;*
> *lex mihi natura posita est sine lege moueri,*
> *solaque mobilitas stabilem facit.*

mismo y Nicolás de Valencia, Nos. 477 a 479, entre Imperial y fray Alfonso de la Monja, Nos. 245 a 247). Entre los poetas del siglo XV, contemporáneos y posteriores a Mena, que trataron el tema de Fortuna puede recordarse a Santillana con su *Diálogo de Bías contra Fortuna* y cantidad de pasajes de otras obras, a Gómez Manrique con sus *Coplas para Diego Arias*, a Juan de Andújar con su alegoría "Como procede Fortuna..." (Foulché-Delbosc, N. 455), a Jorge Manrique con sus coplas "Fortuna, no me amenazes..." (Foulché-Delbosc, N. 482) y a Soria en las suyas "En tu nombre nos declaras..." (Foulché-Delbosc, N. 510). Diego de San Pedro, feliz imitador de Mena, compuso un *Desprecio de Fortuna*, y en el Siglo de Oro, bien que perdida ya la especial actualidad del siglo XV, el tema reaparece ilustrado por plumas insignes: la graciosa composición anónima con estribillo, incluída en la *Colección de autos* de L. Rouanet, la *Lamentación al saqueo de Roma* de Fernán Pérez de Oliva, la *Querella contra Fortuna* de Castillejo, la retórica declamación en prosa de Bocángel *Contra la Fortuna*, las brillantes octavas del *Bernardo*, IX, 40-46, de Valbuena, exposición conciliadora de todos los planteos del problema.

Mena no presenta su concepción de la Fortuna completa y coherente ya antes del poema: no sin destreza, la despliega como nacida al calor de los mismos versos. Comienza (copla 7) por la actitud vulgar, querellosa, tal como en el siglo anterior la expresaba Juan Ruiz *(Libro de buen amor*, 1685 y sigs.), y a comienzos del XV, Ferrant Manuel de Lando y Ruy Páez de Ribera *(Cancionero de Baena*, Nos. 277, 278 y 289 bis):

> Dame licencia, mudable Fortuna,
> porque yo blasme de ti como deuo.

La Fortuna, toda contradicción, debiera tomar ejemplo del orden cósmico (coplas 7-9):

> e pues tu fecho assí contrapuna,
> faz a tus casos cómo se concorden...
> La orden del çielo enxemplo te sea...

Pero después de desarrollar este argumento, el poeta vuelve sobre sus pasos: los reproches vulgares son vanos; bien mirado, la esencia de la Fortuna estriba en su arbitrariedad (copla 10):

> Mas bien acatada tu varia mudança,
> por ley te gouiernas, maguer discrepante,

ca tu firmeza es non ser costante,
tu más çierta orden es desordenança...[11]

Por último, Mena completa su concepción: en rigor, la Fortuna no es señora sino sierva de la Providencia, el verdadero árbitro de bienes y males, a quien el poeta se dirige en estos términos (coplas 24-25):

O principessa e disponedora
de gerarchías e todos estados,
de pazes e guerras, e suertes e fados,
sobre señores muy grande señora,
¿assí que tú eres la gouernadora
e la medianera de aqueste grand mundo...?

suplico tú seas la mi guiadora,
en esta grand casa que aquí nos pareçe,
la qual toda creo que más obedeçe
a ti, cuyo santo nombre conuoco,
que non a Fortuna, que tiene allí poco,
usando de nombre que nol perteneçe.

Más brevemente el poeta asienta idéntica concepción al recordar la muerte accidental de Enrique I (copla 280 fgh):

del primer Enrique, que en adoleçençia
la teja o Fortuna mató en Palençia,
o sobre todo divina ordenança[12].

Es difícil creer que un hombre tan celebrado por sus lecturas y estudios como Mena no estuviese familiarizado con las más importantes de las innumerables obras en las que el pensamiento medieval debatió el problema de la Fortuna, su naturaleza y su posición en el mundo: la *Consolación* de Boecio, el *Anticlaudiano* de Alain de Lille, el *Roman de la Rose* de Jean de Meung, Dante, *Inferno*, VII, 67-96. A pesar de conocerlos[13],

[11] Es la misma concepción, también expresada en contraste, que inspira en el *Cancionero de Baena* el decir N. 339 de Gonzalo Martínez de Medina, en el cual la firme inconstancia de Fortuna está ilustrada por las caídas de príncipes desde Lucifer hasta el antipapa Benedicto, y el decir curiosamente optimista, atribuído a Gómez Pérez Patiño en el *Cancionero de Baena* (N. 352) y a Juan de Tapia en el de Foulché-Delbosc (N. 848).

[12] Además de estos pasajes, la Fortuna reaparece en el poema de Mena con una frecuencia que refleja la actualidad del tema. La actitud incidental es la que H. R. PATCH, *The tradition of the Goddess Fortuna*, en *Smith College Studies in Modern Languages*, III, 1922, págs. 131 y sigs., llamaría "Fortuna pagana": por una parte se la llena de reproches (188 e "alçe Fortuna sus pérfidos remos"; 202 e "O dura Fortuna, cruel tribulante"; 267 b "la çiega Fortuna que auía de vos fanbre"), por otra se la equipara con el hado (coplas 174, 184, 265 y sobre todo 226) y se la convierte en personificación de cuanto sucede en el mundo; así Fortuna es quien entroniza a don Juan II (copla 142), quien envía los vientos (169), quien hace partir a los servidores codiciosos del Condestable (257).

[13] El recuerdo de una de las más notables tesis del *Roman de la Rose* aparece en las

Mena no coincide del todo con ninguno de estos textos (ni con ninguno de la copiosa serie examinada por H. R. Patch en sus estudios sobre la Fortuna en la literatura romana y medieval). Su sencilla concepción, sin poseer especial novedad ni profundidad, como la de Dante, presenta un planteo original y, de los libros importantes que pone a contribución, el más fecundo es, nuevamente, el más antiguo: la *Consolación de la filosofía*. En efecto: también "el primero de los escolásticos", en la feliz fórmula de E. K. Rand[14], se queja de su padecer injusto (libro I, prosa 4), y en el metro adjunto no sólo generaliza su queja individual sino que, avanzando un poco más, contrasta el mundo, concertadamente regido por la Providencia, con el hombre, entregado al albedrío de la Fortuna[15]. Al entrar en materia (libro II, prosa 1), declara que la mudanza es su naturaleza, y continúa en la tradición de los moralistas antiguos, adoptada asimismo por los cristianos (Lactancio, San Agustín, San Jerónimo, Santo Tomás), de anular su existencia y negar el valor de sus dones[16]. En cambio una nota, en cierto modo peculiar suya, es la de concebir a la Fortuna como un poder hostil a quien los bravos someten por la fuerza. Así exhorta el conde de Niebla (copla 173 gh):

> Presuma de vos e de mí la Fortuna,
> non que nos fuerça, mas que la forçamos,

quizá con reminiscencia de la súplica de Villasandino al Rey *(Cancionero de Baena*, N. 209):

> "Yo el Rey mando
> a vos, Álvaro de Luna,
> que forçedes la fortuna
> d'éste..."

Coplas contra los pecados mortales. Del excurso de Dante sobre la Fortuna parece haber llegado un eco verbal a la tercera de las coplas que separan la presentación de la Fortuna como asunto del poema (copla 2) de los reproches vulgares (copla 7): "vayan de gente sabidos en gente". Cf. DANTE, *Inferno*, VII, 80: *di gente in gente e d'uno in altro sangue.* E independientemente de este eco, es claro que no puede presumirse en Mena ignorancia del tratamiento de un problema de tanto interés en el poema imitado a porfía en sus tiempos. La influencia de Boecio y de Alain de Lille se estudiará a continuación.

14 E. K. RAND, *On the composition of Boethius' "Consolatio philosophiae"*, *Harvard Studies in Classical Philology*, XV, 1904, pág. 28.

15 Libro I, metro 5: *O stelliferi conditor orbis...*, imitación muy fiel y en igual metro del coro del *Hipólito* de Séneca, vs. 959 y sigs.: *O magna parens Natura deum, / igniferi rector Olympi...*

16 Mena no presenta la menor huella de esta heroica negativa ascética, ni siquiera de la conformidad estoica ante la fortuna concebida como hado, concepción que, según se indicó, asoma a veces en su poema.

De modo igual, don Álvaro de Luna (copla 235 ab):

caualga sobre la Fortuna
e doma su cuello con ásperas riendas

y es

de la Fortuna jamás vençedor.

Pero en un breve interludio poético (libro II, metro 3) Boecio equipara las mudanzas de la Fortuna con el cambio regular del mundo, insinuando una concepción original que culminará en la concepción dantesca de la Fortuna como divino agente igualador, mientras la identificación de la Fortuna con el azar y su subordinación a la Providencia, o casi su absorción en ella (libro V, prosa 1, fin), apunta a la solución ortodoxa que el mismo Mena refleja en sus líneas más generales[17]. Tanto los pasajes anteriores, de clara coincidencia, como estos dos últimos son las fuentes más importantes de la mudable Fortuna de Mena y se completan con otras reminiscencias, ya de la *Consolación*, ya de algunas de las muchas obras medievales que se inspiran en ella. En la exhortación a la coherencia y elogio del orden (copla 7 efgh):

e pues que tu fecho assí contrapuna,
faz a tus casos cómo se concorden,
ca todas las cosas regidas por orden
son amigables, de forma más una,

[17] Cf. como ejemplo de esta solución ortodoxa, la sencilla fórmula para nombrar a Dios que adoptan Villasandino (*Baena*, N. 256, 1: "Que el nadar / en alta mar / es tentar / al Señor de la Fortuna") y Ferrant Manuel de Lando (*Baena*, N. 257, 7: "salvo graçia del Señor / que rreyna sobre Fortuna"). Cf. también el pequeño debate sobre la fortuna en el *Cancionero de Baena*, Nos. 245 a 247, entre micer Francisco Imperial y fray Alfonso de la Monja. En la primera composición leemos trilladísimos reproches que en nada justifican el juicio de Post, artículo citado, pág. 236: "Juan de Mena no llega siquiera a la vislumbre que tiene Imperial de la idea dantesca de la Fortuna". Fray Alfonso presenta dos ideas principales: la primera peculiar de Boecio (la mudable Fortuna es un caso del mudar ordenado del universo); la segunda, aprendida en la Biblia: no juzguemos las vías inescrutables de la Providencia. En su réplica (*Baena*, N. 247), Imperial alega sus autoridades — David, Jeremías, Boecio — e insiste en el dualismo de este último: el mudar ordenado del universo, benéfico para el hombre, y la mudanza perjudicial de la Fortuna. En el *Decir* al nacimiento de D. Juan II la concepción de la Fortuna, según Post, pág. 226, se basa en el *Anticlaudiano*. Sin embargo, es difícil no reconocer el influjo de Dante en la copla 44:

De unos en otros los buelvo e traspaso
de linage en linage, de gentes en gentes, etc.

Idéntica a la exposición de Imperial en este *Decir* es la de fray Diego de Valencia en su Respuesta, *Baena*, N. 227, coplas 42 a 45.

llega el eco de la antinomia entre providencia y libre albedrío que Boecio examina en su último libro (V, metro 3):

Quaenam discors foedera rerum
causa resoluit? Quis tanta deus
ueris statuit bella duobus,
ut quae carptim singula constent
eadem nolint mixta iugari?
An nulla est discordia ueris
semperque sibi certa cohaerent?

Y en la excelencia de las cosas regidas por orden y razón insisten los más hermosos versos de la *Consolación: legemque pati sidera cogis* (I, m. 5), *Quod mundus stabili fide / concordes uariat uices* (II, m. 8), *O qui perpetua mundum ratione gubernas* (III, m. 9), *lex et sapiens arbiter sequi ... nunc stabilis continet ordo* (IV, m. 6). Después de proponer el ejemplo de la naturaleza, Mena concluye (copla 8 h):

cada qual guarda cualquier ley que sea

y reprueba en los versos siguientes la conducta contradictoria del poder que rige al hombre:

¿Pues cómo, Fortuna, regir todas cosas
con ley absoluta, sin orden, te plaze?

del mismo modo que Boecio, después de celebrar en detalle el orden de la creación, interroga retóricamente (libro I, m. 5, versos 23-29):

Nihil antiqua lege solutum
linquit propriae stationis opus.
Omnia certo fine gubernans
hominum solos respuis actus
merito, rector, cohibere modo.
Nam cur tantas lubrica uersat
Fortuna uices?

Mena vuelve a increpar a la Fortuna en dos de sus más musicales versos (copla 9 cd):

¿Tú non farías lo que el çielo faze,
e fazen los tienpos, las plantas e rosas?

El primero de estos versos alude a la ya señalada pintura del orden en la creación, que comienza por descubrir la alternancia de los cuerpos celestes (libro I, m. 5, versos 1 a 13); el segundo, a la sucesión de las estaciones, que ocupa los versos inmediatos 14 a 22, mientras el toque con-

creto "las plantas e rosas", desprende con distinto matiz la esencia poética del metro 3 del libro II: Mena, en su querella apasionada y no razonable, no ha llegado a ver todavía, a esta altura, que el variar de la Fortuna no es más que una instancia del cambio regular del mundo (versos 5-8):

Cum nemus flatu Zephiri tepentis
uernis inrubuit rosis,
spiret insanum nebulosus Auster
iam spinis abeat decus.

La otra versión del tema de las estaciones (libro IV, m. 6, versos 25-29) simboliza con plantas a tres de ellas, y la primera también pudo sugerir a Mena la flor fragante por excelencia (versos 25-26):

Isdem causis uere tepenti
spirat florifer annus odores.

A este mismo metro (versos 13, 16-17) parecen remontarse las "vezes eternas" que el poeta enrostra a la Fortuna:

Semper uicibus temporis aequis . . .
Sic aeternos reficit cursus
alternus amor.

Después de querer reducir la Fortuna a un solo orden de conducta, el poeta advierte cuál es la esencia de su naturaleza (copla 10):

Mas bien acatada tu varia mudança
por ley te gouiernas, maguer discrepante,
ca tu firmeza es non ser costante,
tu tenperamento es destenperança,
tu más çierta orden es desordenança,
es la tu regla ser muy enorme,
tu conformidad es non ser conforme,
tú desesperas a toda esperança.

El punto de partida de esta concepción se halla en la ya indicada prosa de Boecio (II, 1): *Hi semper eius mores sunt ista natura. Seruauit circa te propriam potius in ipsa sui mutabilitate constantiam, . . . Si manere incipit, fors esse destitit,* pero la formulación por parejas de contrarios se remonta, como señaló Post[18], al *Anticlaudiano* de Alain de Lille *(Distinctio VIII,* cap. 1):

[18] *Artículo citado,* pág. 237. Para demostrar que Mena debía conocer las obras de Alain de Lille, Post (pág. 226) señala el título *Alano de planctu naturae* en el inventario de la biblioteca del obispo Gonzalo Palomeque y en la del convento franciscano de Barcelona. Puede agregarse la sencilla mención de Alano (junto a Boecio y a Petrarca) en el poema del Marqués, *Defunçión de don Enrique de Villena,* copla 20 f, y, todavía, en el Argumento que fray Alberto

Cuius tota quies lapsus, constantia motus,
uoluere stare, situs decurrere, scandere casus;
cui modus et ratio rationis egere, fidesque
non seruare fidem, pietas pietate carere,
aspera blanditiis, in lumine nubila, pauper
et diues, mansueta, ferox, praedulcis, amara,
ridendo plorans, stando uaga, caeca uidendo,
in lenitate manens, in lapsu firma, fidelis
in falso, lenis in uero, stabilisque mouendo.
Hoc firmum seruans quod nunquam firma, fidele
hoc solum retinens quod nesciat esse fidelis,
hoc solo uerax quod semper falsa probatur,
hoc solo stabilis quod semper mobilis erret[19].

Aparte la limpia simetría de la copla del *Laberinto*, el poeta castellano reduce muy sobriamente su modelo, ateniéndose únicamente a la nota de Boecio *in ipsa mutabilitate constantiam:* veremos que éste es un carácter bastante frecuente de la "imitación" de Mena.

Ya se ha visto que Boecio encarece varias veces y con distintas moralejas el orden de la naturaleza, empezando por el cielo. Mena, con posición más bien propia de los teólogos que de los poetas medievales, según advierte Patch, pág. 76, propone este orden como modelo a la mudable Fortuna, insistiendo no tanto en la regularidad con que acontecen los fenómenos naturales cuanto en la fijeza con la que cada cuerpo sideral guarda su puesto (copla 8):

La orden del çielo enxemplo te sea:
guarda la mucha costançia del Norte;
mira el Trión, que ha por deporte
ser ynconstante, que sienpre rodea;
e las siete Pleyas que Atlas otea,
que juntas pareçen en muy chica suma,
sienpre se asconden después de la bruma;
cada qual guarda qualquier ley que sea.

Son reconocibles algunos ecos de Boecio (libro IV, m. 6, y libro I, m. 5):

Aspice summi culmina caeli.
Illic iusto foedere rerum
ueterem seruant sidera pacem.

de Aguayo antepone a su exquisita versión de Boecio (Sevilla, 1516), bastante próxima en lenguaje a la generación de Mena.

[19] Quizá —no dispongo de materiales para verificarlo— estas contraposiciones llegaron a convertirse en un tópico de la declamación contra la Fortuna, pues también aparecen en el *Roman de la Rose*, 5972 y sigs., y en GUILLAUME DE MACHAUT, *Remede de Fortune*, 1129 y sigs.: *Fortune est amour haïneuse, / Bonneürté maleüreuse*, etc. (Citas de H. R. PATCH, *The Goddess Fortuna in mediaeval literature*, Harvard, 1927, pág. 56).

Nihil antiqua lege solutum
linquit propriae stationis opus.

Guiado por estas reflexiones de Boecio, Mena poetiza el antiguo tema de la concordia del cielo como lección de paz para las relaciones humanas. El tema data de la tragedia griega: Ayante (en la tragedia de Sófocles del mismo nombre, vs. 669 y sigs.) finge exhortarse a sí mismo a ceder ante el poderío de los Atridas recapacitando cómo ceden una a otra las jerarquías del cielo — el invierno al verano, la luna al sol, la aurora al día. En un conflicto más agudo, no al borde de la muerte ya resuelta, sino en plena vida de la ciudad-estado, reaparece el motivo en *Las fenicias* de Eurípides. Los hermanos enemigos, Etéocles y Polinices, han convenido reinar en Tebas un año alternativamente; cumplido su término, Etéocles no quiere ceder su trono. La madre de ambos, Yocasta, logra reunirlos y, vuelta a Etéocles, elogia la igualdad, origen de la concordia y de la ley, con el ejemplo de la luna y el sol, que recorren sin mutua envidia la órbita fijada (vs. 546 y sigs.). Independientemente de la poesía griega, el orden del cielo se recomienda a la admiración de la otra rama de la cultura occidental: a comienzos del siglo II antes de Cristo, el Eclesiástico de Jesús ben Sirac, inspirándose en los elogios de la creación del Libro de Job y de los Salmos, exalta particularmente la obediencia de los astros al oficio asignado por Dios, insinuando la bella imagen del centinela obediente que no abandona el puesto que le fijó su capitán (XVI, 27-28, y XLIII, 9-10; cf. los citados versos de Boecio: *Nihil antiqua lege solutum / linquit propriae stationis opus)*. Las dos variantes de actitud, griega y judía, confluyen en los versos morales que, a imitación del antiguo Focílides y bajo su nombre, compuso un judío (según se desprende de los preceptos que dicta) de fines de la República o comienzos del Imperio (Bergk, vs. 65-70)[20]. A su vez, los versos del más popular de los trágicos debieron de abrirse camino en la vasta producción del Imperio que hoy calificaríamos de

20

Μὴ φθονέοις ἀγαθῶν ἑτάροις, μὴ μῶμον ἀνάψῃς.
ἄφθονοι Οὐρανίδαι καὶ ἐν ἀλλήλοις τελέθουσιν.
οὐ φθονέει μήνη πολὺ κρείσσοσιν ἠλίου αὐγαῖς,
οὐ χθὼν οὐρανίοις ὑψώμασι νέρθεν ἐοῦσα,
οὐ ποταμοὶ πελάγεσσιν, ἀεὶ δ' ὁμόνοιαν ἔχουσιν·
εἰ γὰρ ἔρις μακάρεσσιν ἐνῆν, οὐδ' ἂν πόλος ἔστη.

No envidies los bienes de tus amigos, no les llenes de reproche. Las criaturas del cielo viven sin envidiarse unas a otras. No envidia la luna los destellos del sol, mucho más

ensayo filosófico moral, de cuya variedad son ejemplo Filón, *Quis rerum diuinarum heres*, §§ 33-34; Dión Crisóstomo, *De auaritia*, XVII; Plutarco, *Quaestiones Romanae*, 76; Marco Aurelio, VI, 43, y VII, 47, todos glosadores de la lección de *Las fenicias*. Así, como lugar común conocido de todos, se aparece en una rápida alusión de la *Psychomachia*, v. 773: *Sidera pace uigent; consistunt terrea pace*. El hecho de hallarse a la vez en Eurípides y en la Biblia explica que el motivo haya pasado a Boecio, que atesoró y trasmitió con singular predilección tantos temas antiguos, profanos y sagrados. Mena lo formula insistiendo en la nota de fijeza, peculiar del Eclesiástico, y esa misma nota, desarrollada con mayor fidelidad a las palabras de Jesús ben Sirac, resuena en el siglo siguiente, en la lección del cielo estrellado, como elemento decisivo entre los muchos que integran la música maravillosa del elogio de la paz en los *Nombres de Cristo*, libro II, cap. 3.

El orbe universo

Es tan escaso el examen rigurosamente histórico de la literatura castellana anterior al Renacimiento, que las coplas 34 a 53, en que Juan de Mena despliega su visión panorámica del mundo, han podido ser tachadas de digresión. Para Menéndez Pelayo (y

poderosos; no envidia la tierra las alturas celestes, que se levantan sobre ella; no envidian los ríos a los mares, antes siempre guardan conformidad. Si existiese discordia entre los Bienhadados, ni el cielo quedaría en pie.

En la verbosa paráfrasis de Quevedo (*Doctrina de Focílides*) rezan así:

No envidies a los otros sus venturas,
ve que luego serás reprehendido,
y vive a imitación de los gloriosos
espíritus de Dios, que sin envidia
gozan y ven gozar la gloria eterna.
También naturaleza enseña esto,
pues no envidia la luna al sol los rayos,
siendo merced del sol la lumbre suya,
y reliquias escasas de su fuego
la hermosura que tiene variable;
pues ya llena es corona de la noche,
ya menguante la sirve de diadema,
Ni la tierra desierta, corta y baja,
envidia la grandeza, altura y sitio
del cielo hermoso, eterno y transparente,
que la hace punto y centro de su esfera.
No envidian los arroyos a los ríos,
ni al ancho mar los ríos tributarios,
porque si hubiera envidia entre las cosas
luego hubiera discordia, y con discordia
se viera destruir naturaleza
con las guerras crueles de sus hijos,
y perdiera su paz el propio cielo,
y los cuatro elementos desvelados
con las armas vecinas, no atendieran
a las generaciones de las cosas.

es todo lo que dice sobre ellas) constituyen una "larga y ampulosa digresión geográfica", mientras Post, más comprensivo, aunque insiste en la longitud del pasaje, señala su valor como "notable ejemplo de los intereses medievales". Lo cierto es que la visión del orbe universo es digresión para el observador que se sitúa implícitamente en el punto de vista de la epopeya renacentista, de argumento bien cerrado. Para la poesía de la Edad Media, la visión panorámica del mundo es, como marco narrativo, esencial, no episódica, y se halla abonada por antecedentes clásicos. Post cita un texto de conocida influencia, el *Somnium Scipionis* (reflejado, por ejemplo, en el *Paradiso*, XXII, 127 y sigs.).

Pienso, además, que al desarrollo del motivo como enumeración geográfica debió de contribuir el catálogo de las huestes, ingrediente fijo de la epopeya desde el segundo canto de la *Ilíada* (cf. *Eneida*, VII, 641 y sigs., X, 163 y sigs.; *Farsalia*, III, 169 y sigs.; *Tebaida*, IV, 34 y sigs.), ese catálogo, recargado de nombres exóticos y fórmulas ornamentales que Mena imita en el Prohemio del *Omero romançado* y Cervantes ridiculiza en la aventura de los carneros. El tema concilia tan bien el afán didáctico de la tardía Edad Media y su afición a la sonora retahila de nombres antiguos, con su sugerencia de maravillas lejanas, que lo vemos figurar no sólo en obras de vulgarización científica como fueron el *Mappemonde de Pierre*, la *Image du monde* de Gossuin de Metz, el *Livres dou Tresor* de Brunetto Latini, sino también en obras artísticas de calidad tan varia como la *Divina commedia* (*Paradiso*, XXVII, 79 y sigs., ejemplo de extrema brevedad) y el *Dittamondo* de Fazio degli Uberti, ejemplo de extrema longitud, en que la descripción geográfica invade todo el poema, sin olvidar el *Ameto* de Boccaccio y en España los diversos mapas del *Libro de Alexandre*[21]. La inserción de visiones geográficas en poemas

[21] En el verso 276, edición Willis, comienza un mapa anunciado muy formalmente, que se extiende hasta la copla 294:

> La materia nos manda por fuerça de razón,
> auemos nos a fer una desputación:
> cómmo se parte el mundo por triple partición,
> cómmo faze en todas el mar diuisión.

En el sepulcro de Darío, Apeles traza una carta de los cielos y de la tierra en que algunos pocos datos antiguos preceden a la pintoresca caracterización de los pueblos de Europa contemporánea (1792 a 1798). En el tercer paño de la tienda de Alexandre

> era la mapamundi escripta e notada.

En esta última descripción (2576 a 2585) el interés contemporáneo se sobrepone por completo al antiguo. Todavía puede agregarse el curioso mapa en semejanza de figura humana (2508-2513).

de Descubrimiento y Conquista como *Os Lusíadas* y la *Araucana* es explicable de suyo por su vinculación con el argumento general. Con todo, es verosímil que no fuera ajeno a la perduración de un elemento esencial en el poema narrativo de la Edad Media, como elemento episódico en la epopeya renacentista, el ejemplo de Mena, cuyo *Laberinto* no parecen ciertamente haber desdeñado ni Camoens ni Ercilla.

Para apreciar la elaboración poética de Mena en este punto, tan característico de la faz medieval de su poema, se requiere de toda necesidad conocer las fuentes utilizadas, no obvias, porque el asunto descarta una fuente antigua literariamente importante como la *Eneida* o la *Farsalia*, modelos de episodios famosos del *Laberinto*. Contamos, ante todo, con una declaración explícita de Hernán Núñez:

> En toda esta cosmographía Iuan de Mena imita e sigue a San Anselmo en vn libro que compuso *de imagine mundi*, tanto que en quasi cosa ninguna no se aparta dél[22].

Hernán Núñez señala esa dependencia, citando o traduciendo a veces el texto *De imagine mundi*, al anotar las coplas 34 ("Autor es san Anselmo, en el libro de la *Imagen del mundo*, al qual imita aquí Iuan de Mena"), 36 ("Anselmo dize que el Astrología fué fallada en la región Caldea. Y poco abaxo en Arabia los Moabitas, Madianitas e Ammonitas"), 38 ("Anselmo hablando de Egipto: En esta prouincia no escurecen las nuues ni la riegan lluuias, sino el Nilo con la creciente la haze fértil"), 39 ("La orden de Anselmo sigue, y dél es tomado esto. Sus palabras son: El monte Cáucaso se levanta del mar Caspio del oriente e bolviendo hacia el aquilón se estiende quasi hasta Europa"), 41 ("erró Iuan de Mena, e grauemente: pero otro erró primero, el qual le subministró a él materia de errar. Y éste es Anselmo..."), 46 ("Solamente escriuen dél [monte de Iouis] algunos scriptores proletarios, como son el sobredicho Anselmo e Iuan Bocacio"), 47 ("Esto es también tomado de Anselmo"), 50 ("Imita las palabras de Anselmo"), 51 ("Assí la llama Anselmo..."). El Brocense confirma y precisa este sentir del Comendador Griego:

> Solamente advierto que nuestro Poeta no sigue en esta descripción de las tierras a Pomponio, ni a Plinio, ni a Ptolemeo, sino casi al pie de la letra traslada a Sant Anselmo en un libro que compuso *De imagine mundi*[23].

[22] *Las trezientas d'el famosissimo poeta Ivan de Mena, glosadas por Fernán Núñez...*, en Anvers, en casa de Ivan Steelsio. MDLII. Glosa de la copla 34.

[23] *Francisci Sanctii Brocensis... Opera omnia...* Genevae, apud Fratres de Tournes. MDCCLXVI. Tomo IV, glosa de la copla 35.

Cita a Anselmo en sus anotaciones (38, 41) y agrega al rectificar la alusión de la copla 41 a San Clemente: "Nuestro poeta defiéndase con Anselmo a quien sigue." Pero, si juzgamos por tan escasas referencias, el Brocense no parece haber cotejado por sí mismo la presunta fuente con el *Laberinto:* no señala nuevos contactos, como lo había hecho Hernán Núñez, y varias veces que los versos de Mena coinciden por completo, el Brocense los explica con los textos, más familiares, de Justino (copla 41 b), de Ovidio y Plinio (copla 45 d: con evidente yerro, ya que Mena repite fielmente unas palabras del *De imagine mundi* que se remontan a San Isidoro, *Etimologías,* XIII, XIII, 10).

Post, en su valioso estudio, tantas veces citado, sostiene (págs. 241-242) que Mena basó la visión geográfica del *Laberinto* en el libro XXXII del *Speculum naturale* de Vicente de Beauvais y la completó con pormenores tomados de otras obras. Para llegar a esta conclusión observa:

1) Mena sigue el mismo orden general (si bien no en sus detalles menores) que el *Speculum.* Ese orden no es el que siguen Plinio, Pomponio Mela, Solino y Fazio degli Uberti.

2) Hay un paralelismo verbal que no puede ser fortuito. Al describir Egipto, Vicente de Beauvais explica: *regio caeli imbribus insueta et pluuiarum ignara. Nilus solus eam circumfluens irrigat,* y Mena vierte en la copla 38:

> la tierra de Egipto...
> la qual çerca Nilo, que toda la riega;
> do el çielo sereno jamás non se çiega
> ni el ayre padece nubíferas glebas.

3) Otro paralelismo. Vicente de Beauvais dice de la isla Icaria: *Dicitur autem Icarum cretensem ibi naufragio interiise, et de exitu hominis impositum nomen loco.* El mismo dato se halla en el *Laberinto,* 52 fgh:

> Ycaria, a la qual el náufrago dió
> de Ycaro nonbre, que nunca perdió,
> el mal gouernado de sabio volar.

Es verdad, agrega Post, que Vicente de Beauvais copia textualmente este pasaje de Solino, pero Mena deriva del *Speculum* y no de la compilación de Solino porque no llama a la isla Ícaro sino Icaria, tal como lo hace Vicente.

4) Testimonio de que Mena empleó otros materiales es la observa-

ción sobre la fuente milagrosa de Epiro (copla 45), que Vicente de Beauvais no menciona, y que Solino y Fazio degli Uberti describen con claras diferencias.

5) Otro testimonio de empleo de materiales ajenos al *Speculum* es la coincidencia entre el comienzo de la copla 44:

> Del agua del Tanays contra mediodía
> fasta Danubio vi Çitia la baxa

y un pasaje del *Dittamondo:*

> *Del Tanai poi verso merige*
> *bagna el Danubio le sue ripe crude.*

Estas páginas de Post llaman la atención, ante todo, por no mencionar en absoluto el tratado *De imagine mundi,* en cuyo papel de fuente exclusiva insisten tanto los comentadores antiguos. A su vez, la reciente edición de Blecua, que transcribe buen número de las indicaciones de los glosadores, yuxtapone sencillamente en la Introducción, pág. LIII, la opinión de antiguos y modernos[24]. Pero la insistencia y acuerdo con que los glosadores aducen a su San Anselmo exige el examen de esta fuente. Por empezar, ya no se atribuye hoy el tratado *De imagine mundi* a San Anselmo ni a Honorio de Autun, a quien lo adjudica la Patrología de Migne, tomo CLXXII. Cualquiera haya sido su autor, el tratado fué muy leído: es la base casi exclusiva del *Mappemonde de Pierre* y la principal de la *Image du monde* de Gossuin de Metz[25] y, entre las obras consideradas en el estudio de la visión geográfica del *Laberinto,* es la que se halla más cercana a la elaboración de Mena. Sigue, en efecto, el mismo orden no sólo en las grandes divisiones generales (zonas terrestres, Asia mayor, Asia menor, Europa, África, las islas), sino hasta en un notable grado de detalle[26], aun cuando Mena salta y resume considerable cantidad de

[24] JUAN DE MENA, *Laberinto de Fortuna,* en *Clásicos castellanos,* Madrid, 1943. Tal sincretismo no deja de tener antecedentes en el estudio de Mena. Todos sabemos que Menéndez Pelayo dió como original de la *Ilíada en romance* las *Periochae* de Ausonio, que nada han tenido que ver con aquella versión, juntamente con el verdadero original, o sea la *Ilias Latina* del supuesto Píndaro Tebano, siendo ambos textos perfectamente accesibles.

[25] Ch.-V. LANGLOIS, *La vie en France au Moyen Âge... La connaissance de la nature et du monde,* París, 1927, págs. 124 y 152. Cf. también J. K. WRIGHT, *The geographical lore of the time of the Crusades,* Nueva York, 1925, pág. 103, y G. H. T. KIMBLE, *Geography in the Middle Ages,* Londres, 1938, pág. 79.

[26] Por ejemplo, las regiones del Asia menor, *De imagine mundi,* I, XXI = *Laberinto,* 41; los pueblos del Cáucaso, *De imagine mundi,* I, XIX = *Laberinto,* 45 y 46; las regiones de Francia, *De imagine mundi,* I, XXXIX = *Laberinto,* 47.

datos[27]. Sólo en una enumeración copiosa, donde el orden pierde importancia tal como la enumeración de las islas, aparece alterada la secuencia del original.

Comparado con lo suprimido, es insignificante lo que el poeta agrega en cuanto a datos concretos: los amorreos en la copla 40, cuya primera parte corresponde exactamente al capítulo XIX; algunos nombres no clásicos (copla 44: Vngría; copla 48: Vandalia); la absurda localización "Arcadia Corintio teniendo abraçada" de la copla 46 d; y el agregado de Celtiberia entre las provincias de España, copla 48 b. Hay en cambio toda una pequeña serie de adiciones, de tono marcadamente ornamental, que responden a intereses patentes de Mena: son las noticias mitológicas que dan brillo poético a su geografía. Así, cuando Mena se ha lanzado ya a poetizar el episodio derivado del *De imagine mundi*, resuena todavía un eco del modelo virgiliano del marco narrativo:

> De allí se veya el espérico çentro,
> e las çinco zonas con todo el austral,
> brumal, aquilón, e la equinoçial,
> con lo que solstiçia contiene de dentro;
> e vi contra mí venir al encuentro
> *bestias e gentes de estrañas maneras,*
> *mostruos, e formas fengidas e veras,*
> quando delante la casa más entro.
> *Laberinto*, 34.

> *Multaque praeterea uariarum monstra ferarum.*
> *Eneida*, VI, 285.

De modo semejante, la Tebas egipcia arrastra no muy oportunamente la mención del poema de Estacio (38); a la etimología de Europa que le proporcionaba su fuente (I, XXII, *Europa ab Europe rege et ab Europa filia Agenoris est nominata)* añade el docto poeta la versión evemerista del rapto de Europa conforme al *Canon chronicus* de Eusebio y Jerónimo, ya utilizado para este punto en la *General estoria* de Alfonso el Sabio:

> *Europa a Cretensibus rapta est naui cuius fuit insigne taurus.*
> *Canon chronicus, anno Abrahami, 694.*

Europa otrossí lieua este nombre de Europa..., la que leuó robada el rey

[27] Al ocuparse de Asia, omite, por ejemplo, todo lo referente al Paraíso, libro I, capítulos VIII a X *De imagine mundi*, toda la India y sus prolijas maravillas, manoseadas por tanto geógrafo popular en la Edad Media, libro I, capítulos XI a XII. Omite también toda la descripción de Italia, I, XXVIII.

Júpiter en figura de thoro; mas aquella figura de toro estaua pintada en la naue en que uino el rey Júpiter quando la leuó e la robó.

General estoria, primera parte, libro II, cap. 23.

e vimos aquella que Europa dixeron
de la que robada en la taurina fusta...
Laberinto, 42 ab.

Al mencionar la isla de Delo, Mena agrega la derivación del sobrenombre delio conferido a Apolo:

Delós,
de la cual delio se dixo aquel dios
que los poetas suelen ynuocar.
Laberinto, 52 bcd.

La escueta noticia del tratado *De imagine mundi* acerca de la isla Icaria *(Icaria insula a puero Cretensi naufrago est dicta)* está enriquecida en el *Laberinto*, como se ha visto, con la alusión al mítico vuelo frustrado (copla 52). Sicilia, a la que corresponde casi todo el cap. xxxv del libro I en el *De imagine mundi*, está reducida a los cuatro últimos versos de la copla 53, con curiosa pérdida del dato mitológico *In hac erant olim cyclopes*. Es que de los dos mitos que explicaban el vulcanismo de la isla —"bóveda o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo"—, escoge Mena el segundo, por influjo de la brillante descripción de Sicilia en las *Metamorfosis*, V, 346 y sigs.:

Vasta giganteis ingesta est insula membris
Trinacris et magnis subiectum molibus urguet
aetherias ausum sperare Typhoea sedes,
nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe,
dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro,
laeua, Pachyne, tibi, Lilybaeo crura premuntur,
degrauat Aetna caput, sub qua resupinus harenas
eiectat flammamque fero uomit ore Typhoeus.

Nuestro poeta reduce a tres los cuatro montes enumerados por Ovidio, para ajustarse a la etimología de "Trinacria con sus tres altares"; si retiene el Etna, aun cuando la rima favorecería el Lilibeo (como lo prueba la deformación "Etneo" por 'Etna'), es por tener presente la famosa pintura del Etna, que abruma con su mole a Encélado, en la *Eneida*, III, 571 y sigs. Y, en efecto, el verso "formando gemidos e bozes dispares" representa el tema auditivo, presente desde la primera línea en Virgilio *(horrificis iuxta* tonat *Aetna ruinis, ... cum* gemitu *glomerat ..., intre-*

mere omnem / murmure *Trinacriam)* y del todo ausente en Ovidio. La otra mención de Tifeo en el *Laberinto* es exclusivamente auditiva (150 a):

Como en Çeçilia resuena Tifeo . . .

El recuerdo de Juba (copla 50 h), no sugerido en el capítulo correspondiente del tratado latino, apunta a una lectura favorita de Mena, la *Farsalia,* donde el rey pompeyano es personaje tratado con simpatía y donde, a su primera aparición, Lucano no pierde la oportunidad de catalogar sus pintorescos súbditos. Ahora bien, algunos rasgos de ese catálogo se reflejan en la copla inmediata anterior, sin precedente en el tratado *De imagine mundi* ni tampoco en Plinio, Mela o San Isidoro:

a medio confinis Syrtibus Hammon.
Farsalia, IV, 673

las Sirtes de Amón, do son los tripodas,
con los que confina la tierra de Lopia.
Laberinto, 49 cd.

Por otra parte, al hallar en el *De imagine mundi,* I, XXXIII, la información *Troglodytae qui celeri cursu feras capiunt* y en Lucano la caracterización *Marmaridae uolucres* (IV, 680) acerca de este pueblo mencionado en el *De imagine mundi,* Mena parece haber fundido los dos datos:

Marmárida toda, do es la gran copia
de gente veloçe de los trogloditas.
Laberinto, 49 ef.

La adaptación de Lucano continúa; los versos

et solitus uacuis errare mapalibus Afer
uenator, ferrique simul fiducia non est

aparecen prosaicamente reducidos en el *Laberinto,* 49 gh, quizá por haber sido ya empleados en el Prohemio del *Omero romançado:*

los áforos, gentes atán ynperitas,
que de casas e fierro padeçen ynopia.

Otras veces la amplificación incluye un recuerdo devoto expresado con intencional arcaísmo; donde el original dice sólo *Iordanis fluuius,* el poeta agrega (37 ef):

el Jordano,
do fué bateado el fi de María.

A veces el amor a los poetas de la Antigüedad se sobrepone hasta desplazar un detalle de esa mitología de que es tan ávido Mena; así en lugar de un oscuro personaje mitológico que da su nombre a la Frigia *(Phrygia a filia Europe Phrygia sic nominata)*, el poeta castellano revela de pronto todo su fervor por "la santa y seráphica" *Ilíada:*

los campos de Frigia, tanto llorados.

El agregado más considerable al *De imagine mundi* se inicia con un apóstrofe épico al lector en los últimos versos de la copla 42:

los quales te ruego, letor, que tú loes,
pues que vezinos de Gotia fueron,

y eleva su tono de glorificación en toda la copla siguiente, ya que el poeta toca por primera vez el tema patriótico de los orígenes godos de España, enaltecidos en la tradición histórica desde San Isidoro.

Pero el mayor número es con mucho el de las coplas que, sin agregar nada a los datos del original, varían su expresión, ya ampliando las alusiones mitológicas (como en algunas coplas indicadas), ya agregando adjetivos, ya parafraseando ornamentalmente dentro de los límites de una versión no muy libre; y esta mayoría de coplas justifica en cuanto al contenido lo que para todo el pasaje afirmaban en absoluto los glosadores: "en quasi ninguna cosa se aparta dél", "nuestro poeta . . . casi al pie de la letra traslada . . . *De imagine mundi*". Algunos ejemplos:

De ally se veya el espérico çentro
e las çinco zonas con todo el austral,
brumal, aquilón, e la equinoçial,
con lo que solstiçia contiene de dentro.
Laberinto, 34 abcd.

Haec [*terra*] *centrum in medio mundo . . . collocatur.*
De imagine mundi, I, v.

Quinque autem zonis terra distinguitur . . . Ex his circulis, primus septentrionalis, secundus solstitialis, tertius aequinoctialis, quartus brumalis, quintus australis nominatur; sed solus solstitialis a nobis dinoscitur.
De imagine mundi, I, VI.

La mayor Asia en la zona terçera,
e tierra de Partia vi entre los ríos
Tigris e Yndo, de reynos vazíos,
mucho espaçiosa cada qual ribera;
allí la prouinçia de Susia vi que era
junta con Persia, e con Assiría

Ab Indo flumine usque ad Tigrim est Parthia . . . Est etiam in ea Assyria . . . Est in ea quoque Media . . . In ea etiam Persida . . . In hac primum orta est ars magica . . .
De imagine mundi, I, XIV.

e tierra de Media, do yo creería
la mágica auerse fallado primera.
Laberinto, 35.

Çerca de Eufrates vi los moabitas
e Mesopotamia cómo se tendía,
Arabia e Caldea, do el astronomía
primero fallaron gentes amonitas,
e los ydumeos e madianitas...
Laberinto, 36 af.

A Tigri flumine usque ad Euphratem est Mesopotamia... In ea quoque est Chaldaea, in qua primum inuenta est astronomia. In ea et Arabia... In ea sunt gentes multae, Moabitae, Ammonitae, Idumaei, Sarraceni, Madianitae et aliae multae.
De imagine mundi, I, XV.

Vi, de Eufrates al Mediterrano,
a Palestina e Feniçia la bella,
dicha del fénix que se cría en ella,
o quiçá de Fénix, de Cadino ermano;
el Líbano monte do naçe el Jordano,
do fué bateado el fi de María,
e vi Comagena con toda Siría,
e los nabateos que agora no esplano.
Laberinto, 37.

Ab Euphrate usque ad mare mediterraneum est Syria... Est in ea Comagena prouincia. Est et Phoenicia; a phoenice aue, quae sola in hac terra inuenitur, siue a Phoenice rege, filio Agenoris dicta... In hac etiam mons est Libanus, ad cuius radicem oritur Iordanis fluuius. Est in ea quoque Palaestina.
De imagine mundi, I, XVI.

... In hac et Nabathaei...
De imagine mundi, I, XVII.

De parte del austro vi cómo se llega
la tierra de Egito al rubro Nereo,
de Egito assí dicha, padre de Linçeo,
la qual çerca Nilo que toda la riega,
do el cielo sereno jamás non se çiega,
ni el ayre padeçe nubíferas glebas,
do vi a Mauriçia e al antiga Tebas,
más desolada que Estaçio no alega.
Laberinto, 38.

... Quibus regionibus usque ad Austrum Aegyptus connectitur... a Rubro mari surgit... ab Aegypto rege, fratre Danai, Aegyptus est uocata. Haec fluuio Nilo undique cincta... Hanc nubes non obscurant, pluuiae non irrigant, sed Nilus inundans eam fecundat. In hac est prouincia Thebaida, a ciuitate Thebe cognominata, quam Cadmus Agenoris filius in Aegyptum ueniens aedificauit, Thebas secundum illam quam in Boeotia construxit nominans; in hac Mauritius principabatur... Huic maxima adiacet solitudo...
De imagine mundi, I, XVIII.

Vi, de la parte que el Euro se ençiende
el Cáucaso monte cómo se leuanta
con altitud e grandeza tanta,
que fasta çerca de Europa se estiende,
de cuyas faldas combate e ofende
la gente amazona menguada de tetas,
los sármatas, colcos e los massagetas,
e avn los yrcanos que son más allende.
Laberinto, 39.

... Mons Caucasus a Caspio orientis attollitur et... pene usque ad Europam porrigitur. Hunc inhabitant Amazones... praeliantes. His cohabitant Massagetae et Colchi et Sarmatae... Huic [Bactrae] coniungitur Hyrcania...
De imagine mundi, I, XIX.

En la menor Asia mis ojos tornados
vieron aquella Galatia, do fueron

Asia minor post hanc constituitur...
De imagine mundi, I, XX.

las gentes que al rey Bitinio vinieron
dando socorros bien galardonados;
los campos de Frigia, tanto llorados,
Caria, Ysauria[28], vimos en pronto,
Liçia, Panfilia, e tierra de Ponto,
do Naso e Clemente fueron relegados.
Laberinto, 41.

... Huic [Bithyniae] iungitur Galatia, a Gallis dicta, quos Bithynus rex in auxilium euocauit et post uictoriam eis terram diuisit. Hanc sequitur Phrygia... Huic adiacent Lycaonia et Caria... Deinde est Isauria... Post hanc est Cilicia... Deinde est Lycia... et Pamphylia. Euxinus Pontus... In quo Ouidius et postea Clemens exsilio relegantur.
De imagine mundi, I, XXI.

Del Mediterrano fasta la grand mar
de parte del austro vimos toda Greçia,
Caonia, Molosia, Eladia, Boeçia,
Epiro e su fuente la muy singular,
en la cual, si fachas queriendo prouar
muertas metieren, seençienden de fuego;
si uiuas las meten, amátanse luego,
ca puede dar fuegos e fuegos robar.
Laberinto, 45.

A Mediterraneo mari est Graecia... et uersus austrum Magno mari terminatur... In Epiro est fons in quo faces accensae exstinguuntur, et iterum extinctae accenduntur. Est et Chaonia... Haec et Molossia dicta... Est ibi et Elladia... Ibi est et Beotia...
De imagine mundi, I, XXVII.

La grande Tessalia nos fué demostrada
y el Olinpo monte que en ella reçede,
el qual en altura las nuues eçede,
Arcadia Corintio teniendo abraçada;
e desde los Alpes vi ser leuantada
fasta las lindes del grand Oçeano
Ytalia, la qual del pueblo romano
Saturnia fué dicha en la era dorada.
Laberinto, 46.

Ibi et Thessalia... In hac [Emathia] est mons Olympus, qui excedit nubes... Ibi est Arcadia...
De imagine mundi, I, XXVII.

Italia... postea a Saturno est Saturnia appellata... Haec ab Alpibus surgit, et in Magno mari terminum figit...
De imagine mundi, I, XXVIII.

E vi las tres Galias, conuiene a saber,
Ludunia, Aquitania e la de Narbona,
que del primer franco que touo corona
en Françia su nonbre les quiso boluer;
aquesta comiença de proçeder
del monte de Jouis, e tanto resalta,
que tiende sus fines fasta la mar alta
que con los britanos tiene que fazer.
Laberinto, 47.

Haec [Gallia Belgica] a monte Iouis surgit, et uersus aquilonem Britannicum oceanum incidit. Haec et Francia a Franco rege est dicta, qui... terram Franciam cognominauit. Hanc... excipit Lugdunensis Gallia..., quae uersus austrum habet Narbonensem Galliam..., uersus occidentem Aquitaniam...
De imagine mundi, I, XXIX.

Vi las prouinçias de España, e po-
[niente,
la de Tarragona, la de Çeltiberia,
la menor Cartago que fué la de Esperia,
con los rincones de todo oçidente;
mostróse Vandalia la bien pareçiente,
e toda la tierra de la Lusitania,
la braua Galiçia con la Tingitania
donde se cría feroçe la gente.
Laberinto, 48.

Inde est Hispania... Sunt in ea sex prouinciae: Tarracona, Carthago, Lusitania, Galatia, Betica, Tinguitania...
De imagine mundi, I, XXX.

[28] El texto citado por Hernán Núñez trae "Caria, Cilicia".

El Catabatmón fué luego patente,
e la çirenayca región de paganos
e toda la tierra de los numidanos,
allí do Jugurta se fizo valiente;
Pentapolín conoçimos siguiente,
Getulia, Bisante, con más de otra tanta...
Laberinto, 50 a-f.

Haec [Libya] a... Montibus Catabatmoniis initium sumit... Inde est Cyrenaica... Haec et Pentapolis... Post hanc Bisace, a duabus urbibus dicta, id est Adromeus et Bizantium... Post hanc est Getulia. Inde Numidia, in qua regnauit Iugurtha...
De imagine mundi, I, XXXII.

las Estegadas vi nueue por cuenta,
Rodas e Creta la çentipolea,
Çicladas, las quales qualquier que las [vea
seys verá menos para ver sesenta.
Laberinto, 51 e-h.

Sunt uero nouem Stoechades insulae.
De imagine mundi, I, XXXV.
Creta... et Centapolis... Cyclades... sunt autem quinquaginta quatuor... Harum prima Rhodus...
De imagine mundi, I, XXXIV.

Naxon la redonda se quiso mostrar,
Colcos, Ortigia llamada Delós,
de la qual delio se dixo aquel dios
que los poetas suelen ynuocar;
e vimos las yslas Eolias estar;
Ycaria, a la qual el náufrago dió
de Ycaro nonbre, que nunca perdió,
el mal gouernado de sabio volar.
Laberinto, 52.

Delos... Haec et Ortyga... Icaria insula a puero Cretensi naufrago est dicta... Naxon... Melos, rotunda insula.
De imagine mundi, I, XXXIV.

...Eoliae insulae...
De imagine mundi, I, XXXV.

Mostróse Samos e las Baleares,
Córçega, Bosis, e las Vulcaneas,
las Gorgonas, yslas de las Meduseas,
e otras partidas que son por los mares;
vimos a Trinacria con sus tres altares,
Peloro, Pachino, e más el Etneo,
donde los fuegos ynsufla Tifeo,
formando gemidos e bozes dispares.
Laberinto, 53.

Samos insula...
De imagine mundi, I, XXXIV.
Haec Sicilia et Trinacria, a tribus montibus dicitur. In hac est mons Aethna... Eoliae insulae... Haec et Vulcaniae...
De imagine mundi, I, XXXV.
Corsica... Ebosus... Ibi et Baleares... Gorgades insulae..., in his olim habitauerunt Gorgones...
De imagine mundi, I, XXXVI.

Parece, pues, que *De imagine mundi* es la fuente del "orbe universo" del *Laberinto*, claro que no traducida al pie de la letra, sino elaborada con un sentido de la forma sobria que apunta decididamente al arte moderno, no al medieval. Ticknor, Menéndez Pelayo y hasta Post se lamentan de lo engorroso de la visión geográfica de Mena: en verdad, Mena ha condensado su visión con extraña energía. Decir que "en quasi cosa ninguna se aparta" del tratado *De imagine mundi* es exacto en tanto que lo que Mena dice casi siempre coincide en contenido con el texto latino; es inexacto en tanto que lo que Mena dice representa una reducidísima parte del texto, y en tanto no subraya (quizá por implícita) la elaboración poética de los datos que toma de su fuente. Y esta reducción de contenido

demuestra que si la tradición formal de su poema le impone como motivo obligado la visión panorámica del mundo, su atención ya no se siente atraída por el contenido. Lo mismo resulta del cotejo con las fuentes en otros episodios tildados de prolijos: Mena, poeta de esencial transición, ya no refleja cabalmente el espíritu medieval, pero como sólo en parte le sobrepasa y en parte sigue asido todavía a sus convenciones, es la suya una creación frustrada que adolece a la vez de las fallas de lo prematuro y de lo caduco[29].

Simplificada así la enumeración, Mena la exorna con todas las briznas de sus doctas lecturas que puedan darle prestigio de poesía y de antigüedad, según lo ha revelado el cotejo con la fuente. Asimismo, dicho cotejo, al igual de la comparación con manuales de divulgación como el *Mappemonde de Pierre* y la *Image du mondè* de Gossuin de Metz, basados en el mismo *De imagine mundi,* revelan una curiosa flaqueza: la indiferencia de Mena por la verdad objetiva de buen número de datos insertos en su poema. Evidentemente esos datos están allí porque la preceptiva lo exige; Mena cuida de elevar en lo posible su valor estético a la vez que deja huella inequívoca de la limitación de su interés en casos tan paradójicos como la atribución, contra el juicio unánime de la Antigüedad, de los orígenes de la astronomía a los amonitas en desmedro de Caldea (copla 36):

> Çerca de Eufrates vi los moabitas,
> e Mesopotamia cómo se tendía,
> Arabia e Caldea, do el astronomía
> primero fallaron gentes amonitas[30].

O como la famosa confusión —increíble en quien estaba tan familiarizado con las fábulas mitológicas— entre la Tebas beocia y la Tebas

[29] Cf. las atinadas observaciones de Post, págs. 229-230, acerca del mecanismo de las tres ruedas en la Casa de Fortuna: "Juan de Mena describe con menos complacencia y escrúpulo [que franceses e italianos] los detalles del mecanismo, por dos razones: primero, porque el fermento renacentista comenzaba a agitar en él la rebelión contra lo mezquino de la prolijidad medieval, y segundo, porque, teniendo presente algún viaje visionario especial de la Casa de Fortuna, o quizá menos definidamente, pensando en todos esos viajes juntos, creyó de intento que era innecesario narrar minucias familiares o, puesto que esas minucias bullían en su propio cerebro, olvidó que el lector de los siglos futuros no estaría tan bien versado en las complicaciones de la Fortuna."

[30] La arbitrariedad podría salvarse leyendo en 36 d: "primero fallaron, gentes amonitas", esto es, considerando "fallaron" como impersonal y "gentes amonitas" como complemento directo del "vi" del primer verso. Pero la sintaxis habitual de Mena no apoya esa interpretación, mientras sustituciones como la de los amonitas por los caldeos están bien ejemplificadas en los casos tratados a continuación.

egipcia (copla 38 gh)[31], como el imposible topográfico "Arcadia Corintio teniendo abraçada" (copla 46 d), como el traslado de poblaciones que convierte a la Marmárida en sede de los troglodítas (copla 49 ef). El texto *De imagine mundi* sitúa exactamente el Olimpo en Ematia *(Ibi et Thessalia... Ibi et Macedonia... Haec est Emathia... in hac est mons Olympus qui excedit nubes,* I, XXVII), pero el *Laberinto* es menos preciso por omitir regiones intermedias: "La grande Tesalia nos fué demostrada / y el Olimpo monte que en ella reçede" (46 ab). Naxo aparece provista del epíteto "redonda" que en *De imagine mundi,* I, XXXIV, corresponde a su vecina, Melo, *rotunda insula,* omitida por Mena. El *Laberinto* enumera una a continuación de la otra, como si fueran regiones diversas, nombres diversos que el *De imagine mundi* refiere a una misma región: "Caonia, Molosia" dice la copla 45 c frente al texto, I, XXVII: *Est et Chaonia... Haec et Molossia... dicta;* o bien, copla 50 be: "E la çirenayca región de paganos / Pentapolín conoçimos siguiente", frente al texto, I, XXXII: *Inde est Cyrenaica... Haec et Pentapolis... dicta.* Un mismo archipiélago, el de las Eolias o Vulcanias, aparece con uno de sus nombres en la copla 52 y con el otro en la copla 53 como si fueran islas distintas[32]. Tan extraño hecho no está aislado. Idéntica naturaleza tienen

[31] S. ISIDORO, *Etymologiae,* XV, I, 35 y 46, y *De imagine mundi* dan a Cadmo, el fundador de la Tebas beocia, por fundador también de la egipcia, pero ninguno de los dos textos llega, como Mena, a asociar la Tebas de Egipto con el poema de Estacio sobre la expedición, famosa en la mitología griega, de los siete contra Tebas. Vale la pena notar que fray Antonio de Guevara coincide en este punto con Mena, pues otorga a la Tebas africana la mayor gloria de la Tebas griega, Píndaro, bien que convirtiéndolo en filósofo moral, a tono con la proverbial sabiduría egipcia:

> En la gran Tebas de Egipto fué un filósofo por nombre Píndaro...
> *Libro áureo del gran Emperador Marco Aurelio con el Relox de Príncipes,* Madrid (Carlos Sánchez), 1651, pág. 90 a.

La novedad se debe a que no interesa a Guevara reproducir la verdad erudita sino evocar imaginativamente cierto ambiente de Antigüedad. En este propósito artístico es donde coincide con Mena, al fin de cuentas, no en la confusión en sí de las dos Tebas, sobre la que había llamado la atención Juan del Encina como ejemplo de pura arbitrariedad poética.

[32] Sobre las islas Eolias o Vulcanias discurre CRISTÓBAL DE VIRUÉS, *El Monserrate,* XII, 7:

> Mirando alegre a la derecha mano
> la floreciente isla siciliana;
> y a la siniestra de Eolo y Vulcano
> las siete, donde viento y fuego mana,
> Lípara, Hiera, Estróngila, Ericusa,
> Erónima, Didima y Fenicusa.

En estas islas, como se recordará, se ofrece al sueño del bachiller Alfonso de la Torre su *Visión delectable de la filosofía y de las artes liberales* (hacia 1440), cuyo marco narrativo, en sus rasgos esenciales, no difiere mucho del marco narrativo del *Laberinto.*

las otras inexactitudes mitológicas[33] e históricas[34]. La copla 217 extiende a los dos Catones el fin trágico del más joven; la 273 altera el parentesco admitido entre los reyes visigodos Egica, Eurico (= Ervigio) y Cindo (= Chindasvinto).

Quizá el ejemplo más palmario de esta despreocupación es el de los ordinales asignados a los reyes castellanos del nombre de Alfonso, que no

Sorprende también, en la copla 40, hallar a los hebreos entre Armenia y Capadocia, cuando Mena (copla 37) y el *De imagine mundi* (I, caps. XVI y XVII) se han ocupado ya ampliamente de Palestina. El capítulo *De imagine mundi* correspondiente a la copla 40 de Mena, o sea el I, XIX, no habla de los hebreos sino de Iberia, no obstante lo cual, volvemos a encontrar una tribu descendiente de judíos no lejos de Armenia, al este de Asia menor, en la *Image du monde* (Langlois, *obra citada*, pág. 173). Sospecho que algunos interpretarían la grafía *Hiberia* de los manuscritos como tierra de hebreos, y que confirmaría la confusión la vulgarísima creencia de que las tribus perdidas de Israel, identificadas a veces (no así en el tratado *De imagine mundi*, I, XI) con la imaginaria generación de Gog y Magog, se hallaban encerradas en las puertas Caspias desde los tiempos de Alejandro Magno. Cf. LANGLOIS, págs. 59, 62-63, 91, 128, 167-168. En la literatura peninsular recuérdense los *Prouerbis* de Guillem de Cervera (primera mitad del siglo XIII):

Alexandri qui fo
gentils, car fe auia,
li fe miracle bo
Deus els monts que clausia.
Copla 901. *Cançoner dels Comtes d'Urgell.*

y el largo episodio del *Libro de Alexandre*, 2100-2116, que el autor introduce alardeando ingenuamente de que "Galter el bono" lo ha omitido y asegurando que el milagro concedido al rey pagano "serie a san Pedro grant cosa a ganar". A su vez, la presencia de los amorreos, la odiada tribu que ocupa en la Biblia la tierra de promisión, se explica por su conspicuo papel negativo en el Antiguo Testamento, para acompañar a los hebreos en la rima. Probablemente también se deba a mala grafía la segunda mención de Colcos (52 b) como una de las Cíclades después de su mención correcta (39 g) como pueblo caucásico, ya que el mismo error se halla en la *Image du monde* (Langlois, pág. 175: quizá sea la isla de Cos, *Coos insula* en las *Etymologiae*, XIV, VI, 12 y en el *De imagine mundi*, I, XXXIV). A su vez, se debe a este difundido error el que tanto el *Roman de Troie* en prosa como "Leomarte" afirmen explícitamente que el país de los Colcos, patria de Medea, era una isla. Cf. también la forma "echino" por *echeneis* (242 a), apoyada en una mala grafía del texto de Lucano, VI, 675; y la misteriosa "tierra de Lopia" que quizá sea un toponímico creado por Mena sobre el gentilicio *Antolopes* que algunos manuscritos de la *Farsalia* (enumeración citada de los súbditos de Juba) traen en lugar de la lección genuina *Autololes*. Como quiera que sea, la inclusión del dato erróneo junto al verdadero atestigua la despreocupación medieval de Mena por lo científico.

[33] Copla 13 c: "E llena de furia la madre Belona": el título de "madre", no registrado para esta divinidad por ningún autor antiguo, parece proceder de la contigüidad entre Belona y la Madre de los dioses en Juvenal, VI, 511-512: *Ecce furentis / Bellonae matrisque deum chorus intrat*... Copla 65: la hazaña del jabalí de Calidonia atribuída a Hércules. Copla 90: la traición de Erifila a nombre de Ysifle = Hipsípila.

[34] Copla 88: como Homero y Virgilio dicen "aquivos", "argólicos" por 'griegos', tomando la parte por el todo, Mena sustituye los *Achiuos* de la *Eneida*, V, 497, por "las dóricas gentes", otra parte de los griegos, pero cronológicamente no homogénea, ya que la invasión dórica cierra el período homérico.

corresponden a los históricos. Hernán Núñez dió con la clave del sistema, al observar no sin orgullo (glosa de la copla 279):

La razón no está en prompto a todos, e es ésta, que como en las ystorias de España se lea auer reynado enella hasta nuestros tiempos onze reyes llamados por este nombre, de todos estos onze haze tan solamente enesta obra el poeta mención de siete dellos, que fueron los más illustres e que más principales cosas hizieron. Y según va diziendo de cada uno destos siete, assí va nombrando al uno primero, e al siguiente segundo, e al tercero, e assí de todos...

Esto es: el poeta suplanta, sencillamente, el orden de la realidad por el orden ficticio de su poema, lo mismo en el dominio histórico que en el natural: la copla 295 incurre en la inexactitud de identificar a los átomos y a los corpúsculos suspendidos en un rayo de luz con que tradicionalmente se los ha comparado sin identificarlos. De todas las explicaciones que puedan sugerirse acerca de esta actitud de Mena, tan desconcertante a nuestros ojos, me parece la más plausible pensar que, inducido por la tradición medieval de indiferencia científica[35], Mena se otorga especiales fueros que luego Juan del Encina en su *Arte de poesía castellana* acata como admitidas licencias poéticas. Como poeta se siente supeditado únicamente a la eficacia estética, y exento de las leyes que rigen otros dominios: ya sean las normas de la verdad científica o las convenciones sociales del habla.

En cuanto a la tesis de Post, no puedo apreciarla en su debido alcance por serme inaccesible el *Speculum naturale;* no puedo, por ejemplo, verificar la primera afirmación de Post, la más general, y ver si orden del

35 Un ejemplo universal tomado de Eusebio, creador de nuestra cronología y punto de partida de la narración cronística medieval, y un ejemplo particular, señalado por Menéndez Pidal en su estudio sobre la *Primera crónica general:*

> Ya desde el comienzo declaro abiertamente a todos: nadie porfíe jamás con arrogancia en que es posible adquirir conocimiento absolutamente exacto de la cronología. De esto se persuadirá sin duda cada cual si piensa primero en el veraz Maestro cuando dijo a sus familiares *(Hechos de los Apóstoles,* I, 7) "No toca a vosotros saber los tiempos o las sazones que el Padre puso en su sola potestad". Él, en efecto, como Dios y Señor, dictó esa precisa sentencia, a mi entender, no sólo acerca de la consumación de los tiempos, sino acerca de todas las fechas, para reprimir a los que con excesiva osadía se aplican a tan vanas investigaciones.
>
> EUSEBIO, *Crónica,* I. Proemio, 2.

> Et esto fué [la muerte de don García], segund dize ell arzobispo, en el XVI año del regnado del rey don Alfonso; otros dizen que en el XVII año; otros dizen que más avie ya que regnaba el rey don Alfonso; mas en esto non ay fuerça, ca si ell uno de los que escriven la estoria dixiere más años et ell otro menos, et aun que ninguno non diga el día ciertamente nin aun ell año, por esso ell alma del defunto non dexa de ir o deve.
>
> *Primera crónica general,* cap. 876, pág. 546 b.

Laberinto es más fiel al de Vicente de Beauvais o al *De imagine mundi*. Las restantes afirmaciones de Post, más limitadas, abren nuevos interrogantes. Así, la segunda señala (pág. 241) entre el *Speculum* y el *Laberinto* "*a verbal parallelism too close to be fortuitous*": no comprendo bien si Post halla paralelismo verbal de conjunto entre las dos obras y se limita a ejemplificarlo con la descripción de Egipto, o si el paralelismo verbal se halla sólo en el pasaje que transcribe, lo que parece la interpretación más obvia. Pues en este último caso, las palabras de Vicente de Beauvais coinciden exactamente con la más famosa de las compilaciones medievales y modelo obligado de sus sucesoras, las *Etymologiae* de San Isidoro, XIV, III, 27-28 (ed. Lindsay, Oxford, 1911): *regio caeli imbribus insueta et pluuiarum ignara. Nilus solus eam circumfluens inrigat.*

Se echa de ver que Mena está más cerca del tratado *De imagine mundi* que del *Speculum* = *Etymologiae*, ya que el verso "ni el aire padeçe nubíferas glebas", en que el poeta apura su arte de innovación lingüística, está sugerido por la observación *hanc nubes non obscurant*, exclusiva del *De imagine mundi*. Análogamente, en el segundo testimonio de la coincidencia con el *Speculum*, el texto transcrito por Post coincide palabra por palabra con el de las *Etymologiae*, XIV, VI, 26: *Dicitur autem Icarum Cretensem ibi naufragio interiisse, et de exitu hominis impositum nomen loco.* El párrafo comienza: *Icaria insula, una de Cycladibus*, empleando el mismo nombre *Icaria*, y no *Icarus*, por el que Post infiere que Mena no deriva del pasaje idéntico de Solino (copiado, por lo visto, tanto por San Isidoro como por Vicente), sino del *Speculum*. Aquí es evidente que *De imagine mundi* deriva de San Isidoro, y que los versos de Mena pueden parafrasear tanto lo que copió Vicente de Beauvais como lo que resumió el desconocido autor del *De imagine mundi*. También es importante tener en cuenta que el orden peculiar de la enumeración geográfica en el *Laberinto*, el *De imagine mundi* y el *Speculum* coincide con el de las *Etymologiae*.

En vista de los dos testimonios de coincidencia literal, cabría preguntar si las semejanzas entre los dos pasajes aducidos del *Laberinto* y los pasajes correspondientes del *Speculum* y del *De imagine*, así como la semejanza en el orden de la visión, no se deben a que las tres obras derivan directamente de San Isidoro. Difícil era para un letrado de la Edad Media española desconocer al Gran Doctor de las Españas; por añadidura, consta expresamente que Mena lo conocía porque lo cita muchas veces

en las glosas de la *Coronación.* Quizá sea reminiscencia de San Isidoro el situar a "la mayor Asia en la zona terçera" *(Etymologiae,* XIV, III, 1: *Haec in tertia orbis parte disposita; De imagine mundi* desconoce esa ubicación; al hablar de las tres partes en que se divide la zona habitable comienza por Asia (I, VII) y en el capítulo inmediato, al pasar a la descripción geográfica misma, también es Asia la primera región descrita), como también agregar "Susia" a las regiones de Persia, de que no hay rastro en el *De imagine mundi,* en recuerdo de *Susa oppidum nobilissimum (Etymologiae,* XIV, III, 12) y su hiperbólica descripción *(Etymologiae,* XV, I, 10), y alguna que otra reminiscencia puede señalarse en el resto del *Laberinto.* Pero en conjunto el tratado *De imagine mundi* está mucho más cerca del poema de Mena que los capítulos geográficos de las *Etymologiae,* como lo prueba el cotejo de los tres textos y muy particularmente los dos asuntos que Post supone originados en lecturas complementarias. En efecto, lo que Mena dice sobre la peregrina fuente de Epiro coincide exactamente con el *De imagine mundi,* donde ese detalle complementa la noticia sobre Epiro, mientras San Isidoro y Solino traen esa información en otro pasaje, al enumerar las distintas clases de fuentes y sus propiedades. De igual modo, la descripción de la Escitia meridional, en que coinciden el *Laberinto* y el *Dittamondo,* parece remontarse al *De imagine mundi,* y diverge enteramente de San Isidoro, XIV, IV, 3. Así, pues, no sólo el tratado *De imagine mundi* presenta notable semejanza general con la visión del orbe universo del *Laberinto,* sino que coincide también tanto con los pasajes que Post entresaca como muestras de particular coincidencia con el *Speculum,* como con los que considera fuentes secundarias agregadas al *Speculum.*

La orden de Phoebo

Reflejo vivo del saber libresco que caracteriza el intelectualismo de la tardía Edad Media, es el catálogo de autoridades en que los poetas se complacen en puntualizar el contenido de tres versos de la *Eneida,* VI, 662-664:

> *quique pii uates et Phoebo digna locuti,*
> *inuentas aut qui uitam excoluere per artis,*
> *quique sui memores aliquos fecere merendo.*

Tal catálogo aparece rigurosamente jerarquizado en el orden cristiano de la *Commedia:* los poetas y sabios antiguos en el limbo *(Inferno,* IV) y los sabios de la nueva edad —los doctores de la Iglesia— en el círculo

del Sol *(Paradiso,* X y sigs.). Pero ya en los *Trionfi* de Petrarca aparece un principio de clasificación menos hondo, a la vez que un número mucho mayor de personajes y una caracterización mucho más precisa. Ha sido corriente exagerar la influencia del catálogo dantesco en la Orden de Phoebo de Mena, y al reducir a su justo alcance esta influencia, Post y Farinelli atribuyen excesiva importancia al de los *Trionfi*[36]. En rigor Mena debe tan poco al uno como al otro.

Su reseña está planeada explícitamente por categorías, enunciadas en la primera copla del episodio (116):

> Allí vi grand turba de santos doctores,
> e contenplatiuos de aquel buen saber,
> que para sienpre nos puede valer,
> faziéndonos libres de nuestros errores;
> filósofos grandes e flor de oradores,
> aquí çitaristas, aquí los profetas,
> astrólogos grandes, aquí los poetas,
> aquí quadriuistas, aquí sabidores.

A diferencia de Dante, Mena reúne la ciencia humana y la divina, y este desvanecerse de la neta red conceptual de la *Commedia* es tan inherente al siglo y al poeta, que ha dejado su huella en todos los órdenes planetarios del *Laberinto*[37]. A diferencia de Petrarca, Mena no se limita a las glorias grecorromanas; abre el desfile con los doctores de la Iglesia y lo termina con una ojeada al saber contemporáneo. Su lista es más rica que la de Dante y más pobre que la de Petrarca, y no coincide con ninguna de las dos ni en los personajes indicados ni en su caracterización. La impresión que deja la lectura de este episodio (y aun la de todo el *Laberinto)* es la de una arquitectura ordenada y clara —frente a la difusión amorfa de Petrarca—, pero superficial, a la que se le pasa por alto el estricto primor, preñado de sentido, con que está labrada la *Divina commedia.*

La hueste sagrada encabeza pomposamente el sumario de todo el episodio con un elogio de la teología que no le cuadra del todo:

> aquel buen saber
> que para siempre nos puede valer
> faziéndonos libres de nuestros errores.

[36] Post, *artículo citado,* págs. 234 y 249. Farinelli, *Italia e Spagna,* Turín, 1929, tomo I. pág. 52, nota.

[37] Post, *artículo citado,* pág. 243: "Conforme a su propósito, Dante admite a sus esferas celestiales sólo a aquellos que han presentado tal rasgo, dentro del círculo y de acuerdo con los principios del cristianismo: el español, dándosele poco de la consistencia, admite igualmente a cristianos y paganos que hayan presentado la más remota ramificación del rasgo."

Tales versos saben inequívocamente al elogio antiguo de la filosofía como ciencia que, al librar al hombre de creencias vanas, es la única que puede darle libertad y felicidad; en boca de un cristiano de la Edad Media sería absurda, en cambio, la exhortación que entrañan al cultivo universal de la teología. La copla pertinente repite aquella introducción antes de nombrar un muy reducido número de doctores. El primero es San Jerónimo:

estaua Gerónimo alçando los cantos.

"Alçando los cantos" no quiere decir 'entonando cantos', ya que no corre poesía importante a nombre de este santo, y ya que la locución "alzar el canto" = 'entonar' no parece atestiguada en el siglo XV. El sentido es, pues, 'ensalzando la poesía': San Jerónimo, el santo filólogo, en el sentido antiguo de la palabra (por oposición a San Agustín, el santo teólogo)[38], abogado de todo humanismo cristiano, defensor del estudio de las tres lenguas sacras, que Cristo hizo suyas al adoptarlas en el título de la Cruz, y divulgador (merced a su traducción del *Canon chronicus* de Eusebio) de preciosas noticias sobre la cultura antigua, es el celeste patrono de la poesía: por una parte salva el tesoro de la poesía antigua, purificando su intención y su empleo (y de cuán grata debía ser esta actitud al estudioso Mena nos dan cuenta las primeras *Coplas contra los pecados mortales*, arrimadas a la famosa *Epistola ad Magnum)*; y por la otra, al hallar en la Biblia un cuerpo poético equiparable a los *auctores* que integraban la educación tradicional *(Dauid Simonides noster, Pindarus et Alcaeus, Flacus quoque, Catullus atque Serenus)*, impulsa a la creación poética a los letrados cristianos; y en particular debían de sentirse llamados a ese ministerio los españoles, por el halago de haber elogiado el Santo el poema evangélico del español Juvenco (epístola citada, 5).

También es preciso el sentido del verso siguiente:

Gregorio, Agustino velando respuesta.

Los dos significativos nombres nos hacen remontar a los versos más célebres de *El prado milagroso*, donde al entregarnos Berceo el meollo conceptual de cada elemento de su visión, explica (copla 26):

Las aves que organan entre esos fructales,
que an las dulzes vozes, dicen cantos leales,
éstos son Agustint, Gregorio, otros tales
quantos que escrivieron los sos fechos reales.

[38] H.-I. MARROU, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, París, 1938, pág. 352.

En verdad, San Agustín y San Gregorio no son en ningún sentido especial biógrafos de la Virgen, ni particularmente importantes en la exaltación de su culto, pero no podía faltar en una poesía alegórica del siglo XIII la mención de los maestros por excelencia de la exégesis alegórica cristiana de la Biblia: San Agustín que teoriza su fin y sentido en el tratado *De doctrina christiana,* y San Gregorio que la pone en práctica en las *Homilías* y en los *Moralia in Job,* de tan intenso rastro en las letras castellanas[39]. "Velando respuesta" alude, pues, a un elemento básico de la cultura medieval, tan presente en la actividad sagrada como en la profana. Conocida la naturalidad con que piensa Mena en términos de alegoría[40], como lo atestiguan su comentario a la *Coronación* y su obra póstuma, vemos que estos versos, lejos de contener fórmulas mecánicas, reflejan expresivamente el interés del poeta, absorbido por su oficio, en los tres maestros de la actividad literaria de la Edad Media.

El contraste con Dante, de pensamiento más hondo y amplio, es interesante y se agudiza en la frivolidad de los dos versos siguientes; lo único que señala Mena para designar al Doctor por excelencia de la Iglesia es la circunstancia cortesana de que en el día de Santo Tomás caía el cumpleaños del Rey:

> e vimos el santo dotor cuya fiesta
> nuestro buen César jamás soleniza.

No menos indicadora de la falta de interés en el sistema de jerarquías medievales es la conclusión de la copla, que alude vagamente a otros doctores canonizados no por su excelencia intelectual, sino por su mérito moral:

> e otros dotores a quien canoniza
> la silla romana por vida modesta.

[39] AYALA, *Rimado de palacio,* 869 y sigs. Cf. *Primera crónica general,* cap. 505 "De cómo el rey Cindasuindo enuió pedir al papa el libro que dizen Moralia Job". Es elocuente que, según el relato, cuando Tajón, obispo de Zaragoza, enviado en busca del precioso libro, logra merced a sus oraciones que San Gregorio se le aparezca en persona para indicarle dónde está su tratado, le pregunta inmediatamente por San Agustín, "ca los sus libros demandaua ell otrossí también como los de sant Gregorio". Cf. B. SMALLEY, *The study of the Bible in the Middle Ages,* Oxford, 1941, págs. 10 y 18. H. I. MARROU, *obra citada,* págs. 446 y 478.

[40] INEZ MACDONALD, *The Coronaçion of Juan de Mena: Poem and commentary,* en *Hispanic Review,* VII, 1939, pág. 128: "Es evidente que era en alto grado un hombre de la Edad Media, que todavía pensaba naturalmente en términos de alegoría, y para quien la alegoría era lo significativo y no el modo de presentarla. Comentarios sobre poemas bien conocidos gozaban de mucho aprecio en sus días... y al mismo tiempo, las glosas a las obras de Ovidio no eran las monstruosidades que nos parecen hoy". Vale la pena recordar que la familiaridad con la forma alegórica no desaparece en un día: Camoens alegoriza su Isla de amores, Valbuena cada

Filósofos grandes

La misma desatención a las formas hondas de la vida espiritual sale al encuentro en la copla que pasa revista a los filósofos. De los ocho nombres citados, seis sólo podían ser para el poeta protagonistas de anécdotas o voceros de sentencias más o menos auténticas. Crates, Polemón, Empédocles, Zenón, Sócrates, Pitágoras son figuras siempre familiares (por peregrina que sea la idea que se forme de ellos) para el lector asiduo de Cicerón, Valerio Máximo, Séneca, Diógenes Laercio[41], San Jerónimo[42], Boecio, los moralistas medievales hasta llegar a las obras de Dante, Petrarca y Boccaccio. Los dos versos

> vimos a Sócrates tal que lo temo,
> con la ponçoña mortal que bevía

no obligan a suponer que el poeta estuviera pendiente de la traducción del *Fedón* que hacía por entonces el capellán del Marqués, Pero Díaz de Toledo. La falta de interés se revela en el par de versos de cumplido con que despacha a Platón y Aristóteles que, por contraste, hacen aparecer graves y concretos no ya los maravillosos tercetos del *Inferno*, IV, 130 y sigs., sino los del *Trionfo della Fama*.

Pero los últimos versos de la copla nos deparan la sorpresa de una nota precisa:

> e vi a Pitágoras que defendía
> las carnes al mundo comer por estremo.

Dante no menciona a Pitágoras en su poema y el *Trionfo della Fama* lo recuerda como el

> *che primo umilemente*
> *filosofia chiamò per nome degno.*

Es claro que las curiosas prohibiciones alimenticias de Pitágoras podían llegar a conocimiento de Mena por varias de las obras citadas (por ejem-

canto de su *Bernardo* y Gracián (ni más ni menos que el autor del *Alexandre*, 2288 c) habla como de cosa consabida de "las alegorías de Homero" (*El criticón*. A quien leyere).

41 Cuyas habladurías, libremente vueltas al latín en la primera mitad del siglo XIV por el dominico inglés Walter de Burleigh, bajo el título *De vita et moribus philosophorum*, ganaron la imaginable acogida, según revela, entre muchos otros testimonios, la vida de Bías que sirve de introducción al *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana.

42 Algunas notas del *Canon chronicus* de Eusebio, traducido por San Jerónimo, parecen haber estado muy presentes al espíritu de Mena al componer estos versos. Así, por ejemplo, la nota que corresponde al año 1742 de la era de Abraham: *Zeno Stoicus philosophus agnoscitur. Polemo philosophus moritur; post quem Arcesilas et Crates clari habentur.* Cf. también copla 129 y la nota sobre Pitágoras, año de Abraham 1573, los versos concernientes a Sócrates y la nota al año 1621: *Socrates uenenum bibit.*

plo, por la *Epístola 108* de Séneca), pero vale la pena recordar que la prohibición de alimentarse de carnes es la única nota del largo episodio (con un curioso contenido didáctico propio para embelesar al lector medieval) que consagra a Pitágoras uno de los libros de cabecera de Mena: las *Metamorfosis* o, como diría sencillamente el poeta, empleando las palabras mismas de Alfonso el Sabio, también devoto de Ovidio, el *Libro mayor* (Comentario a la *Coronación*, copla 12).

Es habitual, al hablar de las fuentes clásicas de Mena, insistir en la importancia de Virgilio y Lucano, principalmente porque estos poetas han dado el modelo de episodios extensos donde la imitación salta a la vista. Sería muy extraño que Mena se hubiese sustraído a la influencia del poeta que rivaliza con Virgilio (y por momentos le supera) en la estima de los letrados medievales, y que en especial relación con la poesía castellana del siglo xv presenta el motivo de las casas alegóricas (del Sol, *Metamorfosis*, II, 1 y sigs.; de la Envidia, II, 760 y sigs.; del Hambre, VIII, 797 y sigs.; de la Fama, XII, 39 y sigs.; de las Parcas, XV, 808 y sigs.; del Sueño, XI, 592 y sigs.; el Tártaro, IV, 431 y sigs.) y el motivo, familiar para nosotros por las coplas de Manrique, del "cómo se pasa la vida / tan callando", en que el poeta antiguo insiste con dolorosa conciencia, que le es muy peculiar, del tránsito imperceptible del tiempo[43]. La deuda del Comentario a la *Coronación* y del *Tratado del amor* se confirma con la huella ovidiana en el *Laberinto* e indica que para Mena las obras de Ovidio eran a modo de un diccionario poético que, aparte proporcionarle las fábulas mitológicas en su más brillante forma narrativa (y no hay que dudar de que Mena se valiera a la vez de la prosa de la *Genealogia deorum gentilium* y del verso de las *Metamorfosis)* y de imponerle el ejemplo de su orden de palabras, simetría, repetición e innovaciones léxicas, le brindan motivos aislados de los que apenas carece algún pasaje importante del *Laberinto*. La primera copla, título dedicatorio del poema, contiene una lisonja de evidente corte ovidiano:

> Al muy prepotente don Juan el segundo,
> aquel con quien Júpiter tovo tal çelo,
> que tanta de parte le fizo del mundo . . .
>
> *Hoc tu per terras quod in aethere Iuppiter alto*
> *nomen habes.*
>
> *Fastos*, II, 131-132.

[43] *Ars amatoria*, II, 670: *iam ueniet* tacito *curua senecta pede* (cf. III, 62: *eunt anni more fluentis aquae). Fastos*, VI, 771: *Tempora labuntur*, tacitisque *senescimus annis. Tristes*,

Iuppiter arces
terra sub Augusto est.
temperat aetherias et mundi regna triformis,
Metamorfosis, XV, 858-860[44].

La elegante simetría vuelve a repetirse más adelante (copla 230), en una invocación que da expresivamente al rey castellano el nombre del emperador adulado por Ovidio:

Sanad vos los reinos de aqueste reçelo,
o príncipe bueno, o novel Agusto,
o lunbre de España, o rey mucho justo,
pues rey de la tierra vos fizo el del cielo.

Una suntuosa estampa pinta al rey que recibe embajadas con magnificencia entre heráldica y cortesana (copla 221):

velloso león a sus pies por estrado:
vestido de múrice ropa de estado,
ebúrneo çeptro mandaua su diestra
e rica corona la mano siniestra,
más prefulgente que el çielo estrellado.

Bien pudo la realidad sugerir algunos de esos elementos (el león gordo sobre el que don Juan ponía los pies, según curiosa nota de Hernán Núñez), pero el cuadro del rey que con boato regio preside una ceremonia le estaba dado en las *Metamorfosis*, y nada menos que en el más apasionado de sus episodios, el de Medea. En efecto, así asiste el rey de la Cólquide a la primera hazaña de Jasón (VII, 102-103):

medio rex ipse resedit
agmine purpureus sceptroque insignis eburno.

Los dos últimos versos puestos en boca de la Providencia menguan cortesanamente el mérito del rey muerto para halagar a su sucesor (copla 291):

Tú, don Enrrique, querrás ser callado,
. . . . . .
assaz es a ti que por padre tú seas
de aqueste muy alto don Juan pregonado.

IV, VI, 17: *cuncta potest igitur* tacito *pede lapsa uetustas. Ibid.*, X, 27: *interea* tacito *passu labentibus annis.*

[44] Este último pasaje, así como el verso 20 de *Tristes*, IV, IV, *quorum hic* [Augusto] *adspicitur, creditur ille* [Júpiter] *deus*, nos conduce a Horacio, maestro en acariciar los oídos de los príncipes: *Caelo tonantem credidimus Iouem / regnare: praesens diuus habebitur / Augustus* (III, 5). *Laberinto*, 1 g alude a *Farsalia*, VIII, 494.

neque enim de Caesaris actis
ullum maius opus, quam quod pater extitit huius.
Metamorfosis, XV, 750-751.

El puñado de amores culpables de las coplas 102-104 evoca los trozos más brillantes del virtuosismo morboso de Ovidio; la alusión a Faetón (copla 269) da la nota fundamental del mito que constituye una de las páginas áureas de las *Metamorfosis*. Un verso aislado (copla 130 f):

Medea, la ynútil nigromantessa,

tiene tras sí dos retóricos pasajes ovidianos *(Heroidas*, XII, 163-172; *Remedios del amor*, 261 y sigs.) que Mena concentra con rara felicidad; en abstracto, los dos poetas coinciden en desdeñar la eficacia de la magia para avasallar la voluntad de la persona amada (copla 110):

Respuso reyendo la mi compañera:
"Nin causan amores, nin guardan su tregua
las telas del hijo que pare la yegua"
. . . . . .
nin fuerça de yervas . . .
nin vanas palabras del encantadera.

Fallitur Haemonias siquis decurrit ad artes
datque quod a teneri fronte reuellit equi;
non facient ut uiuat amor Medeides herbae
mixtaque cum magicis naenia Marsa sonis.
Ars amatoria, II, 99-102.

Ecos tan incidentales como la descripción de los muros de Babilonia en la copla 5 *(Metamorfosis*, IV, 57-58, episodio de Píramo y Tisbe), como el epíteto "fijas de Tespis" *(Thespiades: Metamorfosis*, V, 310), revelan la familiaridad de Mena con las obras de Ovidio, así como su modo (erróneo) de designar el Ponto en el Asia Menor como lugar donde Ovidio fué "relegado" (R. SCHEVILL, *Ovid and the Renascence in Spain*, 1913, pág. 81) demuestra el importante lugar que tenía en su pensamiento y que confirma la versión variada de tanta fábula ovidiana inserta en la glosa de la *Coronación*. La caracterización de Pitágoras refleja, pues, la impresión causada en el ánimo de Mena por el largo discurso de las *Metamorfosis*, XV, 75-478, donde, con el ejemplo de la Edad de Oro y con la enseñanza de la trasmigración de las almas y del cambio universal, el filósofo disuade a sus oyentes de Italia de alimentarse de animales; precisamente uno de los ejemplos de cambio biológico insertos en el discurso (v. 411-412):

Id quoque, quod uentis animal nutritur et aura,
protinus adsimulat, tetigit quoscumque colores

aparece más adelante como ejemplo de los que "por vana codicia de mundanos bienes" cambian sin escrúpulo de color político (copla 259):

Al gamaleón que del ayre se cría
son semejables los tales efetos,
que tanto e quantos tocare de objetos,
de tantas colores se buelve en el día.

A otro ejemplo del mismo discurso ovidiano se remonta un ingrediente mágico, que no figura en Lucano, VI, 670 y sigs., como observaba Hernán Núñez:

sunt qui, cum clauso putrefacta est spina sepulcro,
mutari credant humanas angue medullas.
Metamorfosis, XV, 389-390.

de sierpe formada de espina de muerto.
Laberinto, 241 c.

Flor de oradores

En esta copla se patentiza el elemento medieval en la cultura de Juan de Mena: del racimo de oradores conocemos sólo tres (incluyendo a Demóstenes, Cicerón y Quintiliano), y para Mena, Demóstenes no era más que un nombre célebre. De los restantes, no sólo no nos han llegado sus obras, sino que su fama es tan oscura que los comentadores del *Laberinto*, desde Hernán Núñez hasta Blecua, tropiezan en la identificación. A continuación de Demóstenes, en el primer verso, el poeta nombra a Gabiano, de quien dice Hernán Núñez: "Corrompió el nombre Juan de Mena o por causa del consonante de Gabino hizo Gabiano". La cómoda aclaración del Comendador Griego enseña cuánto hay que desconfiar del valor explicativo de la fuerza del consonante aun en poetas que modifican la lengua y particularmente los nombres propios con la libertad de Mena. Pues Gabiano no es corrupción alguna de un presunto Gabino. El único orador célebre con quien puede identificarse es Julio Gabiniano, de quien tratan dos obras solamente: el *Diálogo de los oradores*, que difícilmente pudo conocer Mena (ya que lo descubrió Alberto Enoch d'Ascoli hacia 1455) y se limita a nombrarlo, y el *Canon chronicus* de Eusebio de Cesarea, conocido en Occidente en la apresurada versión latina de San Jerónimo. Este compendio de las *Crónicas* de Eusebio, romanceadas hacia la misma época por el Tostado, en su sucesión de fechas yuxtapuestas

correspondientes a las distintas eras, y acompañada por breves notas marginales, constituye el bosquejo de una historia universal que los estudiosos de la Edad Media utilizaron infatigablemente para sus crónicas y biblias historiales. Muchas de sus notas ofrecen el bosquejo, por informe y primitivo que sea, de una historia de la cultura y, como tal, raro es el libro didáctico de la Edad Media que no bebió en ella con avidez. Mena le debe varias noticias de extraña erudición: la explicación del rapto de Europa, ya señalada (copla 42 b), y el prodigio de Neocesarea, que despierta en él amarga vena satírica. En efecto, al reseñar los hechos correspondientes al año 349, del imperio de Constancio, Constantino y Constante, el *Canon chronicus* da el hecho que corresponde a la copla 96:

Neocaesarea in Ponto subuersa, excepta ecclesia et episcopo caeterisque qui ibi reperti sunt.

Çesarea se lee que con terremoto
fuesse su muro por tierra caydo,
sus casas e pueblo todo destruydo,
que non quedó lienço que non fuesse [roto;
mas solo su tenplo fallamos ynmoto,
e la clerezía con el su perlado
saluo e seguro fué dentro librado
por su onesto beuir e deuoto.

Cabalmente, el *Canon chronicus*, en la nota que corresponde al año 2092 (76 de la era cristiana), dice cuanto se sepa hoy de Gabiano: *Gabinianus celeberrimi nominis rhetor in Galliis docuit.* Y es de observar que, junto a la forma *Gabinianus*, confirmada por el *Diálogo de los oradores*, la tradición textual del *Canon chronicus* incluye también formas menos probables, como *Gabinus* y *Gabianus*, que corresponde en un todo a la del *Laberinto*. Pero no sólo queda probado que Mena tenía a la vista la obra de Eusebio y Jerónimo por la singularidad de ser éste el único libro que podía informarle sobre Gabiniano: los demás oscuros oradores están todos incluídos en el mismo *Canon chronicus*[45], y si bien Séneca el retórico y Quintiliano son mucho más ricos y exactos en cuanto a varios de ellos, no los incluyen a todos, y en particular no dan noticias que coincidan con la caracterización de Mena. Así, Casio Severo, de cuya

[45] En cuanto a Cicerón y a Quintiliano, directamente conocidos, es claro que el poeta no precisaba recurrir a juicios ajenos. Sin embargo, valga para señalar la familiaridad de Mena con S. Jerónimo el hecho de que su elogio de Cicerón "Tulio con su rica lengua", coincide con el del santo *(diues Ciceronis lingua)* en la célebre *Epístola LXXXIV* en que define su posición ante Orígenes.

oratoria tratan ampliamente aquellos dos autores, y de quien leemos en el *Laberinto:*

> Cassio Severo sufriendo grand mengua,
> dado en exilio del pueblo romano.

Estos dos versos reflejan la escueta noticia anecdótica del *Canon chronicus,* era de Abraham 2048: *Cassius Seuerus orator egregius, qui Quintilianum illud prouerbium luserat*[46], *XXV exsilii sui anno in summa inopia moritur uix panno uerenda contextus.* "Domiçio, retor africano", pese a la forma que dió Mena a su *cognomen*[47], no es sino Domicio Afro *(Domitius Afer),* natural de Nîmes *(Nemausus),* de quien se poseen bastantes noticias en las obras de Quintiliano, Plinio el mozo y Tácito; San Jerónimo recuerda específicamente su género de muerte.

El verso siguiente dice así en la edición crítica de Foulché-Delbosc:

> Vimos a Pluçio con Apolodoro,

lo que resulta enteramente claro merced a las noticias del *Canon chronicus,* año de Abraham 1984 y 1953: *Plutio nobilissimus artis rhetoricae Graecus praeceptor habetur; Apollodorus Pergamenus Graecus orator, praeceptor Calidii et Augusti clarus habetur.* No es preciso reemplazar Pluçio por Planco, como hizo el Comendador Griego, pues si bien Planco cuenta en su favor el ser personaje más importante, corresponsal de Cicerón y de Horacio, es evidente por las notas de San Jerónimo que el poeta se propuso reunir a los dos maestros griegos de elocuencia más célebres en Roma.

La copla 120 comienza así:

> Mostróse Tubal primer ynuentor
> de cónsonas bozes e dulçe armonía.

Túbal (por frecuente confusión con Jubal, a quien designa el *Génesis,* IV,

[46] Pasaje oscuro, lo que explica que Mena lo haya saltado. J. Escalígero, que leía *Quintianum prourbium,* lo ilustró así: *"uillam suburbanam in pratis Quintianis quam in ludo aleae perditissimus nepos Cassius Seuerus luserit"* (ap. Migne, *Obras de San Jerónimo,* t. 8). Del destierro y miserable muerte de este orador habla también Tácito, *Anales,* IV, 21, obra no conocida en la época de Mena.

[47] ¿Habrá pesado en esta traducción del nombre propio el elogio de Quintiliano (XII, 10), quien reúne en una misma línea a Julio Africano y a su antiguo maestro Domicio Afro: *uires Africani, maturitatem Afri?*

21, como "padre de todos los que manejan arpa y órgano") aparece en orden y sentido muy familiar al pensamiento medieval: es el "inventor" de la música acreditado por la Biblia y que, por lo tanto, precede a los inventores gentiles, tales como Orfeo. Claro es que la "invención" de la música no es más que un capítulo del problema general de los "inventores" que, con su atractivo planteo personal de los orígenes de la cultura —un hombre inventor de cada arte, institución o usanza—, apasiona durante muchos siglos al hombre, hasta que alcanza una visión más compleja e histórica de los orígenes de la cultura. Entretanto, desde la *General estoria* hasta la *Arcadia* de Lope, el problema asoma infinitas veces en las obras más diversas. De la atracción que tenía para Mena atestiguan, aparte este pasaje, los medos, inventores de la magia (c. 35 gh), los amonitas, inventores de la astronomía (copla 36 cd), los mallorquines, inventores de la honda (copla 209), Ionus, de la moneda (copla 229); quizá la palabra *módulo* de la copla 32, en el sentido de tono musical, se remonte a uno de los raros pasajes latinos en que figura con esa acepción, el de Plinio, VII, 204 sobre los inventores de la música griega.

Los versos siguientes:

> mostróse la farpa que Orfeo tañía
> quando al ynfierno le traxo el amor

aluden a uno de los mitos más difundidos en la literatura latina; además de las innumerables alusiones breves en autores clásicos y de su repetida presencia en los medievales, inspira episodios señalados por su belleza y extensión en tres autores predilectos de Juan de Mena: Virgilio *(Geórgicas,* IV), Ovidio *(Metamorfosis,* X y XI) y Boecio *(Consolación,* libro III, metro 12), quien desprende del mito una neta moraleja alegórica, y a quien, por añadidura, se remonta muy claramente la palabra "cónsonas", la más ornamental de esta primera parte de la copla[48]. El tercer personaje es, con extrañeza del lector moderno, el centauro Quirón:

> mostrósenos Fíliris, el tañedor[49],
> maestro de Archiles en çitarizar,

[48] "De cónsonas bozes e dulce armonía": el segundo hemistiquio aclara el primero. La expresión *consonae uoces* se explica varias veces en el tratado de Boecio, *De musica,* IV, 1; V, 6 y V, 10. El metro 3, libro III de la *Consolación* aplica el adjetivo a los miembros del mundo animados por la mente divina: *connectens animam per consona membra resoluis.*

[49] Hernán Núñez y el Brocense imprimen: "mostróse Philírides, el buen tañedor", restituyendo el patronímico correcto. Pero cf. pág. 451: *Philiro.* Es sabido que Ovidio vierte libremente la exhortación que dirige el viejo Néstor a su hijo mientras éste, el trapacero Antíloco, se dispone a tomar parte con su carro en los juegos fúnebres de Patroclo, *Ilíada,* XXIII,

aquel que por arte ferir e domar
pudo a un Archiles, tan grand domador.

No es cosa corriente en la poesía latina la fama de tañedor del hijo de Fílira, pero el primer libro que la subraya ha tenido durante la Edad Media inesperada importancia. En efecto: en el *Arte de amar*, Ovidio, maestro de Amor, se compara sonriendo con Quirón, maestro de otro niño feroz y semidivino, Aquiles. Es bien sabido que la Edad Media, con su avidez didáctica, tomó en serio el *Arte* que Ovidio había dictado en broma[50]; y en estos versos de Mena, la expresión "por arte" nos lleva de la mano al comienzo de aquella obrita que encarece con fingida gravedad la eficacia de la enseñanza:

arte leues currus: arte regendus Amor.
. . . . . .
Phillyrides puerum cithara perfecit Achillem
atque animos placida contudit arte feros.

La elegante contraposición de los dos últimos versos en la copla de Mena condensa los dísticos 13-16, que pintan con aniñada gracia helenística al matador de Héctor amedrentado ante los azotes (de ahí el "ferir") del preceptor. Así, en estos pocos versos, palpamos una vez más el carácter prerrenacentista, doble en esencia, de Juan de Mena: por una parte, apego a una actitud medieval característica —el poema de Ovidio acogido como obra didáctica seria—, por la otra, orientación hacia una estima estética, desinteresada, de los autores que para la Edad Media eran ante todo maestros. Estima visible aquí en la recreación libre, en otro tono y adaptada a otro contexto, de los frívolos versos de Ovidio.

El poeta los reduce a las diez Sibilas:

Aquí los profetas

el décimo número de las Sibilas
que cada qual pudo llamarse profeta.

El número bien limitado tienta al poeta a enumerarlas todas y así, "los profetas" obtienen dos coplas en lugar de la copla única asignada a

315-318: "Por su arte el leñador vale mucho más que por su fuerza; por su arte, el piloto, en el mar, faz de vino, endereza la rápida nave, deshecha por los vientos; por su arte el auriga sobrepasa al auriga".

[50] Cf. C. S. Lewis, *The allegory of love*, Oxford, 1938, págs. 5 y sigs.

los demás órdenes intelectuales. Comparada con el pasaje clásico de Lactancio, *Diuinarum institutionum liber I, De falsa religione deorum*, cap. VI, fuente del de San Isidoro, la lista de Mena diverge en el nombre y en el orden de las Sibilas; aun admitiendo la licencia en modificar nombres propios (que transformaría a la sibila Frigia en Frigineta), las dos listas están tan lejos de coincidir que puede colegirse con seguridad que Mena deriva de otra fuente de información[51]. Nota peculiar, ya original de Mena, ya hallada en su fuente (pues no figura en la lista canónica de Lactancio ni en la de San Isidoro), es la identificación de la Sibila délfica con la pitonisa Femónoe que en la *Farsalia*, V, 126 y sigs., predica a Apio su fin.

Aquí los poetas

Extraña la parquedad de Mena que se contenta, en contraste con las enumeraciones prolijas que leemos en Dante, *Inferno*, IV, 82 v sigs., en Petrarca, *Trionfo della fama*, III, en Boccaccio, *Amorosa visione*, en Santillana, con nombrar sólo a los dos corifeos (callando al infaltable Lucano que en la *Coronación de mossén Jordi* se codea con Homero y Virgilio), y con agrupar la muchedumbre en conjuntos que recuerdan la clasificación de los estilos según Benvenuto de Imola, tal como se lee en la glosa de la *Coronación*. En la copla, quizá sea más digno de subrayarse que el entusiasmo por la vislumbrada belleza de los poemas homéricos, la atracción por la forma épica, por

> los escritores de tantas conquistas
> quantas naçieron entre los umanos.

Llama la atención en medio de estas enumeraciones el apóstrofe en

51 Extraña la erudición divergente de Mena; para sus contemporáneos, Lactancio y San Isidoro eran los informadores reconocidos acerca de las Sibilas, como se infiere de la siguiente aclaración de don ÁLVARO DE LUNA, *De las virtuosas e claras mujeres*, II, LXXVI: "Porque de suso es fecha mención de Erithea, agora parece asaz digno, dejadas las otras Sibilas, porque sería luenga escritura contar de cada una (ca basta que los autores, especialmente Lactancio, en el dicho su libro, e San Isidoro, en el su libro *Ethimologías*, dicen dellas muy notables cosas) ..." Y Hernán Núñez, desconcertado por el extraño nombre "Dimeta", declara francamente: "Ninguna de las diez Sibyllas hallo que se aya llamado Dimeta... Por ende pienso que se ha de emendar esta letra; el cómo por agora no me ocurre". En las *Iosephi Isaei Caesenatis Notae in primum librum Diuinarum Institutionum Lactanti*, citadas en Migne, se señalan para este pasaje varias obras; no he podido hallar PETRARCA, *Memorabilium*, IV, cap. 3; las restantes no explican la peculiaridad de Mena.

elogio de la ciudad natal del poeta. Ese elogio por reticencia contrasta con las profusas alabanzas a Córdoba en la *Coronación*, 37, o en el Comentario y, sobre todo, en el Prohemio del *Omero romançado*, que agrega a los consabidos nombres clásicos las glorias árabes, Averroes y Avicena. ¿No habrá juzgado Mena inoportuno incluirlas en el poema que exhorta a la guerra contra los moros a quienes califica (copla 178) de "pueblo maldito, sañoso"? Empero, es preciso reparar en el ejemplo de Alfonso el Sabio, tan adeudado con el saber árabe que Menéndez Pidal puede equiparar en conjunto su actividad intelectual con la de los reyes de taifas[52], y quien, no obstante, ruega devotamente a la Virgen que, como galardón de las *Cantigas*, recabe de su Hijo

Córdova madre

> queira que es encreus
> mouros destruyr posa,
> que son dos filisteus ....
> .....
> et que contra os mouros
> que terra d'Ultramar
> têen, et en Espanna
> gran part' a meu pesar,
> me dé poder e força
> pera os én deitar.
>
> *Cantiga CCCCI.*

Quizá sea más exacto ver en el silencio del poeta sobre el pasado musulmán de su ciudad otra faceta de su orientación hacia el Renacimiento, que exalta la raíz grecorromana de la cultura europea, y que, lejos de ser pura veleidad cerebral, coincide con la aspiración política del momento: liquidación de la tumultuosa Edad Media en contacto y conflicto con los árabes, y ansia de incorporarse íntegramente al nexo europeo[53].

[52] *La España del Cid*, Madrid, 1929, tomo 1, pág. 88: "Notemos, pues, cómo Alfonso X se hizo memorable dentro de la cultura occidental, justamente por haber imitado en su corte la vida científica y literaria de estas cortes andaluzas de dos siglos antes, y por haber aprovechado muchas de aquellas viejas producciones científicas".

[53] A esta aspiración de los tiempos de Mena, respetable tanto en el orden político como en el religioso e intelectual, corresponde el hecho lingüístico que salta a la vista (recientemente lo señala Francisco López Estrada reseñando la citada edición de Blecua en *RFE*, XXVII, 1943, pág. 476), de la fuerte merma de vocabulario árabe. Este hecho no es peculiar de Mena sino de sus tiempos, y se complementa con el uso a manos llenas del cultismo latino y la ornamentación clásica.

A partir de "los profetas" el texto del poema no desarrolla su sumario (copla 116) en orden estricto: es clara la intención del autor de reunir astrólogos, cuadrivistas y sabidores —toda la ciencia medieval— en la figura contemporánea que contrapone al general vicio e ignorancia de su siglo (126 y siguientes):

Don Enrique de Villena

Aquel que tu vees estar contenplando
el mouimiento de tantas estrellas,
la obra, la fuerça, la orden de aquéllas,
que mide los cursos de cómo e de quándo,
e ouo notiçia filosofando
del mouedor e de los comouidos,
de lumbre e rayos, e son de tronidos,
e supo las causas del mundo velando;
aquel claro padre, aquel dulçe fuente,
aquel que en el cástalo monte resuena,
es don Enrrique, señor de Villena,
onrra de España e del siglo presente.

La lograda poetización del sabio que, de la contemplación de "el movimiento de tantas estrellas" se eleva a la noticia "del mouedor de los comouidos" reconoce como dechado la más famosa de las poesías contenidas en la *Consolación* de Boecio (libro III, metro 9), inspirado compendio de la primera parte del *Timeo* que completa durante siglos el conocimiento del original[54], y que, antes de describir la Creación, invoca al Creador como origen inmóvil de todo movimiento:

[54] *Boethius*, ed. por H. F. Stewart y E. K. Rand, Loeb Classical Library, 1936, pág. 262. A esta misma poesía pertenece el adjetivo *cónsonas* ya señalado a propósito de 120 b. Parecería ocioso agregar, por obvio, que la teoría aristotélica del motor inmóvil pasa al tomismo y de ahí al pensamiento vulgar, donde arraiga muchos siglos más allá de la Edad Media. Sorprende que el editor más reciente del *Laberinto* convierta a Mena en precursor de Copérnico, no sólo en contradicción con la explícita nota de Hernán Núñez sino con el propio poema donde tantas veces Mena revela su adhesión al sistema ptolemaico (copla 34): la tierra es el "esférico centro" del universo. Cf. la paráfrasis de este verso en el *Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos;

Tú solo estando jamás no mudable
en todas [cosas] te plaze que aya mudança.
55 cd.

Y con mayor fidelidad, el Cartujano, al describir a San Felipe apóstol:

amor del objeto muy superior,
el qual nos denota la contemplación
de los movidos y del movedor.
Los doce triunfos, II, cap. 1, 8, g-i.

Esta última concepción, por añadidura, es la única que demuestran conocer los artistas del Siglo de Oro —Lope, por ejemplo, tan representativo del pensamiento de su tiempo—, y la que todavía a mediados del siglo XVIII habrá de combatir el Padre Feijóo. Es muy posible que, como

stabilisque manens das cuncta moueri.

Ya Hartzenbusch[55] llamaba la atención sobre los versos siguientes en que Mena, contra la opinión castellana vulgar, y aun según parece contra la del mismo don Juan II, deplora la quema y dispersión de la librería de Villena. El lamento, que por una parte reprocha la ignorancia que motivó tal medida y por otra el secreto y prisa de su ejecución, cobra dignidad apoyándose en un parangón antiguo: los atenienses quemaron los libros de Protágoras por público decreto, dice textualmente San Jerónimo[56], mientras Diógenes Laercio señala los ilustres personajes que intervinieron en su lectura y deja adivinar un procedimiento regular de acusación (IX, 54). La orden de Phoebo se complementa curiosamente con lo que, sin duda, era para Juan de Mena pésima corrupción, como corrupción de lo excelente —la magia, a pesar de que ejercía sobre él una honda atracción que se revela poéticamente en el episodio de la hechicera consultada por los secuaces de don Álvaro de Luna. Además, suena a intencionado mentís contra la maledicencia de los ignorantes que tildaron de hechicero a don Enrique de Villena, el condenar abiertamente

los que escudriñan las dañadas artes.

En esa muchedumbre, reverso de los "claros maestros" con los que comenzó la descripción de la orden de Phoebo, el poeta mezcla muy medievalmente, aunque no sin destreza, figuras inmortalizadas por la poesía con oscuros personajes de la historia anecdótica: Tiresias[57], protagonista

sospechaba Hernán Núñez, rasgos menores procedan de las *Metamorfosis*, XV, 65 y sigs.: *uigili* "velando", *primordia mundi et rerum causas* "las causas del mundo", *tonarent* "tronidos", *qua sidera lege mearent* "el movimiento de tantas estrellas, ...la orden".

55 *Trozos del retrato histórico de don Enrique de Aragón, marqués de Villena*, Obra premiada por el Liceo de Madrid en los juegos florales de 1843, en la *Bibliografía de Hartzenbusch*, formada por su hijo D. Eugenio Hartzenbusch, Madrid, 1900, pág. 379.

56 *Canon chronicus*, anno Abr. 1573: *Protagoras sophista, cuius libros decreto publico Athenienses combusserunt.*

57 C. 130: "Vimos la forma del mago Tereo". Hernán Núñez anota: "Thirreo pone por Thiresias, corrumpido el vocablo por dar lugar al consonante, como he dicho que muchas vezes suele hacer en esta obra Juan de Mena por licencia poética..." y comenta el Brocense: "El Comendador dice que Tirrheo puso por Tiresias, por causa del consonante. A mí me parece demasiada licencia en poesía. Yo digo que se ha de leer Tianeo, grandíssimo hechizero y encantador, del qual ay gran memoria en Luciano, y Filóstrato hizo un gran libro de *Vita Apollonii*". Es claro que la identificación del Comendador Griego es la correcta; Tirrheo es sencillamente falsa lectura de *Cirrhaeus* (cf. Thalestris y Calectrix en el *Libro de Alexandre*, la confusión en el apellido del poeta Ferrán Sánchez Calavera que aún Menéndez Pelayo leía Talavera, por ser la *c* y la *t* en muchos mss. medievales prácticamente iguales), epíteto derivado

del largo episodio mágico de la *Tebaida,* IV, 409 y sigs., en que Estacio sigue, tras clara alusión (III, 140 y sigs.), la huella de Lucano, *Farsalia,* VI, 420 y sigs.; y Medea, a quien la Edad Media conoce principalmente por Ovidio *(Heroidas, Arte* y sobre todo el *"Libro mayor"*, VII, 9 y sigs.). Medea, y sus hechicerías impotentes ante el amor, sirve de tránsito para las adúlteras envenenadoras Licinia y Publicia (igual asociación se repite en las *Coplas contra los pecados mortales,* 89), tomadas del anecdotario de Valerio Máximo y asociadas probablemente, en el recuerdo del poeta, con la diatriba mucho más enérgica sobre igual crimen, al final de la muy manoseada Sátira de Juvenal contra las mujeres.

El Conde de Niebla

Dos episodios de los tres más celebrados del *Laberinto* corresponden a "la orden de Mars", y esa celebridad no sólo se debe a que en ellos Mena se eleva decididamente sobre el tono medio de su poema, sino también a que son las primeras muestras castellanas de imitación consciente y meditada del arte antiguo, y por ellas se sitúa Mena en el umbral de la poesía sabia que reconoce por príncipes a Boscán y a Garcilaso. Y esa imitación no es calco, ni resumen, ni agregado de motivos tomados de diversos autores, sino, como ya se ha podido ver de pasada, a propósito del marco del poema, es imitación libre de un poeta, enriquecida con detalles tomados ya de otros pasajes del mismo, ya de muchos otros, y, en primer término, de sus imitadores.

Dentro del episodio de la muerte del conde de Niebla (coplas 160-186), encontramos el motivo de los agüeros tratado con una amplitud (coplas 163-173) que, más que estar de acuerdo con la arquitectura toda del episodio[58], lo está con el amor de Mena al tema en sí, grato al di-

de la ciudad de Crisa o Cirra, junto al Parnaso. Fué dicha ciudad célebre por el oráculo de Apolo, más conocido como Pítico o Délfico, Delfos = Cirra: Lucano, V, 137, VI, 408; Estacio, *Tebaida,* III, 611. El epíteto derivado se aplica a la Pitia: Lucano V, 115; Estacio, *Tebaida,* III, 106: *Cyrrhaea virgo.* Es explicable que Mena lo aplique a Tiresias, el famoso agorero tebano, asimilándolo a Tereo, un nombre mitológico familiar por intervenir en la conocida fábula de Filomela y Progne. La "demasiada licencia" de reemplazar a Tiresias por Cirreo = Tirreo = Tereo, no es para amedrentar al poeta, tan poco interesado en la verdad objetiva de sus ejemplos que intercambia a la culpable Erifila con la irreprochable Hipsípila = 'Isifle', por ejemplo. Indicio de la fama de "Teresias el thebano" en el círculo de Mena es su papel de adivino por excelencia en *El sueño* de Santillana; coplas 25 a 35.

58 Que la inoportunidad de los agüeros no esté en su longitud lo señaló don Luis Zapata en su *Miscelánea (Memorial histórico,* tomo 11, Madrid, 1859): "...para escribir la infelice muerte del conde de Niebla, que habían de ser malos agüeros de desdichas, ¿para qué pone

dacticismo helenístico de las *Geórgicas* y de sus imitaciones, particularmente la de Lucano. Pues indudablemente la situación —examen de los agüeros de tempestad a la partida de un caudillo— deriva del canto V de la *Farsalia* en que César decide embarcarse y el barquero Amiclas pretende disuadirle enumerándole las señales manifiestas de borrasca (V, 540 y sigs.). Aparte el vicio esencial, señalado por Zapata, las ventajas se hallan a favor de Mena. En efecto, la larguísima enumeración de Lucano es un puro trozo de lucimiento, puesto todo él en boca de Amiclas quien, no obstante, y aunque no ha mediado objeción u orden alguna de su interlocutor, al final se declara de suyo dispuesto a complacer a César. Más dramáticamente, Mena divide la enumeración entre el piloto y el Conde, y hace ceder al primero sólo por la viva y repetida instancia del último. Tampoco es una misma la procedencia de los agüeros que enumera el Conde, por más que desde el Brocense se haya reunido el todo bajo la rúbrica "imitación de Lucano". La copla 164, que para aquél derivaba del final del libro I de la *Farsalia* y para Menéndez Pelayo (*Antología* . . . , t. 5, pág. CLXXVII) era uno de aquellos pasajes donde "campea sólo el arte de Lucano", presenta muy escaso contacto palpable con su presunta fuente. ¿Corresponderá a

Ca he visto, dize, señor, nueuos yerros
la noche passada fazer las planetas,

el verso de Lucano, I, 526:

ignota obscurae uiderunt sidera noctes

o quizá, I, 642:

et incerto discurrunt sidera motu,

o I, 663-664:

deseruere suos mundoque obscura ferentur?

Mucho más que los fuegos artificiales de Lucano, I, 526-529, el verso

con crines tendidas arder las cometas

recuerda las estrellas fugaces de la *Eneida*, V, 527-528:

caelo seu saepe refixa
transcurrunt crinemque uolantia sidera ducunt,

en su muerte señales de tempestades? Pues él no murió por tempestad en el mar, sino por hundirse con muchos la barca en que él iba, lo que en una salida a espaciarse por la mar suele acaescer". Cf. PERO TAFUR, *Andanças e viajes*, págs. 3 y sig.

y la estrella de César en las *Metamorfosis*, XV, 849-50:

flammiferumque trahens spatioso limite crinem
stella micat[59].

El verso 164 d:

dar nueua lunbre las armas e fierros

no debe su inspiración al mencionado libro de la *Farsalia*, que sólo sabe del fragor sobrenatural de las armas (I, 569 y 578). Es muy probable que Mena recordase el pasaje de la *Eneida*, X, 270-275, en que Virgilio compara la inesperada aparición de Eneas, ante los latinos, reverberando llamas de su armadura divina, con el resplandor siniestro de los cometas o de Sirio:

Ardet apex capiti cristisque a uertice flamma
funditur et uastos umbo uomit aureus ignis:
non secus ac liquida si quando nocte cometae
sanguinei lugubre rubent, aut Sirius ardor
ille, sitim morbosque ferens mortalibus aegris,
nascitur et laeuo contristat lumine caelum.

Los versos siguientes tienen abolengo más claro:

cridar sin feridas los canes e perros,
triste presagio fazer de peleas
las aues noturnas e las funereas
por los collados, alturas e çerros.

El punto de partida es Virgilio, en los presagios que anuncian la muerte de César, *Geórgicas*, I, 470:

Obscenaeque canes, importunaeque uolucres,

y de Dido, *Eneida*, IV, 461-463:

nox quum terras obscura teneret,
solaque culminibus ferali carmine bubo
saepe queri et longas in fletum ducere uoces,

desarrollado así en la imitación de Ovidio, *Metamorfosis*, XV, 791 y 797:

tristia mille locis Stygius dedit omina bubo ...
nocturnos ululasse canes,

mientras leemos en la *Farsalia*, I, 548 y 558:

[59] Cf. el Brocense: "Lucano en el fin del libro (I) pone estas y otras señales desde el verso que comienza *Prodigiis terras implerunt*, y aunque ay muchos otros authores donde ay semejantes señales escritas (como es Ovidio, al fin del libro décimo quinto, *Metamorpho.*), basta citar a Lucano, porque nuestro poeta siempre le sigue, quando se le offrecen semejantes imitaciones". En el análisis de estos agüeros, que hizo Menéndez Pelayo, Ovidio ha desaparecido.

Flebile saeui
latrauere canes...
dirasque diem foedasse uolucres
accipimus, siluisque feras sub nocte relictis
audaces media posuisse cubilia Roma.

En el primero de estos versos vale la pena señalar la independencia del poeta, que introduce una pintoresca nota que no corresponde a ninguno de los modelos que tenía a la vista ("sin feridas"), en lugar de la adjetivación que ellos le ofrecían *(obscenae, nocturnos, saeui);* en los últimos, Mena rechaza el toque paradójico de Lucano (las aves nocturnas se instalan de día en plena Roma) y prefiere un ambiente menos forzado, recogido quizá del *Ibis* de Ovidio, 223-224, que presenta la triple coincidencia del ave *nocturna* que emite sonidos *funereos,* posada en un cerro:

sedit in aduerso nocturnus culmine bubo
funereoque graues edidit ore sonos[60].

Los agüeros que el piloto recoge de la observación de las naves no entroncan en absoluto con los del final del libro I de la *Farsalia,* ni con los de Amiclas ni con los otros "paños purpúreos" sobre el socorrido tema. Parecen ser una adaptación, no sé si directa, de los preparativos silenciosos que hacen los pompeyanos al darse a la huída, *Farsalia,* II, 693-698, y de las maniobras náuticas previas a la calma que paraliza la escuadra de César, *Farsalia,* V, 421-423, 426, 432.

La segunda enumeración de agüeros está puesta en boca del Conde de Niebla por un procedimiento algo pueril, pero que para Mena estaba sancionado por la retórica de la *Farsalia:* ya hemos visto cómo Amiclas recita todo su saber agorero para parar en que, pese a todo, está dispuesto a servir a César, y, con la misma enojosa técnica, Lucano reseña todos los oráculos respetables para acabar por decir que el perverso Sexto Pompeyo les prefirió la hechicera Ericto (VI, 425 y sigs.). Así, el Conde de Niebla declara no estar persuadido por los presagios que ha observado el piloto y funda su incredulidad en que no están presentes los agüeros, sin duda más fidedignos, registrados en el libro I de las *Geórgicas* y en el pasaje derivado de la *Farsalia* V, 540 y sigs. En cuanto al aspecto de la luna,

[60] La invectiva ovidiana habla en el mismo pasaje de la crianza y naturaleza canina de *Ibis,* 232: *latrat et in toto uerba canina foro,* etc.

Avn si yo viera la mestrua Luna
con cuernos obtusos mostrarse fuscada,
muy rubicunda o muy colorada,
creyera que vientos nos diera Fortuna.

Es curioso que los versos de Lucano, aducidos por Menéndez Pelayo *(Antología . . .*, t. 5, págs. CLXXVI y CLXXVII) como prueba de que "en esta misma descripción de los presagios de la tormenta, pertenece a Lucano (libro V) todo lo que no es de Virgilio", tengan sólo relación indirecta con Mena, que prefirió ceñirse al original. Compárense, en efecto, los dos textos:

Ipse pater statuit quid menstrua luna moneret.
Geórgicas, I, 353.

si nigrum obscuro comprenderit aera cornu . . .,
at si uirgineum suffuderit ore ruborem
uentus erit: uento semper rubet aurea Phoebe . . .
pura neque obtunsis per caelum cornibus ibit . . .
Geórgicas, I, 428-433.

Lunaque non gracili surrexit lucida cornu
aut orbis medii puros exesa recessus,
nec duxit recto tenuata cacumina cornu
uentorumque nota rubuit.
Farsalia, V, 546 y sigs.

De los versos de las *Geórgicas* imitados en éstos de Lucano y en los de Mena, Menéndez Pelayo cita el original de la "mestrua Luna" *(Geórgicas*, I, 353), pero no los de los versos restantes (433, *obtunsis cornibus* 'con cuernos obtusos'; 428 *obscuro . . . cornu* 'mostrarse fuscada'; 430 *uento semper rubet aurea Phoebe* 'muy rubicunda . . . temiera . . . vientos'). Tampoco es conveniente la explicación de Post, *art. cit.*, pág. 255: "Sobre los detalles de la *Farsalia*, que naturalmente tomaría junto con el resto del episodio, Mena inserta pintorescos toques adicionales de las *Geórgicas*, I. Así agrega el verso virgiliano *ipse pater statuit quid menstrua luna moneret* a *Lunaque non gracili surrexit lucida cornu . . . tum lurida pallens / ora tulit uoltu sub nubem tristis ituro.* El resultado es: *Aun si yo viera la mestrua luna*, etc." Lo exacto sería agregar que en el "resultado" no ha quedado huella de Lucano, pues en efecto a *la menstrua luna* de las *Geórgicas*, Mena ha agregado solamente varias notas de idéntica procedencia. Lo que aquí y en algunos otros pasajes vicia el sagaz análisis de Post es dar por sentado que Mena imita básicamente a Lucano.

Lo mismo sucede en los agüeros tomados del aspecto del sol (169 efg):

si Febo, dexada la delia cuna,
ygneo viéramos o turbulento,
temiera yo pluuia con fuerça de viento.

Entre los versos de Lucano citados por Menéndez Pelayo como fuente de estas coplas sólo uno y medio se refieren al sol (V, 541-542):

nam sol non rutilas deduxit in aequora nubes
concordesque tulit radios.

Y ese hexámetro y medio, como es manifiesto, nada ha tenido que ver con los tres versos del *Laberinto*, inspirados, no menos manifiestamente, en varias líneas del mismo pasaje de las *Geórgicas* desdeñado por Menéndez Pelayo:

ille ubi nascentem maculis uariauerit ortum . . .
suspecti tibi sint imbres . . .
Geórgicas, I, 441-443.
caeruleus pluuiam denuntiat, igneus Euros;
sin maculae incipient rutilo inmiscerier igni,
omnia tum pariter uento nimbisque uidebis
feruere.
Geórgicas, I, 453-456.

La copla siguiente, sobre los vientos, se inspira en las *Geórgicas*, como señaló el Brocense; y, exactamente, en los versos 356-359; pero la diferencia es mucha. Virgilio separa los vientos (con su ablativo absoluto *uentis surgentibus)* y presenta sus efectos en el mar, estrecho o abierto, y en tierra, alta o boscosa, alternando artísticamente los cuatro paisajes: *Continuo uentis surgentibus aut freta ponti / incipiunt agitata tumescere, et aridus altis / montibus audire fragor, aut resonantia longe / litora misceri, et nemorum increbrescere murmur.* Juan de Mena, mucho más pobre, presenta al viento en dos efectos solamente: agitando el bosque (170 ab):

Nin veo tanpoco que vientos delgados
mueuan los ramos de nuestra montaña,

o alborotando el mar (170 cd):

nin fieran las ondas con su nueua saña
la playa, con golpes más demasiados.

Es posible que la versión reducida de Mena se atenga a la imitación, tam-

bién empobrecida, de Lucano (V, 551), ya que ambas continúan bruscamente con el agüero del delfín.

En la serie de señales tomadas del comportamiento de los animales, llama la atención, por contraste con Virgilio y aun con Lucano (quien sigue de cerca las *Geórgicas)*, cómo Mena, el Mena que conocemos despreocupado de la verdad histórica y geográfica, no tiene el menor interés naturalista y traspone con toda libertad ciertos rasgos de unas aves a otras. Por empezar, introduce Mena un animal que ocupa no poco espacio en los bestiarios, el delfín, omitido por Virgilio y presente en Lucano, pero reemplaza la oscura caracterización de Lucano *incertus qui prouocat aequora* partiendo de una expresión virgiliana (v. 361 *ex aequore)* aplicada a los "marinos", esto es, a los mergos de las *Geórgicas:* y refundida quizás con el recuerdo del delfín astronómico pintado en los *Fastos*, I, 457, **fuera de las ondas:**

nin veo delfines de fuera mostrados.
170 e.

A su vez, para caracterizar a los mergos o cuervos marinos, Mena funde su vuelo, indicado por Virgilio (V, 361: *quum medio celeres reuolant ex aequore mergi)*, con su preferir lo seco, tomado de Lucano (v. 553: *aut siccum quod mergus amat)*.

Desde Hernán Núñez hasta Post se ha reprochado al poeta con más o menos indulgencia el haber llamado caístros a los cisnes: Post juzga redondamente que el secretario de cartas latinas de Juan II tomó *Caystri* por un nominativo en las *Geórgicas*, I, 383-384:

et quae Asia circum
dulcibus in stagnis rimantur prata Caystri.

No creo que esta traslación del nombre del río a las aves que pueblan sus márgenes (desde la primera aparición del cisne en la literatura occidental: *Ilíada*, II, 460 y sigs.) sea menos voluntaria que licencias que hoy nos parecen tan inadmisibles como Tereo por Tiresias o Isifle por Erifila, etc.[61] Cisnes y alciones son para Mena pura ornamentación libresca;

[61] Más allá de Mena fué Calderón, quien, teniendo presente la conseja del canto del cisne moribundo, escribe (*El purgatorio de San Patricio*, I, 1):

Y en sus exequias las aves
nocturnas, en vez de versos,
cantan caístros.

de ahí que no dé la forma castiza de sus nombres, y que corra arbitrariamente la caracterización: sus alciones juguetearán como los cisnes virgilianos, mientras sus cisnes abandonarán las lagunas como las garzas *(ardeae)* y preferirán la costa como las cercetas *(fulicae)* de las *Geórgicas* (I, 361, y sigs.). Certifica este cambio el detalle siguiente: al traducir el presagio de la cerceta o *fulica* en la copla 172 f aparece la palabra "prados", como en 172 h, donde refleja los *prata Caystri* del original.

La belleza de los versos siguientes ha sido destacada con fervor un tanto precipitado por el ilustre polígrafo santanderino *(Antología . . .*, t. 5, pág. CLXXV): "Cuatro versos hay, de lánguida y misteriosa armonía en que, a mi entender, Juan de Mena triunfa de Virgilio:

> Nin baten las alas ya los alçiones,
> nin tientan jugando de se roçiar,
> los quales amansan la furia del mar
> con sus cantares e lánguidos sones . . .

El mantuano había dicho sencillamente:

> *Non tepidum ad solem pennas in littore pendunt*
> *dilectae Thetidi alciones . . .*

No imita de este modo quien no tiene alma profundamente poética"[62].

Lo que no autoriza a suponer que ignorase el sentido recto de Caístro. Por lo demás, Mena tendría presentes expresiones como *Caystrius ales* de Ovidio, *Tristes*, V, 1, 11. Desvirtúa el juicio de Post otra curiosa "confusión" de Mena. Léese, en efecto, en "El hijo muy claro de Hyperión":

> Tántalo, Tycio, no son tán vexados
> allá en los abismos del brauo Plutón;
> rastrando sus carnes por nueue *collados.*

Post ha señalado en estos versos el recuerdo de los atormentados en el Tártaro virgiliano:

> *Nec non et Tityon, Terrae omniparentis alumnum*
> *cernere erat, per tota nouem cui iugera corpus*
> *porrigitur . . .*
> *Eneida,* VI, 595 y sigs.

Nouem iugera no son "nueve collados" sino "nueve yugadas"; "nueve collados" se diría en latín *nouem iuga.* De los dos términos semejantes, el poeta ha escogido —y no hay derecho de presumir que por ignorancia— *iuga,* y transforma dramáticamente el tormento tradicional: en los versos de Mena, Ticio arrastra sus carnes por nueve montes, en tanto que en la *Eneida* está tendido pasivamente sobre nueve yugadas, mientras el buitre le devora las entrañas. En suma: lo que importa al poeta *no* es la traducción fiel de su modelo: por consiguiente, los desvíos en la traducción no han de achacarse a ignorancia. Los modelos son, en rigor, puntos de partida, y el poeta se deja llevar despreocupadamente por las asociaciones que más mueven su fantasía.

[62] Rectifico en detalle este error, aunque ya en 1912 Post señaló el origen de los versos que entusiasmaban a Menéndez Pelayo, porque la conclusión de este último aparece repetida

Burló aquí a Menéndez Pelayo la técnica de imitación de Mena, quien, según su usanza, combina diversos pasajes de su modelo: los versos citados de las *Geórgicas (non tepidum ad solem,* etc.) con otros (I, 385-387) algo anteriores que, para describir el juego de los cisnes, Virgilio había casi transcrito de Varrón Atacino, un oscuro poeta de la escuela helenística de Cinna y Catulo, gloriosamente eternizado gracias a su préstamo:

> *Certatim largos umeris infundere rores*
> .....
> *et studio incassum uideas gestire lauandi*[63].

en obras recientes, tales como VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1937, t. 1, pág. 236 y BLECUA, *ed. cit.*, págs. LIV y LV.

[63] Los versos de Varrón Atacino son:

> *Tum liceat uolucres pelagi tardaeque paludis*
> *cernere inexpleto studio certare lauandi,*
> *et uelut insolitum pennis infundere rorem.*

Muy instructiva es una ojeada a la técnica de imitación creadora que revelan los presagios de Virgilio. Pues aunque en las *Geórgicas* el interés didáctico es esencial, mientras en el *Laberinto* no pasa de ser una tendencia heredada de un momento medieval ya transcurrido, el poeta traslada libremente gestos y actos de unos animales a otros, según se infiere del cotejo con los *Fenómenos* de Arato, la más importante de sus fuentes (cf. W. E. GILLESPIE, *Vergil, Aratus, and others. The weather sign as a literary subject*, Princeton, 1938, págs. 43 y sigs.):

> Καὶ δ' ἄγ ἐπὶ ξηοὴν ὅτ' ἐρωδιὸς οὐ κατὰ κόσμον
> ἐξ ἁλὸς ἔρχηται, φωνῇ περιπολλὰ λεληκώς.
> ARATO, *Fenómenos*, 913-914.

'Y cuando la garza (lat. *ardea)* vuela alborotada del mar a lo seco, con grandísimo graznido...'

> *Cum medio celeres reuolant ex aequore mergi* ['mergos', gr. αἴθυιαι]
> *clamoremque ferunt ad litora.*
> VIRGILIO, *Geórgicas*, I, 361-362.

Puede argüirse que tal variación es prueba de que aquí las *Geórgicas* no dependen de los *Fenómenos*, y de que Virgilio varió el presagio de acuerdo con otras fuentes, desconocidas para nosotros, o con su propia observación (cf. C. P. CLARK, *Numerical phraseology in Virgil*, Princeton, 1913, págs. 79 y sigs., interesantes ejemplos de las *Geórgicas* en que el poeta altera los datos numéricos de sus fuentes con modificaciones sugeridas por su propia experiencia), pero otros casos demuestran incontestablemente que Virgilio centra su atención en lo estético más que en lo informativo. El mismo Clark, págs. 67 y sigs., coteja minuciosamente varios pasajes de las *Geórgicas*, I, 160, I, 208; III, 174; IV, 295, con su fuente, el tratado *De re rustica* de Marco Terencio Varrón de Reate, y observa que Virgilio, sin ser inexacto, suele omitir las precisiones de números, fechas, medidas, forzosamente prosaicas, de su original. Uno de esos casos pertenece justamente a la compleja genealogía de los alciones del *Laberinto:*

> Πολλάκι λιμναῖαι ἢ εἰνάλιαι ὄρνιθες
> ἄπληστον κλύζονται ἐνιέμεναι ὑδάτεσσιν...
> χείματος ἐρχομένου χέρσῳ ὑπέτυψε κορώνη,
> ἥ που καὶ ποταμοῖο ἐβάψατο μέχρι παρ' ἄκρους

Mena traslada a los alciones el gesto de los cisnes virgilianos, así como había trasladado a sus cisnes el gesto de las cercetas. Así, pues, es Virgilio quien triunfa de Virgilio. En verdad, en el tercero de estos admirados versos penetra un curioso cambio: la influencia de Virgilio acaba al describir el gesto vivo de las aves. Los versos que siguen, introducidos por el relativo, no pintan nada actual: desarrollan la naturaleza del animal, su propiedad de amansar el mar, la época, lugar y duración de su cría. Aparte los dos primeros versos virgilianos, el resto de la copla sabe a ciencia de bestiario.

La lista de los agüeros concluye enumerando varias aves: la corneja, que reúne la mitad de la descripción de las *Geórgicas* (I, 389: *et sola in sicca secum spatiatur harena)* y la mitad de la descripción de la *Farsalia* (V, 555: *quodque caput spargens undis uelut occupet imbrem)*; la garza o *ardea* de la que aquí sólo se vierte la segunda parte de la caracterización virgiliana, porque la primera ha pasado a los *"caístros" (notasque paludes / deserit atque altam supra uolat ardea nubem)*, y con la cerceta o *fulica*, cuya acción el poeta parafrasea vagamente, tratando, quizá, de obtener una versión distinta de la que ya dió y atribuyó a los cisnes. En la copla siguiente el tono se anima con deliberado contraste; a la futilidad

> ὦμους ἐκ κεφαλῆς, ἢ καὶ μάλα πᾶσα κολυμβᾷ,
> ἢ πολλὴ στρέφεται παρ' ὕδωρ παχέα κρώζουσα.
> *Fenómenos*, 942-943, 950-953.

'Muchas veces las aves palustres o marinas se lavan incesantemente hundiéndose en las aguas... Cuando viene la tormenta, la corneja (lat. *cornix)* anda por lo seco, o quizá se sumerge de cabeza, hasta los hombros, en el río, o se zambulle toda entera, o con ronco graznido va y viene junto al agua.'

> *Iam uarias pelagi uolucres et quae Asia circum*
> *dulcibus in stagnis rimantur prata Caystri,*
> *certatim largos humeris infundere rores,*
> *nunc caput obiectare fretis, nunc currere in undas*
> *et studio incassum uideas gestire lauandi.*
> *Tum* cornix *plena pluuiam uocat improba uoce,*
> *et sola in sicca secum spatiatur harena.*
> *Geórgicas*, I, 383-389.

Arato describe primero la acción de las aves marinas en general; luego en particular, la de varios animales, acabando con la corneja. El fragmento conservado de Varrón Atacino suelda los dos primeros versos del pasaje de Arato con el baño de la corneja, sin dar importancia al cambio de sujeto del original. A su ejemplo, Virgilio también aplica la descripción toda a las aves marinas —sólo después de terminada se referirá en particular a la corneja—, pero destaca como representativa de todas la especie más literaria, el cisne, al que se consagran exclusivamente los versos restantes. Sin presumir que Mena se enfrascara en la indagación sistemática de las fuentes de Virgilio, le vemos proceder con idéntica técnica: la técnica de imitación creadora que "redescubre" para su ejercicio todo verdadero poeta.

de esas señales agoreras opone el Conde de Niebla el valor moral de su ataque contra los moros de Gibraltar (173):

> Despliega las velas, pues ya ¿qué tardamos?
> e los de los bancos leuanten los remos;
> a bueltas del viento mejor que perdemos,
> non los agüeros, los fechos sigamos;
> pues vna empresa tan santa leuamos,
> que más non podría ser otra ninguna,
> presuma de vos e de mí la Fortuna
> non que nos fuerça, mas que la forçamos.

Estos gallardos versos que motivan, mucho más felizmente que la respuesta de Amiclas, la navegación con agüeros adversos, continúan vinculados (si bien indirectamente) al mismo episodio de Lucano. Pues es muy curiosa la semejanza que guardan con el pasaje de Claudiano, *De bello Gildonico*, 492 y sigs., donde, a propósito de la flota imperial deseosa de embarcarse para combatir contra Gildón, el poeta enumera desdeñosamente las señales de tempestad, reelaborando los *loci classici* de las *Geórgicas* y de la *Farsalia* y contraponiéndoles la alteza de su causa:

> *Heu nimium segnes, cauta qui mente notatis*
> *si reuolant mergi, graditur si litore cornix.*
> *Ora licet maculis adsperserit occiduus Sol,*
> *lunaque conceptis liuescat turbida coris,*
> *imbribus humescant Haedi, nimbosaque Taurum*
> *ducat Hyas, totusque fretis descendat Orion,*
> *certa fides caeli, sed maior Honorius auctor.*
> *Illius auspiciis immensa per aequora miles*
> *non Plaustris Arctoue regor. Contemne Booten,*
> *nauita, turbinibus mediis permitte carinas.*
> *Si mihi tempestas Libyam uentique negabunt,*
> *Augusti Fortuna dabit.*

Muy lejos de la simple inclusión de venerados textos antiguos en la obra romance, tal como la practicaba el siglo XIII —recuérdese la taracea de Justino, Ovidio, Virgilio y Lucano en las obras "históricas" de Alfonso el Sabio—, se halla la técnica compleja de fusión y recreación en el *Laberinto:* Mena refunde libremente la descripción original de las *Geórgicas* y su imitación, encuadrada en el episodio de César y Amiclas en la *Farsalia*; apoya su versión de los agüeros en la trama más dramática de Claudiano, quien a su vez imita y refuta el episodio de César y Amiclas; y supera a Claudiano ya que, en lugar de la lisonja retórica del antiguo poeta *(Si mihi tempestas Libyam uentique negabunt, / Augusti Fortuna dabit)*, nos trae la amargura de la escisión entre el mundo moral

y el mundo físico, el "de las brauas ondas", en el que viene a morir incomprensiblemente el paladín de la santa empresa.

Indudablemente Menéndez Pelayo se había formado una idea demasiado simple de la técnica de imitación de Mena. Aseveraciones como "el llanto de la madre de Lorenzo Dávalos está manifiestamente inspirado por el de la madre de Euríalo en el libro IX de la *Eneida*" son el resultado de una impresión vaga de semejanza, basada en recuerdo de lecturas y no verificada por un cotejo riguroso. Sólo así se comprende que el eminente crítico una su voz a la de Quintana para encontrar más pictórica la composición de Mena que la de Virgilio:

Planto de Lorenzo Dávalos

> Un artista inteligente preferiría sin duda la composición del escritor castellano a la del latino. Una mujer anciana en una muralla, rodeada de soldados, y desolándose al ver la cabeza de su hijo llevada en una pica por los enemigos en el campo, no produciría en un lienzo el efecto que aquel cuerpo sangriento, tendido en las andas, y la venerable matrona saliendo del desmayo que al principio le causa su vista, y besando la boca fría de su hijo, como para llamarle a la vida y comunicarle su aliento[64].

La composición pintoresca que echaban de menos Quintana y Menéndez Pelayo, quienes, no sé si por extensión indebida de una nota del Brocense[65], suponen que Mena depende exclusivamente de la muerte de Eurílo en todo el episodio, pertenece también a Virgilio, y no en un pasaje sino en dos: en el libro IV de la *Eneida*, Ana, al ver moribunda a Dido, sale del estupor que le había causado la noticia de su muerte, se hiere rostro y pecho, y quiere recoger en su boca el último aliento de su hermana:

Audiit exanimis . . .[66]
unguibus ora soror foedans et pecto-
[ra pugnis, vs. 672-673.
. . .date uulnera lymphis
abluam et, extremus si quis super ha-
[litus errqt
ore legam.
vs. 684-685.

. . . cae por fuerza la triste en el suelo
copla 203 h.
E rasga con uñas crueles su cara,
fiere sus pechos con mesura poca
besando a su fijo la su fría boca . . .
copla 204 abc.
que sola padesco lavar sus feridas . . .
copla 206 f[67].

[64] QUINTANA, *Tesoro del Parnaso Español*, París (Baudry), s. f., pág. 35.

[65] "Esta copla [205] y la siguiente es pulida imitación de Virgilio, quando la madre de Eurialo llora a su muerto hijo. Libro IX, *Aeneida*."

[66] *Eneida*, IV, v. 672: *audiit exanimis* aquí en sentido etimológico = 'sin aliento, aterrada, agitada'. Es posible que, en vista del verso 686 *semianimem* y de Silio, VIII, 156 *exanimae*, referido a Dido, Mena lo entendiera en la acepción más común, 'desvanecida'.

[67] La madre de Eurílo se lamenta de no haber podido prestar a su hijo los últimos ofi-

Aun satisface mejor la exigencia pintoresca de Quintana y Menéndez Pelayo el otro pasaje de la *Eneida* (cuya presencia en el pensamiento de Mena se demuestra por la cita de la copla 197, que llora la muerte de otro guerrero novel: "Euandro a su padre, su fijo a Palante"), el llanto del anciano Evandro sobre el cadáver de su hijo, el joven Palante, que los soldados de Eneas le traen tendido en unas andas:

. . . feretro Pallante reposto	el cuerpo en las andas sangriento ten-
procubuit super atque haeret lacrimans-	[dido.
[*que gemensque.*	copla 205 c.
Eneida, XI, 149-150.	Assí lamentava la pía matrona
	al fijo querido que muerto tú viste,
	haziéndole encima senblante de triste.
	copla 207 abc[68].

cios (IX, 486-488): *nec te tua funera mater / produxi pressiue oculos aut uulnera laui, / ueste tegens...* En cambio, la de Lorenzo Dávalos deplora no haber muerto antes que su hijo, para que éste le cerrara los ojos (copla 206):

Si antes la muerte me fuera ya dada
çerrara mis ojos con estas sus manos
mi fijo, delante de los sus ermanos...

Quizá haya en esta patética inversión un recuerdo de la *Consolatio ad Liuiam* tenida por obra ovidiana, versos 157-158: *tu mea condas / lumina et excipias hanc animam ore pio.*

[68] A propósito de la imagen que sigue:

segund al que pare faze la leona,

comenta el Brocense: "Sant Isidoro, en el libro XII de las *Ethimologías* escrive que el leoncico en naciendo duerme tres días con sus noches, fasta que la madre le despierta con grandes bramidos que da sobre él". Sin duda el Brocense arrimó inconscientemente la supuesta fuente a los versos de Mena, transformando el león de las *Ethimologías* en leona y haciéndola bramar exactamente *sobre* el leoncillo. Lo que dice San Isidoro (XII, II, 5) reza:

> *Cum genuerint catulum, tribus diebus et tribus noctibus catulus dormire fertur; tunc deinde patris fremitu uel rugitu ueluti tremefactus cubilis locus suscitare dicitur catulum dormientem.*

Esta peregrina observación aparece transformada y glosada a lo devoto en el tratado *De bestiis et aliis rebus*, cuyos dos primeros libros atribuye Migne á Hugo de Folieto (*Patrologia latina*, CLXXVII, col. 57):

> *Tertia eius natura quod cum leaena parit suos catulos mortuos parit, et ita custodit tribus diebus, donec ueniens pater eorum in faciem eorum exhalet ut uiuificentur. Sic omnipotens Pater Dominum nostrum Jesum Christum Filium suum tertia die suscitauit a mortuis...*
>
> Liber II, cap. I. *De leone.*

En romance la encontramos ya, desde comienzos del siglo XII, en el *Bestiaire* de Philippe de Thaon, según extracto de Langlois, *obra citada*, pág. 17:

> *La lionne met bas un lionceau mort, qui ressuscite après trois jours, aux rugissements du mâle qui rôde alentour.*

La escena del *Laberinto* está evidentemente trazada a semejanza de este duelo y no del de Euríalo; y las quejas de la madre de Lorenzo Dávalos también están más cerca por el pensamiento de las quejas de Evandro que de las de la anciana del lib. IX; ésta, sin objeto para vivir, pide ya al enemigo, ya a Júpiter, que acaben con ella (IX, 493-497); Evandro, en cambio, expresa en repetidas formas el frustrado deseo de haber muerto en lugar de su hijo (XI, 162-163):

obruerent Rutuli telis, animam ipse dedissem
atque haec pompa domum me, non Pallanta referret.

No sólo es íntima la relación entre esta escena y la del *Laberinto* en cuanto a disposición y pensamiento, sino que el llanto de Palante se abre y cierra con dos referencias a la Fortuna que debían de fijar poderosamente la atención de Mena. La primera expresa la doble pérdida infligida por la Fortuna al muerto (XI, 42-44):

Tene, inquit, miserande puer, cum laeta ueniret,
inuidit Fortuna mihi, ne regna uideres
nostra neque ad sedes uictor ueherere paternas?

Por otra parte, Juan Rufo, apasionado lector de Mena (ver págs. 512 y 514), presenta dos imágenes que establecen un curioso puente entre esta conseja y la copla 207 del *Laberinto:*

Y di recios bramidos sin concierto,
como leona sobre el hijo muerto.
Austríada, III, octava 59.

Despertad como hijos de leones
al son de los bramidos maternales.
Austríada, VII, octava 17.

Si la primera imagen puede emanar exclusivamente de los versos de Mena (pero cf. Santillana, *El sueño,* 59: "Yo vi leona indinada / sobre fijos, e raviosa"), no así la segunda: Juan Rufo parece partir de una versión en donde la leona misma resucita con sus rugidos a su hijo muerto, versión mucho más adecuada a la situación de la madre de Lorenzo Dávalos que ninguna de las otras, y que ha de ser antigua, más antigua, por lo menos, que los bestiarios de Folieto y Thaon, en los que ha influído. Desgraciadamente, no se halla en los autores que he podido consultar. Fr. Alonso de Cabrera reúne ambas versiones (*NBAE,* t. 3, pág. 454 a).

La otra "natura" del león, a la que alude Mena en la copla 266 abcd:

Assí como fazen los brauos leones
quando el ayuno les da grandes fanbres,
comen las carnes eladas fianbres,
porque las biuas les dan euasiones,

no es más fácil de identificar. El texto que más se le aproxima, de los que conozco, es el del *Livres dou tresor* de Brunetto Latini (ed. F. J. Carmody, Univ. of California, 1948, pág. 155):

et si ne touche char de beste ki fust morte le jour devant.

Ser Brunetto trae también brevemente la historia del alción (*ibidem,* pág. 141).

que es objetivamente doble pérdida para sus aliados y para Italia (XI, 57-58):

hei mihi, quantum
praesidium, Ausonia, et quantum tu perdis, Iule!

La última alude a la venganza que Evandro reserva a Eneas por sus méritos y fortuna (XI, 179-180):

meritis uacat hic tibi solus
fortunaeque locus.

La primera referencia, con su forma más compleja, ha presidido quizá la creación del artificioso apóstrofe de Mena (202 efgh):

¡O dura Fortuna, cruel, tribulante,
por ti se le pierden al mundo dos cosas:
la vida, e las lágrimas tan piadosas
que ponen dolores de espada tajante!

Entre dos escenas semejantes por su asunto —llanto de Euríalo, llanto de Palante— Mena elige con seguro instinto pictórico el marco de la última y lo complementa con toques tomados del pasaje de arquitectura menos feliz[69]. Así:

...caelum dehinc questibus implet.	ofende con dichos crueles al cielo.
Eneida, XI, 480.	*Laberinto*, 203 e.
conicite, o Rutuli, me primam absumite [*ferro.*	mataras a mí...
Eneida, IX, 494.	*Laberinto*, 205 c.

Niso y Euríalo llevaban muchos años de aventuras al lado de Eneas;

[69] La elección de la madre y no del padre como figura de duelo ¿es recurso del poeta para subrayar el patetismo de la escena o estaría impuesta por las circunstancias reales de la vida del joven Dávalos? Inclinaría a la segunda alternativa otro detalle que sabe a circunstancia personal. Euríalo es hijo único; cuando muere, su madre no tiene motivo de vida; Mena alude a hermanos de Dávalos (206 c), y no es creíble que inventara esta baja sentimental un poeta tan aficionado a Ovidio:

Fortius e multis mater desiderat unum
quam quem flens clamat "tu mihi solus eras".
Remedia amoris, 463-464.

La muerte de Dávalos, tal como la narra la *Crónica de don Juan II*, año 1441, cap. XIII, pudo en cambio sugerir el caso de Palante: "En este mesmo tiempo ovieron otra pelea cerca de Escalona, donde estaba el Condestable, gente suya e gente del Infante don Enrique... y entre los feridos e muertos de los del Infante, fué ferido y preso e llevado a Escalona Lorenzo Dávalos, camarero del Infante, de la qual ferida dende a pocos días murió; de la muerte del qual el Condestable mostró sentimiento e le mandó hacer en Escalona honorables obsequias y embió el cuerpo suyo bien acompañado a la cibdad de Toledo". El traslado de los despojos del joven guerrero desde el lugar de combate hasta el lugar natal llevó quizá la atención de Mena al libro XI de la *Eneida* que narra patéticamente cómo Eneas hace conducir el cadáver del joven Palante desde su campamento hasta la ciudad de su padre, Evándro.

el joven Dávalos coincide con otro adolescente de la *Eneida,* Lauso, en morir el día en que hace sus primeras armas. Cf. 197 d y 201 g: "que fiço en un día su fin e comiençó" y X, 508: *haec te prima dies bello dedit, haec eadem aufert.* Lo curioso es que Mena parece haber aguzado epigramáticamente este verso virgiliano a ejemplo de uno de las *Heroidas* (XI, 114: *Haec tibi prima dies, haec tibi summa fuit),* perteneciente al lamento de Cánace, el cual imita evidentemente al de la madre de Euríalo.

Lo mismo que en la compleja recreación de los agüeros, no se nos revela Mena trasvasando a libro abierto sus hallazgos, de los hexámetros latinos a las coplas romances, sino expresando una visión propia con estructura, motivos o préstamos verbales hábilmente escogidos y combinados de diversas fuentes.

La maga y el Condestable

De todo el poema, este famoso fragmento es el que mejor da a conocer a Mena en su ambicioso papel de poeta histórico. Quedó entre las gentes, todavía en la época de Hernán Núñez, el recuerdo de las consultas hechas ya por partidarios, ya por adversarios de don Álvaro de Luna a una hechicera de Valladolid o a un fraile nigromante de Olmedo. El episodio de Mena, contemporáneo de estas consultas, no es "trasplante audaz" de un trozo efectista de la *Farsalia* (como asegura Menéndez Pelayo, *Antología* . . . , t. 5, pág. CLXXX), ni tampoco escena "rigurosamente histórica" (como asegura el mismo Menéndez Pelayo, en la misma *Antología* . . . , t. 5, pág. CLXXXI), de la que sólo se han de descontar los ingredientes fabulosos que difícilmente poseería la hechicera de Valladolid: es la recreación de una anécdota actual, apenas fijada en sus rasgos más generales, a través del episodio de la hechicera Ericto en la *Farsalia* y de los datos prestigiosos de la poesía antigua. Juicios como los de Menéndez Pelayo o el del Brocense "esto todo es de Lucano" falsean la relación de los versos del *Laberinto* con sus originales. Ante todo, Mena abrevia notablemente el relato de Lucano, conglomerado inacabable de erudición pintoresca. En cuatro versos de tono muy sencillo, anuncia Juan de Mena el encuentro secreto "con una persona muy encantadera" y pasa a describir los materiales de sus hechicerías. En cambio, en la *Farsalia,* Sexto Pompeyo acude a la maga Ericto, previa descripción muy prolija de los autorizados oráculos que no consultó (Delo, Delfos, Dodona, harúspices, augures y astrólogos asirios con sus respectivas e intrincadas caracterizaciones, VI, 423-434)

y, aun antes de llegar al coloquio nada breve entre los dos (583-623), se describe largo y tendido en términos generales el escenario y las habilidades de las brujas de Tesalia (435-506), sólo para dejar sentado que las dejan muy atrás las habilidades de Ericto (507-568). La escena mágica del *Laberinto* acaba (copla 266) de modo aun más abrupto que empezó (copla 241) —maestría no despreciable de la técnica de la narración episódica—, mientras el original conglutina el episodio con el contexto del poema, y se diluye por diez hexámetros en describir las extrañas exequias definitivas del cadáver vivificado por Ericto. Por ser más breve el cotejo, vale la pena contraponer el encantamiento de las dos hechiceras:

Tum uox Lethaeos cunctis pollentior [herbis
excantare deos confudit murmura *pri- [mum*
dissona *et humanae multum discordia [linguae.*
Latratus habet illa canum *gemitusque [luporum;*
quod trepidus bubo, quod strix nocturna [queruntur,
quod strident ululantque ferae, quod [sibilat anguis
exprimit et planctus inlisae cautibus [undae
siluarumque sonum fractaeque tonitrua [nubis:
tot rerum uox una fuit.
Farsalia, VI, 685-693.

Ya començaua la ynuocaçión
con triste *murmullo* su *dissono canto,*
fingiendo las bozes con aquel espanto
que meten *las fieras* con su triste son;
oras *siluando* bien como dragón
o como tigre *faziendo estridores*
oras *aullidos* formando mayores
que forman los *canes* que sin dueños son.

Laberinto, 246.

Mena toma de Lucano la enumeración de voces no humanas, pero reduce la ristra que deja sin aliento al autor y le obliga a recapitular ingenuamente *tot rerum uox una fuit.* Por empezar, queda a un lado el fragor de la naturaleza inanimada (versos 691-692), y las voces animales se reducen a tres solas, de las cuales una, la de tigre, no pertenece a Lucano. Nada más lejos del calco que los versos de esta copla, sin una sola traducción literal; en lo que más se aproxima *(quod sibilat anguis* "oras siluando bien como dragón"), el cambio de *anguis* por *dragón* exalta el tono de la frase; en el verso siguiente, Mena toma uno de los verbos que el original tiene para *ferae* y le da por sujeto un término preciso, *tigre.* La nota final de la copla (aullidos de perros sin dueño) realza enérgicamente la expresión incolora *latratus habet illa canum.* Mena pasa por ser poeta oscuro;

sin embargo ¡cuánto ha omitido y simplificado en obsequio de la claridad! En la *Farsalia*, la invocación de Ericto (versos 730-749) es tan oscura que no es posible decidir si el poeta tomó sus figuras de un ritual de misterio o de magia, o si estamos ante los mitos conocidos, fantaseados con lúgubre arbitrariedad. Interesante es comprobar la contaminación de un verso de este pasaje (VI, 701 *tacitae commercia linguae)* con el habla siniestramente misteriosa del muerto (760-761: *Sed murmure nullo / ora adstricta sonant)* y su traslado a la copla 252f "e faze preguntas por modo callado" para subrayar el horror del lenguaje de la hechicera. Mena reduce las amenazas de la maga a su rasgo más poético, que es también el de más arraigo en la épica de la Antigüedad, y el que el *Laberinto* transmite a la épica del Siglo de Oro (ver págs. 505-507):

e con mis palabras tus fondas cauernas
de luz supitánea te las feriré.
Laberinto, 251 cd.

La maga llama por sus nombre y atributos al dios innominado, Demogorgón, que Plácido Lactancio, el comentador antiguo de la *Tebaida*, enseña a la clerecía medieval, lo que explica su presencia en la *General estoria* y en el *De genealogia deorum gentilium*. Otras modificaciones revelan en el más reciente de los dos poetas cordobeses un mayor decoro poético; en las coplas 247-248, por ejemplo, nombres y mitos antiguos evocan con más eficacia un ambiente de terror que la cruda presentación de atrócidades físicas *(Farsalia*, VI, 706-718).

Así, pues, la imitación de Lucano dista de ser servil; además, dista de ser exclusiva. El tercero de los macabros materiales que posee la hechicera castellana es, según se ha visto ya, uno de los ejemplos con que Pitágoras abona sus especulaciones sobre la trasmigración de las almas *(Metamorfosis*, XV, 389-390).

Sunt qui, cum clauso putrefacta est spina [sepulcro,
mutari credant humanas angue medul-[las.

de sierpe formada de espina de muerto.
Laberinto, 241 c.

Otros rasgos parecen concebidos o modificados bajo la influencia del brillante pasaje de las *Metamorfosis* que narra las hechicerías de Medea; así, la vaga alusión retórica al infinito número de ingredientes:

His et mille aliis postquam sine nomine [rebus . . .
Metamorfosis, VII, 275.

e otros diuersos millares de cosas
que el nombre non saben aun los que las [çelan.
Laberinto, 243 gh.

Así, la sugestiva nota del silencio y la noche ("e quando de noche la gente más calla", copla 245 e) resume un insistente requisito ovidiano *(Metamorfosis,* VII, 184 y sigs.):

per multa silentia noctis.
.....Homines uolucresque ferasque
soluerat alta quies: . . . nullo cum murmure saepes
immotaeque silent frondes, silet umidus aer.

Y aún pueden señalarse las "furias ultrizes" (245 h) que derivan de una fórmula virgiliana *(Eneida,* IV, 473: *ultrices . . . Dirae),* repetida a lo largo de la poesía latina hasta coincidir cabalmente en la *Deprecatio ad Hadrianum,* v. 14, de Claudiano:

ultrices Furias matris placauit Orestes.

La orden al perro infernal:

Cerberus haec ingens latratu regna tri-
[fauci . . .
cui uates horrere uidens iam colla co-
[lubris.
Eneida, V, 417-419,

Dale salida, velloso Çeruero,
por la tu vasta trifauçe garganta.
Laberinto, 248 ab,

parece, por el adjetivo "velloso", haberse asociado con la descripción de Lucano, VI, 664-665:

uillosaque colla colubris
Cerberus excutiens . . .

No sólo afluyen los recuerdos de los poetas clásicos: también la ciencia medieval de Mena contribuye con algún rasgo a la macabra descripción:

mas en las aguas que fieruen de suyo,
por venas sulfúreas faziendo passada.
Laberinto, 244 cd,

procede de una explicación de San Isidoro *(Etymologiae,* XIII, XIII, 11):

Iam uero in multis locis aquae manant perpetim feruentes, tanta ui ut balnea calefaciant. Quaedam enim terrae sunt quae multum sulphuris et aluminis habent. Itaque cum per uenas calentes aqua frigida uenit uicino sulphuris calore excandescit, *haec talis ab origine effluit, sed permutatur dum uenit.*

Y por supuesto, a la par de Lucano y Ovidio, el poeta no se desdeña de interrogar a su mundo contemporáneo, y de entrelazar con las hechicerías literarias, hechicerías reales como los "ojos de loba" (copla 241) y las "pieças de aras" (copla 242); del mismo modo que al reseñar los vanos medios para el amor, había agregado al hipómanes, a las hierbas, al

rombo y a los cantos mágicos de la Antigüedad, las agujas clavadas en una imagen y el "agua de mayo" de su presente (copla 110)[70]. Con más razón no pierde de vista Mena, pese al amor a sus modelos, las circunstancias históricas de su episodio. Mientras Ericto elige, con abundancia de detalles que rayan en lo grotesco, un cadáver de los muchos que cubren los campos ematios —pues Lucano ha olvidado que destina a la batalla el canto siguiente—, la maga del *Laberinto* halla un cadáver que ha quedado insepulto

por auer muerto en non justa batalla

o sea en guerra civil, con lo que el poeta insinúa su condena para los que levantan armas contra la autoridad real, representada por el Condestable. Tampoco tiene nada que ver con fuente antigua alguna la profecía obtenida que, lo mismo que su extraña frustración, debe de partir de algún rumor de la época.

Así, pues, mucho hay que rectificar en la imagen de Mena imitador de los antiguos que ha legado, particularmente, el más leído de sus glosadores. El Brocense emprendió como trabajo de vacaciones la edición y anotación del *Laberinto*[71], y más de una nota arrastra la huella de tal precipitación. Sobre todo es defecto capital de la anotación del Brocense haber fiado de su memoria y generalizado sus datos. Un cotejo esmerado no le habría permitido decir "todo es de Lucano" en pasajes donde la imitación de Lucano es esencial, pero no fiel, ni única, ni simple; ni le habría autorizado a suponer que las coplas necesarias para redondear el número de las *Trescientas* se hallaban tras la 240 y "se perdieron, según claro consta del libro sexto de Lucano, a quien allí el poeta sigue", sólo porque Mena cortó netamente la balumba del original. Aparte la compleja relación del *Laberinto* con las lecturas clásicas de su autor, la reseña exacta de sus fuentes —desde el punto de vista del poema mismo y no del de los grandes poetas latinos y su creciente influjo en la poesía vulgar— debe comprender, según se ha visto, autores como Boecio, Eusebio y Jerónimo, San Isidoro y aun el anónimo *De imagine mundi*, que todavía es corriente suponer muy remotos del Renacimiento.

[70] El Arcipreste de Talavera, coetáneo de Mena, la menciona como ingrediente de una receta mujeril (*Corbacho*, II, 3).

[71] GALLARDO, *Ensayo*..., t. 4, Madrid, 1889, cols. 452 y 453.

OBRAS POÉTICAS MENORES

I

Poesía amorosa

De Mena, poeta de cancionero, había dicho Juan de Valdés *(Diálogo de la lengua,* ed. José F. Montesinos, *Clásicos castellanos,* Madrid, pág. 159): "En las coplas de amores que están en el *Cancionero general* me contenta harto, adonde en la verdad es singularíssimo". Menéndez Pelayo invierte exactamente el juicio cuando afirma sin vacilar *(Antología . . . ,* t. 5, pág. CLVII): "En nada substancial podríamos diferenciarle del vulgo de los trovadores de su tiempo". En verdad, la antinomia es más aparente que real si se repara en que, como todos los grandes poetas, Mena es muy representativo de sus tiempos: a cada paso pueden señalarse paralelos y aun contactos entre sus motivos, actitudes y expresiones y los de poetas coetáneos menores y, a la vez, todos esos motivos que definen el ambiente de una época aparecen en él, con insistencia peculiar, renovados por su asociación con otros motivos o su inclusión en otras formas, ahondados en una visión no compartida por los demás poetas. Por ejemplo: la lírica de cancionero hereda de sus orígenes provenzales un marcado intelectualismo —el carácter por donde más ostensiblemente difieren las cantigas de amor de las cantigas de amigo—, pero en pocas de sus producciones el intelectualismo está tan descarnadamente ajustado a las disciplinas filosóficas de la época como en los versos galantes del estudiante en Salamanca y en Italia y secretario de cartas latinas de don Juan II. Así, aparte la existencia o inexistencia de las destinatarias de sus trovas, Mena revela la calidad interior, puramente mental, de sus fortunas de amor:

> Mas assí quedo sobrado
> ques mi parte ya vençida
> por batalla.
> Y no creas que por ti,
> que no fueras poderosa
> de lo tal,
> mas por mí, que me vençí

de tu vista gloriosa
por mi mal.

Cancionero castellano del siglo xv, ed. Foulché-Delbosc, N. 34.

Sin rebozo manifiesta cómo el goce que anticipadamente saborea en el logro de su galanteo no es el de amar, sino el de repasar mentalmente todo el proceso de sus amores:

que en el tiempo de la gloria
más es que gloria pensar,
reduzir a la memoria
como tal bien o victoria
se cobró por afanar.

Cancionero . . . , N. 23.

Y con arrogancia de intelectual, que nada tiene de común con el rendimiento de la lírica cancioneril, firma sus famosos envíos:

Yo vos suplico y vos ruego
me libredes de esta pena,
ca si muero en este fuego,
no quiçá fallaréys luego
cada día vn Juan de Mena

Cancionero . . . , N. 20.

Y vuestra yra sobrar
no quiera ni tanta pena,
mas vuestro galardonar
plega de tanto pesar
de librar vn Juan de Mena.

Cancionero . . . , N. 23.

No será aventurado percibir una nota que apunta al Renacimiento en esta conciencia del valer individual del poeta frente a la poquedad del rimador de cuaderna vía, aferrado a su texto latino, pero en Mena lo medieval pertenece a su esencia tanto por lo menos como lo moderno. Aun en esta lírica ligera el pensamiento del poeta fluye cómodamente (*Cancionero* . . . , N. 15) dentro del molde escolástico: la dama "muy más clara que la luna" no es sino el remate de una escala de perfectibilidad:

Creo que ayan a baldón
las otras hermosas bellas,
que en estremo grado dellas
vos tenéys la perfección,

y el poeta contrapone parejas de cosas imperfectas y sus perfectos términos ("Vos vedes cómo las rosas / deleytosas / se terminan de las çar-

ças . . ." etc.) para ilustrar su cumplido. El léxico de las escuelas resuena acumulado en la segunda copla:

que assí vos *organizó* [Fortuna]
y formó
la composición humana,
que vos soys la más loçana
soberana
que la *natura crió*[1],

junto con la cita directa del poeta humanista que dió calidad inesperada a la poesía vulgar:

Quanto bien dixo Petrarcha,
por vos lo profetizó[2].

[1] Es significativo que ese léxico, tan trivial hoy, haya desaparecido en la exquisita versión del CONDE DE PUYMAIGRE, *La Cour littéraire de don Juan II*, París, 1873, tomo 2, pág. 64:

Dame, vous avez été faite
si parfaite,
Par Nature qui vous aimait,
Que vous fûtes et sans modèle
La plus belle
Des belles que sa main formait...

Los conceptos vulgares de la escolástica, como incorporados a la cultura de la época, se reflejan naturalmente en el teatro, que subraya con humorismo lo típico de la realidad. Júzguese por la carta que envía el enamorado Floribundo a la doncella Calamita en la comedia de Bartolomé de Torres Naharro, vs. 449 y siga.:

Vn caos soy ya tornado,
ciega espera,
vna confusa chimera,
vna materia sin forma
y vn acidente sin norma
y vna substancia no vera.

[2] Cf. la siguiente estrofa de Camoens en sus *Oitavas*, I:

Aqueles que escreveram mil louvores
de formosura, graça e gentileza,
todos foram, Senhora, uns borradores
de tua perfeitíssima beleza.
Agora se vê claro em teus primores
que em ti se esmerou mais a Natureza;
e que eram os seus cantos profecias
do que havias de ser em nossos dias.

Y la concentración del mismo concepto en manos de Shakespeare, *Soneto CVI:*

So all their praises are but prophecies
of this our time, all you prefiguring.

En Mena el recuerdo de las lecturas del poeta se separa de sus versos tan ingenuamente todavía como en las miniaturas de las *Cantigas* el pie del ejecutante o el cuello del laúd exceden del marco. En Camoens y Shakespeare todo está ya exquisitamente asimilado: no es la mención de este o de aquel poeta, sino la suma de todas las beldades fijadas desde un remoto pasado en la crónica

El primer don de la amada es otorgarle el uso de su arma dialéctica: "Y consiente que razone / ya siquiera / contigo" *(Cancionero . . .*, N. 34), suplica el poeta. De tan habituado al raciocinio escolástico, quiere reducir también a él la sinrazón de la amada:

Por uer que siempre buscáys
cómo me dedes passión,
quiero hazer que sepáys
como en ello más vsáys
de querer que de razón:
y porque podáys veer
y también quánto es temido
contra mí vuestro querer,
me plaze de vos poner
todo el caso aquí seguido.
Cancionero. . ., N. 26.

Y a continuación expone, en efecto, el caso y las posibles objeciones ("Si dezís en quanto toca . . . Si dezís que en mi servir . . .") que se anticipa a refutar. El puro cumplido también ha de acomodarse a esta armazón lógica:

pues si flor de las hermosas
quiere razón que vos llamen,
síguense de aquí dos cosas. . .
Cancionero. . ., N. 20.

El "dolor del dolorido" *(Cancionero . . .*, N. 17) sobre el que cristaliza en tan fino artificio de expresión toda la amargura del poeta, cabe en un terso y desesperado octosílabo:

ca peno contra razón.

El vivir que así, arbitrariamente, se le depara, no puede aceptarse:

la razón no lo padesce.

No comprende el poeta cómo, bien armado de razonamiento ("y que sea como digo / derecha razón lo muestra") y con una impecable definición ("Poder de gran señorío / es obrar con no poder . . .") por premisa mayor, la amada permanece en su obstinación:

Vos, mi bien, tan solamente
soys la que no se convençe. . .

del tiempo consumido. Mena supera luego esta cita textual que sus contemporáneos arrastran (ver págs. 178 y sigs.) como legado de la poesía doctrinal del siglo XIII, en la que el poeta-maestro no se siente seguro si no tiene tras sí el "scripto", el "libriello", el "ditado" latino.

Otro aspecto del intelectualismo de la alta lírica medieval presente en Mena es la refinada técnica introspectiva con que aparecen incesantemente disecados afectos, penas y esperanzas (ver especialmente *Cancionero* . . . , Nos. 23 y 24). Este diálogo entre afectos de la dama y del poeta, entre las encontradas potencias de cada alma, este continuo sopesar y contraponer un número escaso de realidades elementales acaba por hallar su más natural vehículo en una maestría de letrado: en el retruécano sin intención humorística ni propósito decorativo, que expresa el pasar de una a otra posición en análisis tan sutil que la identidad de la palabra obra como refuerzo irónico de la contraposición psicológica:

Cuydar me hace cuydado
lo que cuydar no deuría,
y cuydando en lo passado
por mí no passa alegría;
mas ¿cómo será creydo
mi tormento
de quien nunca ovo sentido
lo que siento?
. . . . . .
Porque más mi mal auise
los que sauen o supieren,
a do me quieren no quise,
y quiero do no me quieren:
más con muerte, siendo amado,
soy entero
que con uida desseado
do mal quiero.

Cancionero. . . , N. 24.

El pensamiento más grave y recogido puede expresarse en este retruécano, que no es juego gozoso con todas las facetas de la palabras ni mero alarde de ingenio; así en "¡Ay dolor del dolorido . . .!" *(Cancionero* . . . , N. 17):

Muchas muertes he buscado
pensando hallar la vida,
no hallé muerte complida,
mas ellas hanme hallado.
. . . . . .
pues que soy tan desamado
yo me deuo desamar[8].

[8] Retruécano típico de cancionero es el que se halla en varias composiciones frívolas de Jorge Manrique, como en la titulada *Diziendo qué cosa es amor (Cancionero* . . . , N. 469):

Es amor fuerça tan fuerte
que fuerça toda razón;
vna fuerça de tal suerte,

En "Ya no sufre mi cuidado..." *(Cancionero...*, N. 23) el concepto y el retruécano se remontan a la *Eneida*, II, 354:

una salus uictis nullam sperare salutem. pues salud a los vencidos es non sperar la salud.

Choca a nuestra fe en la espontaneidad de la lírica el hallazgo de un verso retórico de la *Eneida* dentro de un madrigal[4], pero a buen seguro no parecería chocante al poeta enriquecer la lírica frívola de cancionero con recuerdos de lecturas doctas. Tanto mejor si esas lecturas le ofrecían ya el grato esquema del retruécano grave.

Pero no fué Mena un estudioso que se aislara de la realidad; aunque es muy poco lo que se sabe de su vida, sus versos testimonian, contra la imaginaria caracterización de Juan de Lucena, en el *Libro de vida beata*, de su vivo interés en el malestar político de su siglo. Mena es el poeta de una dolorosa época de transición[5], rica de impulsos contradictorios, con una peculiar movilidad del individuo en la sociedad, de que Mena mismo es documento. Frente a la jerarquizada ordenación de valores de los siglos previos, el estado de pugna confusa en todos los sectores socava y confunde valores tradicionales. En ese desquicio general de la sociedad, todo encarecimiento pierde fuerza y, para mantener viva la elación, el intelectualismo de los hombres de la época acude a la esfera elevada más familiar: la religiosa. La íntima y confiada coexistencia de las dos esferas, sagrada y profana, característica de la segura devoción medieval, perdura en España por muchos siglos: el *Libro de buen amor*, en sus comienzos, y los conceptos de Ledesma y de Bonilla hacia su fin, son las dos formas extremas que más han chocado a la crítica no española. ¿Influiría particularmente en la hipérbole galante de Juan de Mena —así

que todo seso conuierte,
en su fuerça y afición;
vna porfía forçosa
que no se puede vencer,
cuya fuerça porfiosa
hacemos más poderosa
queriéndonos defender.

Cf. también N. 480 de la misma edición: "Sobró mi amor, en amor", N. 491: "Mas sólo porque me quiera", N. 465: "Yo callé males sufriendo..."

[4] "A deshora aparece en estas composiciones alguna sentencia clásica que da testimonio de los estudios favoritos del poeta, no menos que del carácter ficticio de sus lamentaciones, donde todo es amanerado y falso, el sentimiento y la expresión". MENÉNDEZ PELAYO, *Antología...*, t. 5, pág. CLIX.

[5] AMÉRICO CASTRO, *Lo hispánico y el erasmismo*, en *RFH*, IV, 1942, págs. 1 y sigs.

como también en la grave vena satírica que asoma en las *Coplas contra los siete pecados mortales* y en el *Laberinto*, o en la amargura melancólica de sus composiciones de cancionero y de su obra póstuma— su condición de cristiano nuevo[6]? En rigor, a fines de la Edad Media el empleo de

[6] Cf. *Para la biografía de Juan de Mena*, *RFH*, III, 1941, págs. 150 y sigs. La actitud de Mena ante la verdadera nobleza y el trabajo de los humildes (pág. 117) concuerda con la nueva religiosidad que tanto atrajo a los conversos. También concuerda con la actividad política de los conversos su adhesión al Rey, o sea a don Álvaro de Luna, y sus reproches a la nobleza feudal; y, por último, su antipatía al bajo clero y simpatía a los dignatarios de la Iglesia; de esta reacción son curioso testimonio las coplas humorísticas *Sobre un macho que compró de un arcipreste*, que presentan con tono nada pulido al "arcipreste maluado", "frayle santo cortés" como vendedor fullero de la mala cabalgadura. Por añadidura, la mala fe del arcipreste le sirve para condenar en general, con un eco del relato evangélico de los mercaderes en el Templo, la hipocresía del bajo clero:

Yo rabio de que contemplo
que roban el santo templo,
y nos dan tan mal ejemplo
estos bigardos faltreros.

Pero el tono cambia cuando nombra "al señor arcediano" que obliga "a aquel villano" a restituir sus doblas al poeta. Como indicio de hecho, puede recordarse el malicioso cumplido de Antón de Montoro (*Cancionero*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1900, N. 9, pág. 52), según el cual cuando creó a Mena se hallaba particularmente inspirado el Dios adorado en la Sinagoga:

Al tiempo que fuistes compuesto, con gana
estaba el que loa la vieja sinoga.

Bien que los apellidos en sí poco digan, valga como pieza acumulativa el hecho de que en el siglo siguiente otro Mena aparece también motejado de judío. Cf. Luis Zapata, *Miscelánea* (*Memorial histórico español*, t. 11, 1859, pág. 131): "Dicen que un señor envió a un poeta discreto (y que fué el señor almirante don Fadrique a su criado Gabriel Mena, el poeta) [el mismo que el "Gabriel" del *Cancionero de Barbieri*, N. 135 y que el "Gabriel el músico" del *Cancionero general* de 1511? Ver *Cancionero de Upsala*, El Colegio de México, 1944, pág. 65, VIII] unos pies de puerco con un billete que decía:

Estos pies de puerco tome
el señor que no los come."

La biografía de Juan de Mena está por hacerse. Por ejemplo: en la interesante colección de documentos que publicó José María Aguado (*Descripción y vicisitudes de unas heredades y casas que pudieron pertenecer al poeta Juan de Mena*, en *BRAE*, XIX, 1932, págs. 499-508 y 554-565; XXII, 1935, págs. 49-80), figura la esposa del poeta: "Sepan quantos esta carta vieren como yo, Marina Méndez, fija legítima de Fernando de Soto Mayor & de Costança Fernández de Aguilar, su mujer, que son finados, vezina que so de la muy noble çibdad de Córdova, esposa de Juan de Mena, coronista & segretario de latín de nro. Señor el rey..." (*Documento VII*, t. XXII, pág. 59). Por otros documentos de la misma colección se echa de ver que Marina Méndez tenía un solo hermano, Gonzalo de Soto Mayor. Ahora bien: ni Aguado ni Blecua, que le cita, anotan la disparidad de estos datos con el que acerca de la mujer de Mena proporciona el *Epicedio* de Francisco Valerio Romero:

Casó con la hermana de dos ciudadanos
García de Vaca y Lope de Vaca,

la hipérbole sacroprofana se encuentra también fuera de España, pero en España la difícil asimilación de los conversos a la cristiandad, al hacer más inestable aún el equilibrio social, acentúa la predilección por el tránsito de una a otra esfera. Así, pues, en la literatura castellana esa hipérbole es signo de una época, más bien que reacción de un grupo social o de tal o cual individuo, según lo acredita el ejemplo de poetas como don Juan II, Santillana, Gómez Manrique, de cuya limpieza de sangre no cabe duda[7].

Dentro de esa familiaridad sacroprofana, la nota particular de Juan de Mena es el juego conceptual en términos de teología más bien que de religión. Curiosamente instructiva en este sentido es la composición "Guay de aquel hombre que mira..." *(Cancionero...*, N. 20); el elogio de la amada comienza con encarecimientos profanos, pertenecientes al mundo de la cultura medieval ("Como es norte firmeza / sobre todas las estrellas...", "Solamente con cantar / diz que engaña la serena...") a los que siguen motivos de origen clásico ("Vos, ser madre de Cupido / y goçar de la mançana"; "Quanto más bella se para / de las estrellas la luna..."[8]; "Qual el fenis fizo Dios / en el mundo sola vn aue...") y la exhortación a no exagerar el valor del ramo de Diana:

aunque ramos por memoria
vos dé Diana de palmas,
en auer de mí victoria
no auréys pena ni gloria,
como en el limbo las almas.

Es el tema *Collige, uirgo, rosas,* claramente esbozado, en el que se enredan un símbolo de la hagiografía cristiana (la palma de la castidad) y un trivial recuerdo teológico. En la composición "La lumbre se recogía..." y las *Fiestas de Amor* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea:

¿Dó el gran poeta Pedrarias
[esto es, Mena, hijo de un tal Pedrarias]
casado con los de Vaca?

El Padre Luciano Serrano, en su obra *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena,* Madrid, 1942, pág. 203, nota 42, da noticia de material biográfico no utilizado todavía "sobre el cronista Juan de Mena, existente en la Academia de la Historia, Biblioteca Salazar, F. 41".

[7] Cf. *La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv, RFH,* VIII, 1946, 121 y sigs.

[8] Quizá la semejanza con Horacio *(Odas,* I, 12:... *uelut inter ignes luna minores)* sea casual, pues, por el resto de su obra, no parece que Mena haya imitado a Horacio. Más común, quizás espontánea, es la simple comparación con la luna ("Muy más clara que la luna..."), presentada y criticada dentro de la poesía provenzal; ver Puymaigre, *obra cit.,* pág. 63.

(Cancionero . . . , N. 25), entretejida de referencias teológicas (la mitad de sus trabajos, puestos en Dios, hubiera concedido al enamorado corona de santidad, el rigor de la dama le hará "desesperar como a Judas", el refinamiento de su tortura es lo que le hace vivir, como las penas infernales al condenado), el *Collige, uirgo, rosas* que para el Renacimiento será un motivo favorito de claro goce, acicateado por su misma brevedad, se expresa en graves términos de culpa y pecado:

Perdiendo, quered cobrar
tal culpa que vos desculpa,
y pecad por no pecar
tan graue como matar
a mí que no tengo culpa.

Una acumulación de motivos teológicos caracteriza la composición "Ya no sufre mi cuidado . . ." *(Cancionero . . . ,* N. 23): corona de martirio, llamas del purgatorio, vaso de elección se suceden y repiten en sus coplas. No es sólo la fuerza del consonante lo que lleva al poeta enamorado a consumirse no en fuegos profanos sino en cirios eclesiásticos:

Mas los mis ardientes cirios
que queman la mi persona. . .

Una de las canciones más limpiamente musicales *(Cancionero . . . ,* N. 41) tiene como ritornelo un encarecimiento de pura teología:

Oyga tu merced y crea,
¡ay de quien nunca te vido!
Hombre que tu gesto vea,
nunca puede ser perdido.

Es claro que el perderse de que habla el poeta es la máxima pérdida, la del alma, como en la canción *Donne ch'avete intelletto d'amore,* de la *Vita nuova,* dice Dante de Beatriz:

Ancor l'ha Dio per maggior grazia dato
che non po mal finir chi l'ha parlato[9].

[9] Para un crítico del siglo XIX, aun tan penetrante como el Conde de Puymaigre, este "perderse" de un madrigal no puede ser sino un mero *s'égarer*, sin ninguna asociación supraterrena: *une chanson dont le refrain est que quiconque aperçoit celle qu'il aime ne peut s'égarer* (pág. 62). Para un hombre del siglo XV, el "perderse" es tan inequívocamente teológico que le lleva a interpretar toda la canción como una alabanza a la Virgen, a pesar de que Mena, en elocuente contraste con sus contemporáneos, no ha compuesto versos en loor de la Virgen. En efecto: en el *Cancionero general de Hernando del Castillo,* N. 41, encontramos glosada en este sentido, por Tapia, la canción de Mena. Para mayor claridad, el glosador ha antepuesto una explicación dirigida al Duque de Medinaceli:

Tan lejos está semejante hipérbole teológica de ser un adorno anejo al decir pulido y exagerado del estilo de cancionero, que Mena la arrastra consigo aún en los tanteos por los que se encamina a una forma más varia y erudita de expresión poética. Así en las coplas de cancionero del *Claro escuro,* el poeta, espejo de fieles amadores, declara que por su lealtad se han enderezado muchos desleales, que han esquivado así dolores merecidos, y concluye:

vsando de tal manera,
tal manera de beuir
estrañamente,
me será gloria que muera,
que muera por redimir
tanta gente.

No es, pues, un osado alarde de virtuosismo aislado en el pensamiento del autor, sino la suma de conceptos que siempre rondan su inspiración, la exquisita pieza "Presumir de vos loar" *(Cancionero* . . . , N. 18), en la cual Mena entrecruza con delicado artificio el elogio humano ("Las damas que vos otean . . .", "Humano poder no fuera . . .", e "Y las hermosas passadas . . .", "Pues gentiles presunciones . . .") con el elogio divino ("Yo me callo quien dezía . . .", "En el coro angelical . . .", "Y los ángeles del cielo . . .", "E los defuntos passados . . ."). Es probable que Mena tuviese presente la citada canción de la *Vita nuova, Donne ch'avete intelletto d'amore*[10], pero en la actitud mental de las dos poesías es total la diver-

Mandó vuestra señoría
que glossase esta canción
hecha a la Virgen María,
a quien ternés cada día
por amparo y defensión
por vuestra gran deuoción.
La canción dize:
Oyga tu merced y crea, etc.

[10] También parece recuerdo de la *Vita nuova,* caps. v y sigs., el disimulo del enamorado en la composición N. 23:

Si me preguntan algunos
por mi señora, les muestro
por contentar a los vnos
algún' otra en nombre vuestro,

si bien la razón aducida es una hipérbole galante del poeta:

que vuestro gesto y color
es beldad que assí conquista,
que auría gran temor
ser cuchillo matador
para ellos vuestra vista.

Quizá el cumplido (N. 20):

gencia: el núcleo de la canción del Dante es el breve departir en el cielo entre ángeles y santos que echan de menos a Madonna, y la negativa de Dios que la deja en la tierra para que cumpla su alto propósito teológico. De esta estancia Mena no ha tomado más que el deseo de los ángeles y los santos que amplifica y varía sustituyendo el grave alegato del original (*"Sire nel mondo si vede./ maraviglia ne l'atto che procéde / d'un anima che fin quassù risplende"*) por un cúmulo de gestos y pequeños afectos humanos: luto de los ángeles, descontento de los santos en la gloria, a los que agrega el poeta dos curiosos extremos: la comparación con la Virgen y la ufanía de Dios con su obra. Se hace difícil separar de este tipo de encarecimiento teológico, no discursivo sino impulsivo y concreto, las herejías de Calisto en el aucto I de la *Celestina*, expresadas con léxico que coincide con otras piezas de cancionero de Mena (cf. *galardón, gloria, alegría, bienaventuranza* en la copla "Que según la pena mía . . .", N. 34 de la colección de Foulché-Delbosc).

Hasta donde tenga fuerza probatoria, tal complaciente cultivo de la hipérbole sacroprofana autoriza a incluir en las obras de Juan de Mena, más bien que en las de Jorge Manrique, la *Profesión* en la orden de enamorado (*Cancionero* . . . , Nos. 33 y 470) que el citado editor imprimió con variantes en las de uno y otro. Frente a la insistencia con que el tema teológico aqueja a Mena, Manrique presenta muy escasa y leve huella de

se nos muestra perla clara
tanto vuestra linda cara

emane de los únicos versos concretamente descriptivos de aquella canción, los que describen la palidez de Beatriz:

Color di perle ha quasi, in forma quale
conviene a donna aver, non for misura...

FARINELLI (*Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, 1922, pág. 136) niega la influencia de la lírica de Dante en la de Mena y en la de Santillana; pero esa negativa tiene mucho de reacción a las afirmaciones de Puymaigre y Menéndez Pelayo, que exageraban la influencia dantesca. Por lo demás, el mismo Farinelli admite el contacto en la concepción general del *Laberinto* (pág. 130); tanto más seguros son los contactos concretos en la lírica, aunque el poeta del siglo XIII y el del siglo XV difieran tanto en hondura e intensidad. Igual intervalo los separa en la expresión del pensamiento político. Es conocida la consideración de Dante por el monarca, paralelo de Dios en la sociedad humana, y la cadena de razones con que la justifica (*De monarchia*, libro I) señala que el lugar que ocupan en el *Inferno* Casio y Bruto, asesinos de César, junto a Judas, no se debe a exageración impulsiva del momento. También Mena parece implicar esta concepción de la monarquía a imagen divina, con sus derechos y deberes (*Laberinto*, coplas 1 y 230), pero se aparta con hipérbole concreta y trivial del plano escuetamente teorizador de Dante cuando compara (coplas 155-156) a don Juan II, acatado en Medina por los nobles levantiscos, con Jesús en la escena del prendimiento en el huerto.

esa preocupación. En la poesía "¡O muy alto Dios de amor...!" (ed. Cortina, pág. 3), increpa:

¿Cómo sufres tú, señor,
siendo justo juzgador,
en tu ley tal herejía?

Y en la esparza "¡Qué amador tan desdichado...!" *(Cancionero...*, N. 481) compara su actual estado con la caída de Lucifer. Otra de estas escasas apariciones de motivos devotos alude al martirio de San Vicente *(Cancionero...*, N. 463), lo que contrasta con la práctica de Mena, cuya teología es toda sobrehumana. Más aún: no sólo Manrique no siente urgencia por llevar al ambiente cortesano el mundo de devoción, sino que quiebra la ficción cortesana para acogerse al refugio devoto cuando el mismo Dios de amor y el enamorado apelan gravemente al Dios verdadero *(ibidem*, págs. 5 y 6):

que bien puedes apelar,
que otro Dios hai sobre mí
que te puede remediar,
y a mí también castigar
si mala sentencia dí.
—Ese Dios, alto sin cuento,
bien sé yo qu'es el mayor...

Es claro que la parodia religiosa constituye en España hasta el siglo XIX (como en el resto de Europa en la Edad Media) todo un género literario[11], pero esta excepcional duración impone cabalmente matices diferenciales. Su nacimiento en la poesía latina del siglo XIII, así como su aparición, en castellano, en el *Libro de buen amor*, es un índice del importantísimo papel de la clerecía en las letras medievales, pues es claro que su principal atractivo consiste en expresar los temas más dispares en los términos del ambiente más familiar a autores y lectores (aquí, el ambiente eclesiástico), atractivo comparable al de los versos de colegio o de oficina, llenos de alusiones al mundillo en el que surgen. Sus autores no abrigan el propósito de exaltar el amor o el juego o el vino sobre la religión, ni mucho menos el de minar la Iglesia; antes bien, por pertenecer muy firmemente a ella, son muy sensibles a las fallas de sus ministros, a los cuales satirizan, con más verbosidad que encono, en la lengua de su oficio. Con la proxi-

11 Para la profesión de amor como tema especial de la parodia religiosa, cf. J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, Madrid, 1930, t. 2, págs. 245-247. Para la parodia religiosa en general dentro de la literatura castellana, cf. F. LECOY, *Recherches sur le "Libro de buen amor"*, París, 1938, págs. 221 y sigs.: la lista no es exhaustiva.

midad del Renacimiento, subsisten en España las líneas formales del género, pero su sentido se altera. Al hacerse cada vez más laica la literatura, el propósito de crítica a esta o aquella flaqueza del clero no es tan vitalmente interesante como para que la cultiven los poetas, pero el marco eclesiástico, o mejor dicho, devoto, conserva un alto valor de contraste que ahonda y espiritualiza su contenido profano; lo importante es ahora ese contenido —en el dislocado siglo XV español, la desesperanza de unos amores elegíacos—, que culminará en la Vigilia de la enamorada muerta de la *Égloga de Plácida y Vitoriano.* Vale la pena señalar asimismo que la gravedad de Mena le conduce en sus versos de amor hacia la más alta esfera de pensamiento a su alcance y, a la vez, le aleja de la parodia propiamente ritual —la que cultiva, por ejemplo, su continuador Gómez Manrique en su glosa *Sobre la lición de Job, Cancionero* . . . , N. 422—, que, al fin, nunca deja de ser, por esencia, un frívolo juego de ingenio.

En rigor la nota pesimista, frecuente en este siglo y muy marcada en Mena, se expresa en otras composiciones suyas más eficazmente que en esta *Profesión,* y con una repetida vehemencia por la que difiere claramente del llorar y morir de amores heredado de la lírica provenzal:

pues que soy tan desamado,
yo me deuo desamar.
. . . . . .
Muchas muertes he buscado
pensando hallar la vida,
no hallé muerte cumplida,
mas ellas hanme hallado.
. . . . . .
De beuir sin dessear
quantas vezes he memoria,
mi dolor es mayor gloria
que la vida sin amar.
Cancionero. . . , N. 17.

Solo yo lloro dos vidas.
Cancionero. . . , N. 20.

A esta penosa vida
vosotros beuir diréys;
mas muerte no conoscida
le dezid, y acertaréys.
Cancionero. . . , N. 21.

Versos como éstos tendrán quizá su punto de partida en las quejas de amores de la tradición trovadoresca, pero parecería que el poeta va descubriendo sus propios sentimientos entre toda la trama legada por la tradición del

género, hasta que en las más logradas piezas el lamento de amores es el pretexto y lo real el rechazo de la vida, el reiterado llamar a la muerte:

quán bueno fuera el morir,
si pudiera ser venido
quando yo oue tenido
más cobdicia del beuir!
. . . . . .
Ni maldigo al que me yerra,
ni al mal tanto profundo,
mas quéxome de la tierra
porque me sufre en el mundo.
. . . . . .
y diré, ved qué diré:
desespero si esperaua;
y si dixeres por qué,
diréos: porque hallé
la muerte que no buscaua.
Cancionero..., N. 23.

Ven por mí, muerte maldita,
perezosa en tu venida,
porque puedas dar finida
a la mi cuyta infinita:
rasga del todo la hoja
do son escritos mis días,
y del mi cuerpo despoja
la vida que tanto enoja
las tristes querellas mías.
Si el nacer fuera en mi mano,
yo más quisiera no ser
que auer sido y nascer
para morir tan temprano...
Cancionero..., N. 22.

El pensamiento de la muerte o del no ser como prevención u oportuna solución también se repite, en la composición N. 24, por ejemplo, y como clímax de la celebrada canción "Donde yago en esta cama" *(Cancionero . . .*, N. 38):

Si la fin es que me llama,
¡o, qué muerte que perdí
en biuir, quando partí
de entre braços de mi dama!

Prueba de que esta vena de amargura pertenece al poeta y no a la poesía galante de cancionero (como los llamados a la muerte de Manrique, *Cancionero . . .*, Nos. 486, 484, 471, 491, 503) es que reaparecen en composiciones de muy diversa índole: en las dos curiosas poesías desiguales en

mérito si bien de texto igualmente estropeado —el *Claro escuro* y "El hijo muy claro de Hyperión . . ."— que constituyen un curioso experimento, opuesto y simétrico, en cierto modo, a la *Coronación*. El *Claro escuro* comienza con una hora dada en términos de astronomía mitológica, a ejemplo de la tradición épica clásica:

El sol aclaraua los montes Achayos,
los valles de Creta y torres de Baco[12].

Luego, en las coplas de arte mayor (el metro grave para "la poesía moderna abusiva"), se acumulan los encarecimientos expresados mediante enumeración fabulosa: las armas famosas de la mitología no pueden defender al poeta que nació bajo mal signo; los que murieron en la cacería del jabalí de Caledonia o en las reñidas bodas de Perseo no conocieron amor tan aciago como el del poeta; las enamoradas constantes de la fábula y de la leyenda no han sido tan constantes como él; los monstruos de la mitología son menos temibles que su pasión, menos graves las tragedias de amor de dioses y semidioses y, antes de concluir este ejercicio virtuosista con una reflexión sobre su propio arte, el poeta reúne dos mitos no muy vulgares, el de Anfiarao y el de Leucótoe, ambos sepultados vivos, para colegir:

atal biuo yo, que vida perdida
no cuento ser vida, mas muerte que siento.

Estas eruditas estancias están entrecortadas por coplas de pie quebrado con un artificio de repetición en la última mitad de la estrofa, que no aparece en ninguna otra composición de Mena. En la segunda composición no hay correspondencia alguna entre las coplas de arte mayor agregadas en la edición de 1517 del *Cancionero general* y las coplas de pie quebrado que las siguen (salvo la relación sintáctica de las dos primeras: "El sol aclaraua los montes Achayos . . . quando vi morir mi vida"): el sentimiento amoroso se expresa en dos hilos independientes: en arte mayor, con enumeración mitológica, en arte menor con la musicalidad lánguida que representa un tipo habitual en la lírica amorosa de cancionero[13], y subrayado en Mena por el retruécano no humorístico:

[12] Ver *El amanecer mitológico en la epopeya española*, *RFH*, VIII, 1946, págs. 77 y sigs.

[13] Constituye un paralelo interesante el *Decir* de Juan de Dueñas *(Cancionero de Palacio*, N. 279), poeta coetáneo, probablemente algo anterior a Mena; este *Decir* alterna la copla de arte menor, de nueve versos en el habitual estilo galante, con cuartetas de tono sentencioso popular. Tal composición sugiere asociación con una forma estrófica no rara en los cancioneros

quando vi morir mi vida
. . . . . .
Mis males hallé ser buenos
no por mengua de querella,
mas pensando los agenos;
la muerte me tuvo en menos
que yo la tardança della[14].

El contraste vida-muerte se repite desde la primera línea, para terminar con el horror, más grave que la muerte, al que es dolorosamente sensible el poeta artífice, ya asomado a la exaltación individualista que el Renacimiento consagrará (ver págs. 535 y sigs.):

Tiniebras de gran oluido
si no turbasen mi fama...

Igual técnica y aún más insistente contraste entre vida y muerte, dentro de los octosílabos que alternan con las coplas de arte mayor, presenta "El hijo muy claro de Hyperión . . .":

Pues mi vida morir veo,
matad, pesares, matalde,
matad conmigo el desseo...

Tal estado de ánimo no es, pues, ingrediente fijo de un género, ya que se refleja en las más diversas composiciones del poeta. En una poesía de circunstancias *(Cancionero . . .*, N. 37) —sincera por todo lo que se sabe del pensamiento político de Mena— reaparece, liberado de la asociación con las penas ficticias de cancionero: el que se ha rebelado contra don Juan II,

él sse mate y non sse muera . . .
. . . . . .
Quien vuestro temor holvida,
o servir non vos dessea,
vuestra bondad infynida

de la primera mitad del siglo XV, en que coplas de varia estructura alternan con dos pareados de distinto tono, por ejemplo, Villasandino, *Cancionero de Palacio,* N. 325 (contra el mundo); N. 326 (súplica, con pareados sentenciosos; cf. Juan Alfonso de Baena, N. 452 de su *Cancionero:* súplica en coplas de 4 versos dodecasílabos + cuatro tetrasílabos + un octosílabo y pareados octosílabos de tono sentencioso los tres primeros). Parecería que, en su deseo de experimentación formal, Mena hubiese prestado atención a este oponer actitudes anímicas, subrayado en distintos metros, y lo hubiese adoptado refinándolo: el tono sentencioso, de refranero popular, desaparece, y le reemplaza el estilo habitual de cancionero, mientras en la copla mayor la galantería cancioneril está sustituída por la erudición mitológica.

[14] Cf. *Coronación,* copla 18:

la muerte menos temiendo
que no la tardança della.

tantas vezes les dé vyda
que el beuir muerte les ssea.

La muerte domina la obra de este poeta; la vemos desprenderse de la gracia frívola de sus obras menores e inspirar los más celebrados episodios del *Laberinto*, y ella abre su obra póstuma (copla 6), con versos amargos, polo opuesto de la acogida placentera, clara y pura de las *Coplas* de Jorge Manrique, a las que quizás inspiraron en parte.

II

Poesías políticas

Entre ellas, varias poesías de circunstancias *(Cancionero. . .*, Nos. 32, 37, 40, 173); las últimas, por dirigirse al rey (N. 40, compuesta en coplas alternadas por Mena y por don Juan II, N. 173 en coplas alternadas por Mena y Santillana)[15], poseen, si no mayor valor poético, cierto decoro de expresión; la primera, que no ha llegado completa, está escrita con intencional rudeza, llena de frases proverbiales y comparaciones vivas y groseras y, como el intento humorístico *Sobre un macho que compró de vn arcipreste*, o como la invectiva contra Íñigo Ortiz, explica que sus contemporáneos le hayan atribuído las coplas de igual jaez de *¡Ay, panadera!* que presentan la misma adhesión al Rey y al Condestable, junto con encarnizados ataques personales[16].

Por fortuna, Mena pudo superar este periodismo versificado, y llegar a una visión política más elevada que da aliento épico al *Laberinto* y sen-

[15] Pueden agregarse a éstas, dos composiciones no recogidas en el *Cancionero* de Foulché-Delbosc, ambas muy significativas de la posición política de Mena. Una de ellas es la que el poeta presentó como estrenas, entre la Navidad de 1452 y Año Nuevo, a don Álvaro de Luna a propósito de la saetada recibida por el Condestable en el cerco de Palenzuela *(Crónica de don Alvaro de Luna*, cap. 95). La otra felicita al Conde de Niebla por haber reconquistado para el Rey la ciudad de Córdoba, de la que se había apoderado el Infante de Aragón don Enrique *(Cancionero de Antón de Montoro*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1900, N. 5: Coplas que fizo Juan de Mena al Conde de Niebla quando tomaron a Córdoba que estaba sobre [*sic*] por el Infante), y atestigua así la solidaridad política que existía entre el poeta y el héroe del episodio más importante incluído en el *Cerco de Mares*.

[16] Por el hecho de aludir en el contexto a un Rodrigo Tañedor —juglar, según parece indicarlo su apodo—, es verosímil que pertenezca a las poesías ligeras de Mena la composición del *Cancionero de Gallardo*, fol. 366 v., que lleva su nombre, señalada por Francisca Vendrell de Millás, en su edición del *Cancionero de Palacio*, Barcelona, 1945, pág. 71, nota 44.

tido a la *Coronación*. Lástima que se sepa tan poco de la intimidad literaria de Mena y Santillana y no pueda determinarse de quién partió la iniciativa de llevar a la copla octosilábica la alegoría con desfile erudito de personajes que se halla en las dos *Coronaciones*, la escrita por Mena en honor del Marqués y la escrita por el Marqués en honor de mosén Jordi. De todos modos, la experimentación es más audaz por parte de Mena (ya que, como lo demuestra el estudio de Miss Inez Macdonald[17], su propósito era mucho más grave que un mero agasajo al mérito literario de su amigo) y, por lo demás, empalma con otros tanteos métricos de Mena (las piezas que combinan coplas de arte mayor y menor, la pieza de cancionero que comienza con hora mitológica: *Cancionero* . . . , N. 25), todos los cuales dan testimonio de una aguda conciencia de la métrica como medio expresivo del tono de la poesía: vale la pena observar que los enigmas o preguntas van en metros de cancionero cuando el tema es vulgar *(Cancionero* . . . , Nos. 30, 49, 51), mientras quedan reservados para suntuosas y flúidas coplas de arte mayor, esmaltadas de alusiones sabias[18], los enigmas de filiación clásica, de Edipo y de Cleobulo (Nos. 27 y 28; cf. 219). El recurrir a la alegoría indica también que Mena aspira aquí a un decoro poético muy por encima de la diatriba procaz de sus composiciones políticas menores. Idéntico sentido tiene el uso de la alegoría en el más importante de sus poemas morales, las póstumas *Coplas contra los pecados mortales*. Y ese caer en la personificación alegórica, a medio camino entre lo concreto y lo abstracto, cada vez que el poeta quiere expresar su pensamiento conceptual, demuestra hasta qué punto pertenece Juan de Mena a las postrimerías de la Edad Media[19].

En cierto modo, la *Coronación*, glosada por su autor, es el opuesto de su forzoso término de comparación dentro de España, el *Cántico espiritual:* en éste la poesía posee un valor estético excelso, una exquisita

[17] *The Coronaçion of Juan de Mena: Poem and Commentary*, en *Hispanic Review*, VII, 1939, págs. 125 y sigs.

[18] Los primeros versos de la segunda copla de la *Pregunta a Santillana* (N. 27) traducen elegantemente las palabras de Catón (no de Ennio como explica equivocadamente el Marqués en su respuesta) acerca del Africano, con que encabeza Cicerón el tercer libro *De officiis:* "Nunca vos hallo más acompañado / que quando vos solo estáys retraydo, / el punto del tiempo por occio tenido / aquesse vos faze muy más negociado". Los versos a-d, copla 3, de la *Otra pregunta* (N. 28) contienen uno de los raros reflejos bíblicos (el salmo CXXVII, 3) presentes en la poesía de Mena: "Los bienes mundanos vos dan excelencia, / y los claros hijos la gloria más biua, / que bien como nuevos pimpollos de oliua / florecen en torno de vuestra presencia".

[19] Cf. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, t. 2, págs. 96 y sigs.

forma renacentista en todo independiente del sentido intelectual que varios años más tarde expuso San Juan de la Cruz. Pero Mena no logró asegurar valor independiente para su poema, salvo en muy contados versos. El comentario es imprescindible: él demuestra el sentido de la doble visión —infierno y paraíso de celebridades literarias—, da la clave para comprender las figuras de los atormentados, con los que Mena representa tímidamente las fallas de las dos clases dirigentes, y a las que contrapone, en el "gran estrado de rosas", la figura del Marqués de Santillana, perfecto caballero, como poeta y como vencedor, no en la guerra civil, sino en la de los moros en Huelma.

Aparte su valor para la cultura del Prerrenacimiento español y, en particular, para el fondo erudito de toda la obra de Mena, y aparte constituir el más variado muestrario de su prosa, el Comentario es inapreciable, como demostró prácticamente Miss Macdonald, para corregir el estragado texto del poema y para juzgar correctamente el poema mismo. Menéndez Pelayo, por ejemplo, pone en ridículo "los tres sentidos, *literal, alegórico* y *anagógico* de su obra que, según él, pertenecía al género *cómico y satírico* (!)" (*Antología* . . . , t. 5, pág. CLXV), pero no sólo no tiene nada de absurdo la calificación de "cómico" para la *Coronación*, a los ojos de Mena y del autor de la *Comedieta de Ponça*, nutridos en la erudición del comentario de Benvenuto de Imola a Dante[20], el cual trae tal división de estilos, sino que por la misma fuente resulta claro el por qué de la calificación de "satírico":

> Sátyra es el segundo estilo de escriuir, la naturaleza de la qual escriptura y oficio suyo es reprehender los vicios; del qual estilo vsaron Horacio, Persio e Juvenal. El tercero estilo es comedia, la qual tracta de cosas baxas y pequeñas, y por baxo e humilde estilo, e comiença en tristes principios, y fenesce en alegres fines, del qual usó Terencio . . . Podemos dezir el estilo de aquestas coplas ser comedia y sátyra. Comedia porque comienza por humilde e baxo estilo e por tristes principios y fenesce en gozos e alegres fines según en el proceso se demostrará; e sátyra se puede dezir, porque reprehende los vicios de los malos e glorifica la gloria de los buenos.
>
> Comentario a la *Coronación*, Preámbulo segundo. (*Las Trescientas*. . . En Anvers, en casa de Ivan Steelsio, 1552.)

[20] Varias veces citado en el Comentario de la *Coronación*. El Marqués de Santillana poseía la traducción castellana del comentario correspondiente a los siete primeros cantos del *Infierno*, y del correspondiente al *Purgatorio*, obra esta última de su médico, el cristiano nuevo Martín González de Lucena. Véase MARIO SCHIFF, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, 1905, págs. 305 y sigs. En el Prohemio de la *Comedieta de Ponça* el Marqués expone extensamente idéntica clasificación.

Es claro que con la designación de "sátyra" Mena llama la atención sobre la crítica que en su poema hacía a la sociedad de su época. También se mofa Menéndez Pelayo de que Anfiarao esté convertido en obispo y lleve mitra, cuando, como bien observa Miss Macdonald, el poeta quiere subrayar con tales atributos el hecho de que representa el clero. Blecua (pág. XXXVII) interpreta como "alguna nota de paisaje cálido, del Sur" la enumeración de árboles de la copla "Vi los collados monteses . . ." Miss Macdonald observa que el efecto de esta copla, con su apariencia de paisaje desinteresado, es tan grato que sólo al leer el comentario recordamos que las olorosas plantas que menciona no pueden haber florecido todas juntas al mismo tiempo (pág. 140). El comentario señala que Mena no describe un paisaje real, sino "compone" un escenario convencional con elementos que poseen cada uno un significado conceptual fijo, exactamente como *El prado milagroso* de Berceo e infinidad de alegorías medievales.

III

Poesías morales

Es probable que la más antigua de ellas, de juzgar por su contenido y coincidencias con poetas del siglo XIV, sea el *Dezir sobre la justiçia e pleytos, e de la grant vanidad deste mundo*, cuya primera parte figura en el *Cancionero de Baena* como anónima (N. 340, coplas 1 a 28), mientras la última (coplas 29 y sigs.) está agregada al *Decir* de Gonzalo Martínez de Medina sobre la privanza de Juan Hurtado de Mendoza (N. 339, coplas 20 y sigs.). El autor comienza atacando muy concretamente, al modo del *Rimado de palacio*, las fallas de la administración de justicia y contraponiendo su lentitud con el despacho expeditivo en tierra de moros, como había de hacer Cervantes (coplas 1 a 6); siguen nueve coplas sobre el tema vanidad de vanidades, donde no faltan obligados lugares comunes, pero donde se nota también una idea característica de Mena: su insistencia en la codicia como falla capital de las clases altas de su época. Ejemplo histórico de este vicio es Alejandro (copla 12): es curioso que la actitud ascética le lleva a alterar la presentación del héroe que no es, como en el viejo *Libro de Alexandre*, parangón caballeresco ansioso de gloria y saber, sino, tal como lo moraliza el Talmud (por ejemplo, *Tamid*, 32),

muestra de insaciable codicia, ya que el alma, divina por su esencia, no puede satisfacerse con cosas terrenas:

ca el alma infinida e tan soberana
de cosas finidas non faze femençia.

El poeta reanuda la sátira contra los gremios (el clero, coplas 16 a 18; la justicia, coplas 19 a 23), mostrando en las dos últimas coplas citadas una perceptible diferencia de estilo: hasta aquí se ha expresado en lenguaje vigoroso y casero a la manera de Ayala, Sánchez Calavera o los Martínez de Medina; en las coplas 22 y 23 hallamos, en casi todos los versos, parejas simétricas expresadas con términos que pertenecen a una misma familia de palabras, artificio que, en forma más sabia, caracteriza también el lenguaje poético del *Laberinto:*

Non ay consejero nin son [y] consejos,
nin ay ordenança nin quién bien ordene...[21]

[21] Cf. también:

de cosas finidas non faze femençia.
Dezir, 12 h.

de fuerça desnuda non faze ella fiestas.
Laberinto, 210 h.

Para giros perifrásticos como éste o como 4 c "e que se fazen muy marauillados", véase el uso de Mena, en la pág. 175. No faltan figuras retóricas características del estilo del *Laberinto* (ver págs. 159 y sigs.): figura etimológica (5 ab: "Dan infinitos *entendimientos* / con *entendimiento* del todo turbado"; 12 gh: "ca el alma *infinida* e tan soberana / de cosas *finidas* non faze femençia"); antítesis (9 ab: "El que más tomare, más ha de dexar; / qaien más alto sube más ha de deçir", etc.); anáfora (29 gh: "*e* en las mundanas glorias se reuee / *e* la perfección de Dios se le oluida"; 30 ef: "*nin* oyes al pobre, *nin* al pecador, / *nin* al que a ti viene justiçia llamando"); apóstrofe (25 a-d: "O synplidad tan muy corrutible, / o juizio dado a cosas finidas, / o razón cayda e seso mouible / e obras ynormes e muy corronpidas..."). En cambio, se aparta de la práctica el ritmo cuaternario, encuadrado en una larga enumeración:

e en vanaglorias e exaltaçiones,
cobdiçias, engaños, mentiras, trayçiones...
Dezir, 13 fg (cf. también 15 c-f, 16 e, fg).

El léxico presenta diferencias notables con el de Mena (5 d: *sufísticas;* 7 h: *lideçe;* 7 d: *sandeçe;* 9 b: *deçir* 'descender'; cf. GONZALO MARTÍNEZ DE MEDINA, *Decir*, N. 339 *(Baena)*, copla 18 a: "sobiendo deçieron"; 10 d: *correo* 'bolsa'; 12 e: *jamás* 'nunca', mientras en Mena significa 'siempre'; 13 h: *apresura;* 14 h: *crima* 'juicio'?; 15 c: *mantones;* 16 g: *sofismas;* 18 e: *florín;* 26 e: *lodoso;* 26 g: *cornado;* cf. GONZALO MARTÍNEZ DE MEDINA, *Decir*, N. 336 *(Baena)*, copla 3 f: "cornado" en igual giro; 30 c: *infingido*, y 31 f: *finjes* 'obstinado', 'obstinas'? cf. GONZALO MARTÍNEZ DE MEDINA, *Decir*, N. 336 *(Baena)*, copla 4 d: "la mentira reyna e es infyngida". Creación extraña de tipo latino es el adverbio "cruele", inteligible gracias al latinismo *benigne* incrustado en el mismo verso 23 g:

a dellos cruele e a dellos beni(g)ne.

No concuerda con la actitud de Mena el desprecio de la gloria mundana expresado en 29 g. Tampoco concuerda con lo que se conoce de Mena la complacencia en acumular autores y títulos de obras eruditas:

El resto del *Dezir* es una exhortación ascética en la que vuelve a resonar, por tercera vez, la especial recomendación de la justicia. A partir de las citadas coplas 22 y 23 el lenguaje del poeta se remonta y se exorna con imágenes bíblicas (ceniza, humo, polvo, rocío), o al modo bíblico como en el bello verso (c. 24):

ally es Bartolo e Chino, Digesto,
Juan Andrés e Baldo, Enrrique...
3 bc.
allí non es Azo e nin Decretal,
nin es Ruberto nin la Clementina.
6 ef.

No se conoce en las obras de Mena otra alusión a la novela de Alejandro; hay, por lo contrario, en otro *Decir* de Gonzalo Martínez de Medina, *Cancionero de Baena*, N. 339, copla 14, una extraña referencia a cierta profecía de Aristóteles sobre la muerte de Alejandro:

según Aristótiles avía fablado,
que sso çielo d'oro morría ervolado
en cama d'asero, non de su dolençia.

También sorprende la mención de lecturas bíblicas, a las que Mena no se muestra afecto y sí Gonzalo Martínez de Medina: N. 333, copla 3 a, N. 337, coplas 3 h, 8 c-f, 10, 21 c, 24 h:

que ssy as leído el santo salmista
o a Salamón, el sabio prouado.
27 ef.

Análogamente, ni siquiera en la más ascética de las obras de Mena, las *Coplas contra los pecados mortales*, hay tal profusión de símbolos bíblicos para expresar lo efímero y transitorio de la vida humana (7 b, d: "ssueño e flor que peresçe", "viento"; 8 h: "poluo e çeniza"; 22 g: "viento"; 24 d: "ssueño et sonbra de luna"; 26 e: "gusano lodoso"; 27 c: "camino tan lieno de abrojos"; 27 h: "fumo e poluo de arista"; 29 b: "ssueño e viento, cosa corronpida"). Compárese en cambio alguna muestra en los *Decires* de Gonzalo Martínez de Medina: "onbre e cosa adormida" *(Baena*, N. 336, copla 6 e; cf. copla 29 e del *Dezir* en discusión: "bestia e cosa adormida"), "viento" (N. 337, copla 7 b: "proçeden asy como viento", en giro muy semejante al citado verso 22 g del *Dezir)*, "poluo e çenisa" (N. 337, copla 4 h), "sueño", "rocío" (N. 337, copla 13 c, f), "camino de abrojos" (N. 337, copla 14 e). En cuanto al contenido del *Dezir* en cuestión, hay que reconocer que si la preocupación de la justicia es muy asidua en Mena y no aparece expresada en los restantes *Decires* de Gonzalo Martínez de Medina, lo contrario sucede con la actitud ascética; la renuncia penitente al mundo se halla bien clara en otras exhortaciones de Martínez de Medina y aun podría afirmarse, en todas sus composiciones menos en la que lleva el N. 335 y es una pieza de congratulación por el advenimiento de Juan II. Mena, en cambio, tiende a recomendar un ideal de moderación o austeridad más bien que la total renuncia. A su vez, la presentación de Dios como moderador de la naturaleza es muy cara a Mena (coplas 25, 26; cf. notables coincidencias con *Laberinto*, 12 b), en tanto que Martínez de Medina sólo concibe a Dios como poder moral. Por último, un par de semejanzas entre el *Dezir* y dos composiciones de Martínez de Medina, que tanto pueden argüir identidad de autor o sencillamente imitación:

Quita delante tus ojos el velo...
junta con Dios, tu amor e selo...
MARTÍNEZ DE MEDINA, *Decir*, N. 337, 18 ac.
castillos e villas, baxillas, estrados...
MARTÍNEZ DE MEDINA, *Decir*, N. 338, 4 e.

Tira este belo delante tus ojos...
Dezir sobre la justiçia, 27 a.
Junta tu ánima con el soberano...
Ibidem, 28 a.
tesoros, riquezas, baxillas, estrados...
Ibidem, 15 e.

así como ssueño et sonbra de luna,

en el que puede percibirse el eco de un consejo de Juan Ruiz *(Libro de buen amor*, 564 c):

si no, todo tu afán es sonbra de la luna.

No es un retórico alzar la voz para acabar dignamente la composición: el lenguaje se acomoda naturalmente al punto de vista más elevado que el poeta señala como norma de conducta: el desprecio de sí y del mundo por la contemplación de Dios. Pero aunque el poeta expresa fuertemente la meta mística:

Junta tu ánima con el Soberano,

su pensamiento no tiene nada de místico y su punto de arranque es, como para fray Luis de León, la contemplación intelectiva de las obras de Dios, aquel que

todos los çentros e ruedas leuanta,

y a quien se acerca quien tiene sentimiento

de todos los çielos e cosas mouidas.

El *Razonamiento que faze Johán de Mena con la Muerte*[22] comienza como diálogo en que el poeta interroga a la Muerte, huéspeda de todos, y ella le da cuenta de sus amargos agasajos, para acabar señalando la inutilidad de todo, salvo el bien obrar (coplas 1-5). El poeta entonces toma definitivamente la palabra y enumera, desde Adán, los muertos ilustres entre los cuales incluye personajes bíblicos en una abundancia que contrasta con la escasez de los otros poemas *(La Coronación* y su Comentario, 11; el *Laberinto)* y dando sus autoridades ("las estorias que oy leo", "según Ouidio e Dante"), también en contradicción con el hábito de Mena (ver

En suma, no parece que haya indicios suficientes para decidir la atribución; el *Dezir* sobre la *justiçia* no encuadra mucho en la obra reducida que conocemos de Gonzalo Martínez de Medina, preferente autor de exhortaciones ascéticas y profecías políticas de aspecto apocalíptico, y diverge bastante de las poesías auténticas de Mena, si bien es cierto que las poesías auténticas de Mena son tan diversas entre sí —compárese la *Coronación*, el *Laberinto*, las *Coplas contra los pecados mortales*— que no permiten formar un canon que decida de la autenticidad de las obras atribuídas.

22 Con algunas variantes el poema aparece atribuído a un desconocido Diego Palomeque en el *Cancionero de Gallardo;* y en los diversos códices del *Cancionero de Palacio* figura ya anónimo, ya con la misma atribución. Foulché-Delbosc lo imprime en su *Cancionero castellano del siglo xv*, N. 35, con el título dado en el texto, tomándolo quizá del *Cancionero de los Condes de Castañeda*, según presume Francisca Vendrell de Millás en su edición del *Cancionero de Palacio*, pág. 443.

pág. 178). Después de un prolijo y desordenado catálogo (coplas 6-13), el poeta vuelve a su propia época, con la enumeración de estados y la nota igualatoria que inspira las Danzas de la muerte y penetra en las *Coplas* de Manrique (coplas 14 y 15). Pero esta nota del siglo es también para Mena un motivo personal: así como aquí se insinúa una actitud simpática "con los sinples labradores" al equipararlos con los grandes en poder o ciencia, así también el *Laberinto*, copla 80, habla claramente sobre la santidad de los humildes y las *Coplas contra los pecados mortales*, 45 y siguientes, contraponen la nobleza de las obras a la nobleza del linaje. En la conclusión llega el eco de la conclusión de la Muerte —todo es inútil "saluo el solo bien obrar"—, envuelto en labios del poeta en una súplica devota.

La última obra de Mena es el *Debate de la Razón contra la Voluntad*, llamado vulgarmente *Coplas contra los pecados mortales*. Su éxito puede medirse por el número y calidad de los poetas que se apresuraron a concluir la obra interrumpida por la muerte de su primer autor: Gómez Manrique, Pero Guillén de Segovia, fray Jerónimo de Olivares. Así, pues, las *Coplas* respondían cumplidamente a su época, esto es, Mena expresó en ellas lo que inarticuladamente sintieron muchos contemporáneos. Éxito que hoy resulta tanto más extraño cuanto que al lector que conoce la perspectiva literaria anterior y posterior a Mena, ésta su última obra, comparada con el *Laberinto*, se presenta como un retroceso en la dirección renacentista.

La causa de semejante viraje parece manifiesta: estamos a unos doce años del *Laberinto* y de su patriótica visión de poder, unidad y orden, fundada en la destreza y energía de don Álvaro de Luna, bien afianzado en el favor real:

> Éste caualga sobre la Fortuna
> e doma su cuello con ásperas riendas.
> *Laberinto*, 235 ab.

Mas esos doce años han asestado terribles golpes a la visión juvenil del poeta. En 1453 muere don Álvaro en el cadalso: increíble caída de príncipe que será debidamente incorporada al elenco *De casibus uirorum illustrium* de Boccaccio[23]; el cómplice más culpable de su pérdida y de la dis-

[23] *Crónica de don Juan II*, año 1452, todo el capítulo IV. Entre los "casos tristes llorosos" de la historia inmediata, Jorge Manrique recuerda —con un silencio lleno de nobleza ("no cumple que dél se fable") frente al rencor inextinguible de Santillana— la desgracia del valido, enemigo acérrimo de su levantisco linaje. Francisco de Guzmán, glosador de las *Coplas* de Manrique, exhorta todavía:

gregación feudal de Castilla, el rey don Juan II, muere al año siguiente. Mena († 1456) sobrevivió a ambos. No creo que sea novelar en vacío presumir que el poeta, tan atento al claro programa político intentado por don Álvaro, debió de quedar anonadado ¡Qué eran las penas de amores del cancionero comparadas con ese desastre que desvanecía de golpe todo el esfuerzo paciente, toda la tenacidad del Condestable para dar unidad a Castilla!

La muerte del único hombre capaz de articular a Castilla como nación moderna, del hombre que había hecho a los conversos "los mayores bienes que en sus días otro hombre les fizo en este reyno" (en palabras de su Cronista, cap. CXX), importaba para Mena, cristiano nuevo, la ruina de su noble ambición patriótica y reducía a sueño inútil todos los propósitos y actividades. Nada más natural que desembocar en el ascetismo, particularmente en la nueva piedad íntima que desde Pero López de Ayala iba ganando a los mejores espíritus (A. CASTRO, *Lo hispánico y el erasmismo, RFH*, IV, 1942, págs. 4 y sigs.), y por la que Mena, como tantos otros cristianos nuevos, ya se había sentido atraído ("Oh vida segura, la mansa pobreza!"). Tras de conocer el desengaño y abrazar la renuncia ¿cómo iba a mirar hacia adelante, con ánimo de acercarse a la reelaborada Antigüedad del Renacimiento, a la pompa mundana en el cuadro, el verso y la dicción? El ideal artístico del *Laberinto* quedaba ya tan lejos como las exaltadas esperanzas de las que había nacido. Más valía volverse atrás y expresar en metro castizo y forma ceñida la moral para el individuo —no ya las recomendaciones al Rey para imponer orden general—, y celebrar, no las batallas de la Reconquista, ahora indefinidamente pospuesta, sino el conflicto interior entre la Razón ascética y la Voluntad vital.

El asunto de las *Coplas contra los pecados mortales* es una alegoría, pero ni siquiera remotamente dantesca, como la del *Laberinto*, sino mucho más antigua y castiza, como la que hubiera podido escribir cualquier poeta castellano antes de Francisco Imperial y de su importación toscana;

> Tomad ejemplo, privados,
> en don Álvaro de Luna
> condestable:
> vivid siempre moderados,
> que esta loca de Fortuna
> es variable.

Véase A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, t. 1, *Boccaccio in Ispagna*.

una alegoría no montada sobre un esquema cósmico sino dispuesta a ejemplo o por lo menos en la tradición de la *Psychomachia* de Prudencio: *Prudentii Psychomachiam dixeris*, identifica escuetamente Nicolás Antonio *(Bibliotheca Hispana Vetus*, § 422). Es la forma más esquemática de la lucha entre los dos bandos que forman la *non simplex natura hominis* (v. 904), ensayo de expresar el conflicto interno del alma humana con combates de vaga filiación épica entre estados de conciencia convertidos en figuras alegóricas emparentadas, a su vez, con la máquina mitológica aneja a la epopeya clásica[24]. Ya el primer verso "Canta tú, christiana musa" señala también un cambio de actitud en el cultivador de la hipérbole sacroprofana que en el *Laberinto* sitúa par a par celebridades gentiles y cristianas. Verdad es que tal cambio de actitud no anula el recuerdo de las lecturas amadas y, en efecto, el segundo verso arrastra una expresión literal de Lucano: "la más que civil batalla" *bella . . . plus quam ciuilia, Farsalia*, I, 1. Tras la proposición del poema, contenida en la primera copla, sigue en felices versos, a imitación cercana de la prosa de Boecio, el rechazo de la poesía profana cultivada por el poeta en su juventud[25], que culmina en la honda concepción de la vida como muerte gradual. Pero si en el sabio traductor de Aristóteles las Musas poéticas se retiran sonrojadas y tristes ante la áspera Filosofía, Mena sólo deja partir "a las dulces poesyas" de su juventud y retiene junto a sí la poesía reducida "a la cathólica vía". Para apartarse tan ostensiblemente del "consolable Boecio", el poeta trae en su apoyo la autoridad de San Jerónimo en su *Epístola a Magno*, verdadera carta de privilegio de la "sabi-

[24] Una interesante contraprueba de que la austeridad artística con que Mena poetiza sus *Coplas* es una iniciativa muy personal y no una manera sugerida por el asunto mismo de la obra, la ofrecen los *Cantos morales* de fray Gabriel de Mata (Valladolid, 1594), de que dan resumen y extractos los traductores de TICKNOR, *Historia de la literatura española*, Madrid, 1854, t. 3, págs. 475 a 480. Aunque el tema central es el mismo que el de Mena, fray Gabriel no se reduce, como éste, al simple combate al modo de Prudencio, antes bien adopta una trama novelesca que no deja de recordar en sus líneas generales la de un *Roman de la Rose* vuelto a lo edificante. Por otra parte, en lugar de la breve caracterización del rostro simbólico de cada vicio, el poeta describe con prolijidad no desagradable la procesión de los pecados mortales que forman el séquito del Demonio y la Sensualidad.

[25] Fuyd o callad, serenas,
que enla mi hedad pasada
tal dulçura enponçoñada
derramastes por mis venas.

Recuérdese la ira de la Filosofía cuando ve a las Musas junto al lecho de Boecio, y las palabras con que las ahuyenta *(Consolación de la filosofía*, I, prosa 1): "*quae dolores eius . . . dulcibus insuper alerent uenenis . . . Sed abite potius, Sirenes . . .*"

duría secular" dentro del mundo cristiano, enarbolada durante la Edad Media en cada momento crucial de la cultura por los mantenedores del cristianismo humanista frente al cristianismo ascético. Mena no precisa nombrar a San Jerónimo, ya que el pasaje que alega es su más famosa imagen, aquella en que el santo compara la sabiduría pagana con las cautivas gentiles que, una vez purificadas, pueden desposarse con los israelitas según el Deuteronomio, cap. XXI:

Primero s[e]yendo cortadas
las vñas y los cabellos,
podían casar entre ellos
sus catiuas aforradas
los judíos; y linpiadas,
fazerlas ysraelitas
puras, linpias y benditas,
a la su ley consagradas.
De la esclaua Poesía
lo superfluo asy tirado,
lo dañoso desechado,
syguiré su compañía[26].

La Voluntad aparece como una "disforme chimera" de aspecto y tamaño cambiantes, que muestra siete rostros —los siete pecados capitales— presentados en gráficas descripciones que alían sutilmente rasgos físicos y rasgos espirituales; así, el rostro de la Envidia:

Muerta con agena vida
la sesta cara matiza
de color dela ceniza,
traspasada y carcomida;
de sus ojos combatida,
de bien ageno doliente
y mal de buen açidente,
sana y de dentro podrida.

[26] Cf. SAN JERÓNIMO, *Epistola LXX ad Magnum oratorem urbis Romae*, 2: *Legerat in Deuteronomio* (cap. XXI) *Domini uoce praeceptum, mulieris captiuae radendum caput, supercilia, omnes pilos et ungues corporis amputando, et sic eam habendam in coniugio. Quid ergo mirum si et ego sapientiam saecularem propter eloquii uenustatem et membrorum pulchritudinem, de ancilla atque captiua Israelitidem facere cupio?* No sólo es San Jerónimo uno de los doctores más leídos en la Edad Media, sino también desde el último tercio del siglo XIV gana ascendiente en la aristocracia, los cristianos nuevos y los intelectuales, la orden de los jerónimos, protegida por Pero López de Ayala y, en su rama reformada, por el Conde de Niebla cuya muerte poetiza Mena en el *Laberinto*. Véase AMÉRICO CASTRO, *Lo hispánico y el erasmismo*, en *RFH*, IV, 1942, págs. 8 y siguientes. Por la semejanza de tema, sin duda, entre la epístola de San Jerónimo y la llamada Homilía de San Basilio *A los jóvenes para que saquen provecho de las letras griegas*, Menéndez Pelayo atribuyó a esta última el uso metafórico del precepto del Deuteronomio (*Antología...*, t. 5, pág. CLXVII).

En socorro del poeta aparece la Razón, que se encara con la Soberbia: ante sus reproches, la Soberbia enumera sus causas, las cuales refuta la Razón ensalzando a la par la virtud de humildad. Igual proceder sigue contra los demás pecados (Avaricia, Lujuria e Ira). Valbuena Prat ha señalado el carácter conceptual de estas figuras alegóricas, presentadas por medio de una definición, como los personajes de algunos autos calderonianos[27]. Ya sabemos que este sesgo escolástico es tan de Mena que se halla aun en sus obras frívolas de cancionero; en esta composición, de tema más propicio a la lógica de las escuelas, no sorprende hallar retazos de jerga escolástica[28]. Entre los elementos medievales, muy marcados en esta obra de Mena, se destaca la respuesta tradicional, en la línea del ascetismo cristiano, al alegato de la Lujuria. Es claro que esa respuesta hecha de reproches y no de razones resulta insuficiente y extrañamente anticuada frente al alegato de la Lujuria, que no es otro que la concepción del amor como arma de la naturaleza contra la muerte, expuesta más de siglo y medio antes en el *Roman de la Rose* de Jean de Meung. A las dos últimas y grandiosas exposiciones de este poema *(Nature* que para conservar las especies labra incesantemente en su forja los individuos que *Mort* aniquila, y *li diex d'Amors* que pronuncia paradójicamente

[27] *Historia de la literatura española.* Barcelona, 1937, t. 1, pág. 234.

[28] A los casos de la poesía amorosa señalados en las págs. 89 y sig., al verso "por lo qual te concluymos" de la *Coronación*, 43 e, pueden agregarse los siguientes ejemplos de las *Coplas contra los pecados mortales:*

que valga más que su todo
la parte que fago mía.
Copla 16.

dexemos los incidentes,
boluamos al prosopuesto.
Copla 17.

los ojos en mal sosiego:
la boca, por consiguiente.
Copla 22.

y encubres con malicia...
so especie de largueza.
Copla 70.

mas largueza y auaricia
no caben en vn subjeto.
Copla 73.

Cf. el razonamiento del "querubín negro" en la historia de Guido de Montefeltro, *Inferno*, XXVII, 119-120:

nè pentere e volere insieme puossi
per la contradizion che nol consente,

o como caso extremo, las definiciones de virtud y nobleza en la canción *Le dolci rime d'amor ch'io solia*, que encabeza el tratado cuarto del *Convivio.*

su sermón naturalista y místico a la vez), el ascetismo patente en la obra póstuma de Mena prefiere la más descarnada de las versiones:

Como toda criatura
de muerte tome syniestro,
aquel buen Dios y maestro
proueyó por tal figura,
que los daños que natura
dela tal muerte tomase,
luxuria los reparase
con nueua progenitura.
Quando todo lo dispuso
syn auer mengua ni sobra,
grand deleyte enla tal obra
a todo linage puso;
por que por plazer del vso
dela tal generación,
durase la subcesión
desde arriba fasta ayuso.
Por mi causa generante
y premisión general,
todo linage mortal
dura en su semejante;
muere lo viuificante,
la su materia no más,
dexando su fin atrás,
toma comiençó adelante.
Por mí sola se repara
quanto destruye dolencia,
mar y fuego y pestilencia
y de aquí quanto desuara;
por mí la uida muy cara
recibe forma en que dura,
y por mí toda fechura
al su fazedor declara.

Coplas 81 a 84.

Mais je sai bien, pas nou devin,
Continuer l'estre divin.
A son poeir vouleir dëust
Quiconques a fame gëust,
Et sei garder en son semblable,
Pour ce qu'il sont tuit corrompable,
Si que ja par succession
Ne fausist generacion;
Car puis que pere et mere faillent
Nature veaut que li fill saillent
Pour recontinuer cete euvre,
Si que par l'un l'autre recueuvre.
Pour c'i mist Nature delit,
Pour ce veaut que l'en s'i delit,
Que cil ouvrier ne s'en foïssent,
Et que cete euvre ne haïssent;
Car maint n'i trairaient ja trait,
Se n'iert deliz qui les atrait.

Le Roman de la Rose, ed. E. Langlois, París, 1914-1924, vs. 4403 y sigs.

También es medieval (en el sentido de proceder de autores especialmente leídos en la Edad Media) la erudición que asoma en este poema: así el recuerdo de las palabras de Lucrecia en Tito Livio, I, 58 *(Vestigia uiri alieni, Collatine, in lecto sunt tuo)*, vulgarizadas a través de la *Ciudad de Dios*, inspira el reproche de la copla 88:

muchos lechos maritales
de agenas pisadas fuellas.

Los reproches que siguen —la Lujuria como causa de la alteración de linajes y de muertes alevosas— reflejan el final de la sátira contra las

mujeres de Juvenal y particularmente los versos 600 y sigs., en que el satírico deplora la intrusión de hijos adulterinos o fingidos en las grandes familias patricias de Roma. Y las palabras de Razón contra la Ira (copla 101):

teniendo de otro la saña
tomas de ti la vengança

derivan de la tradicional concepción de la Ira suicida que data de la *Psychomachia* (versos 145-154) y repiten, en castellano, el *Alexandre*, ed. Willis, 2369 ab y el *Libro de buen amor*, coplas 311-316.

Junto a estos elementos medievales de tono fuertemente ascético, asoman en las *Coplas* muchas claras notas de percepción viva y simpática de la realidad, particularmente en los símiles homéricos. El primero es de tono melancólico, conforme a la grave amargura que priva en la introducción del poema:

Como casa enuejecida
cuyo cimiento se acuesta,
que amenaza y amonesta
con señales su cayda,
bien asy la nuestra vida
es continuo amenazada,
por que breue es salteada,
dela muerte acometida.
Copla 4.

En los símiles restantes el estado de ánimo cambia: el poeta, amedrentado por la figura monstruosa de la Voluntad, se alegra al ver a la Razón:

Como el vando quebrantado
con esfuerço más se esmera
quando asoma la vandera
del socorro deseado,
asy fuy yo consolado
quando vi muy derrondón
las señas dela Razón
asomar por el collado[29].
Copla 28.

Particularmente expresivas son las imágenes de luz, frecuentes en el *Laberinto:*

[29] La apreciación estética de las gentes de armas aprestadas para el combate reaparece en la celebrada copla 95 ("Ni espero yo asonadas / de muy dorados paueses / ni acecalados arneses / ni tiendas mucho pintadas; / capacetes ni celadas, / con tinbles ni mill empachos, / ni muy luzientes penachos / en cabeças engalladas"), comparable con la no menos celebrada pintura de la batalla de Olmedo en la *Crónica de don Álvaro de Luna.*

Como el sol claro relumbra
quando las nuues desecha...
Copla 29.

Y la que pinta el efecto de la aparición resplandeciente de la Razón en la Voluntad:

La su relunbrante cara
y su gesto cristalino,
reparten lumbre muy clara
por todo el ayre vezino;
tanto, que pierde el tino
la Voluntad, y lo quiebra,
como quien dela teniebra
a nueua lumbre se vino.
Copla 31.

Este cristiano nuevo, que al fin de su vida sólo admite de la poesía lo que autorizó San Jerónimo, también está a tono con la religiosidad de su época en la simpatía que refleja hacia los humildes. Es sabido que la mente medieval concibe como órdenes estáticos e inmanentes las clases sociales. Ya Adalbert de Laon († 1030) había esquematizado para siempre las jerarquías de la sociedad en una fórmula de elegancia cartesiana:

Triplex Dei ergo domus est, quae creditur una,
nunc orant, alii pugnant aliique laborant.

La fórmula llega intacta a los juristas de las *Partidas*, quienes, paráfrasis aparte, se limitan a subrayar la raíz divina de la tripartición (II, 21):

Defensores son uno de los tres estados *porque Dios quiso que se mantuviese el mundo:* ca bien así como los que ruegan a Dios por el pueblo son dichos oradores, et otrosí los que labran la tierra et facen en ella aquellas cosas por que los homes han de vevir et de mantenerse, son dichos labradores, et otrosí los que han a defender a todos son dichos defensores...

Aún en pleno siglo XIV, cuando el esquema no correspondía en nada a la compleja realidad, don Juan Manuel declara en el *Libro del Caballero y del Escudero*, cap. XVII:

Ca los estados del mundo son tres: oradores, defensores, labradores.

Y como saber corriente, a todos común, lo alega todavía en el reinado de Enrique IV el autor de la *Crónica del condestable don Miguel Lucas de Iranzo* (cap. XIX, ed. de J. de M. Carriazo, Madrid, 1940, pág. 203):

el dicho señor Condestable le avía mandado que de su parte le dixexe *(sic)* cómo cosa conosçida era, segund que por los sabios antiguos estaua escripto, en

todo el mundo ser tres estados: el primero de los oradores, el segundo de los defensores, el terçero de los labradores.

La literatura impregnada de la meditación sobre la muerte —las Danzas, por ejemplo— señalan precisamente lo ineluctable de su llamado para todas las clases sociales como doloroso contraste con la desigualdad social característica de la vida. Compárense los versos célebres de Jorge Manrique:

allegados son iguales
los que biuen por sus manos
y los ricos,

con los versos siguientes de Gómez Manrique (en su continuación de las *Coplas contra los pecados mortales* de Mena, *Cancionero* . . . de Foulché-Delbosc, t. I, pág. 138 a):

Mira que todos yguales
eneste mundo nacimos,
y así mismo morimos,
mas biuimos desiguales.

Para los que incurrían en el pecado de afirmar la igualdad humana ("todos somos eguales enna umanidat" BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora,* 69 d) estaba reservado el fin de aquel Siagrio, sucesor de San Ildefonso en la sede toledana, quien tuvo la osadía de pensar que, teniendo igual jerarquía que su predecesor, debía tener iguales honores; esto es, osó interpretar como justicia pura el orden medieval fundado en el privilegio.

La tripartición era perfecta, claro está, en aquella España, anterior a la conquista de los moros, que pinta idealmente el *Fernán González* (coplas 38 y sigs.):

Estavan las yglesias todas byen ordenadas,
de olio e de çera estavan abastadas;
diesmos e premiençias lealmiente eran dadas . . .
Vesquían de sus derechos, los grandes e menores . . .
Estava la façienda toda en ygual estado . . .

Desgraciadamente, dentro de ese admirable orden había una clase, una sola, a la que había cabido un duro papel (copla 39 a):

Vesquían de su lazeryo todos los labradores . . .

Era su papel, tan inmanente como el de las demás clases y por eso los letrados, autores de la literatura medieval, no abrigan —como es harto sabido— conmiseración por el rústico o el villano. Frente a esta

actitud medieval que se reanudará después de Trento, hasta alcanzar su máximo esquematismo y atractivo estético en *El gran teatro del mundo* de Calderón, los religiosos, pensadores y poetas del siglo XV (y primera mitad del XVI), teñidos de humanismo, abren sus ojos al "lazeryo" de los labradores, a la pobreza de los trabajadores[30]. Muchos oficios de los humildes asoman en estos versos: el herrero tiznado en la fragua (copla 10), el viñador que tras la vendimia coge la rebusca (copla 46), el cazador de perdices con el buey y el cencerro que le sirve para reclamo (copla 57).

La inquietud social del siglo XV hace que desde el reinado de Juan II los hombres de pensamiento aquilaten las definiciones de la verdadera nobleza, cotejando la de Aristóteles, adoptada por la Escolástica, con la de otras autoridades: Boecio, Brunetto Latini, Cecco d'Ascoli en la *Acerba*, y Dante en la *Canzone terza* del *Convivio*, glosada en el tratado *De dignitatibus* del jurisconsulto Bartolo da Sassoferrato, que gozó en España de tanta nombradía[31]. Mena no sólo contrapone la nobleza de abolengo a la verdadera nobleza (copla 48):

30 Vale la pena notar que la simpatía de los intelectuales del siglo XV va a "los simples labradores", a "aquellos que con el açada / sustentan su vida e viven contentos", a "los pobres pastores / de ganados", en una palabra, a la mansa pobreza del trabajador, no a la mendicidad en sí. Calderón, en cambio, separa en el citado auto los papeles del Labrador y del Pobre. Cuando, en lugar de la limosna implorada, el labrador ofrece el simbólico azadón, bendecido por el Marqués de Santillana, el Pobre responde con la altivez de quien pertenece decididamente a otra jerarquía:

> En la comedia de hoy
> yo el papel de pobre hago;
> no hago el de labrador.

Asimismo hay que recordar que la naciente simpatía de los intelectuales por los villanos está lejos de tener valor social igualador: se reduce a no considerar despreciable el quehacer manual. Nada más. Para Mena, como para todo el Siglo de Oro, frente al mentís de la realidad —frente a poetas como el sastre Montoro y el mozo de mulas Mondragón (Álvarez Gato, *Cancionero...*, N. 96)— las excelencias intelectuales van anejas a la preeminencia social. Así, según Mena, Safo debió de ser infanta *porque* subió al monte Parnaso y se bañó en la fuente Castalia (*Coronación*, 3, Comentario):

> En Grecia enla ciudad Metelín fué esta infanta llamada Sappho Lesbia, el linaje dela qual la gran antigüedad ha destruydo por tinieblas de oluidança: pero delo que los poetas della relacionaron es que se dió a saber muchas artes, y entender en todas sciencias, enlo qual se presume ella ser de alta stirpe, si quier de limpia genealogía.

Todavía en el teatro de Lope perdura la correlación "dotes de espíritu: alta alcurnia" y, cuando en alguna comedia el príncipe es necio y el villano discreto, ya se encarga el desenlace de aclarar que ambos habían sido trocados por sus respectivas amas o habían sufrido parecida peripecia que deshizo aparentemente aquella invariable correlación.

31 Véase A. FARINELLI, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Turín, 1922, págs. 50 y sigs.

e la virtud se contrasta
que por el linaje cobras,
sy no responden tus obras
ala tu tan noble casta,

sino que loa la humildad con imágenes humildes entre las que se desliza, como nota característica de la nueva religiosidad, el recuerdo de la pobreza y mansedumbre evangélicas (coplas 49 y 50):

por que asy en grande estado
humildad da fermosura,
como la gentil llanura
enla cumbre del collado.
Soberuia cae sin mina,
los mansos tienen la cunbre...
el humilde que se enclina
es planta que se traspone:
quanto más fondo se pone
tanto cresce más ayna.

El alma castigada del poeta se refleja forzosamente en el aspecto formal de las *Coplas*. Lo que primero llama la atención es el hecho de que el autor del *Laberinto* haya abandonado la copla de arte mayor para volver a adoptar una feliz combinación de octasílabo que lleva muchas veces en sus dos últimos versos el peso sentencioso de la estrofa, lo que recuerda la estructura de las sextillas del *Martín Fierro:*

Seguros del su combate
son las casas pobrezillas;
los palacios y las syllas
delos ricos más abate[32];
pone los en tal combate
que no conoscen sosyego,

[32] El tema, en esencia, es el de la copla 227 del *Laberinto* "¡O vida segura, la mansa pobreza...!" Pero mientras el punto de partida antiguo de este apóstrofe es Lucano, V, 527 y sigs., aquí el contraste entre el diverso trato que reciben de Fortuna "las casas pobrezillas" y "los palacios" apunta más bien a algunos pasajes de Séneca el trágico:

Minor in paruis Fortuna furit...
seruat placidos obscura quies,
praebetque senes casa securos...
...Non capit unquam
magnos motus humilis tecti
plebeia domus,
circa regna tonat.
Hippolytus, 1124 y sigs.

Bene paupertas
humili tecto contenta latet;
quatiunt alta saepe procellae
aut euertit Fortuna domos.
Octauia, 895 y sigs.

y quien tiene mejor juego
rescibe muy mayor mate.
Copla 65; cf. 13, 29, 46, 47, 56, 58.

Raro es el crítico que no se haya felicitado de que Mena se exprese aquí en lenguaje más "natural". En rigor, así como Mena reniega de las historias antiguas y entre ellas, expresamente, de la de Lucrecia, sin que por eso las palabras de esa misma historia dejen de asomarse a sus versos (copla 88), de igual modo, aun al sentar devotamente (copla 7):

y sabemos que de nos
juzgando rescibe Dios
más la obra quel estilo,

el poeta está muy lejos de desasirse de su artesanía. Pero, conforme al cambio de su espíritu, también se ha ahondado y depurado su ideal de estilo poético. En efecto, la lengua de las *Coplas* evita lo más exótico —el hipérbaton, la acumulación de construcciones absolutas, el vocabulario poético latino, las alusiones a recónditas historias o mitos—, pero no renuncia al enriquecimiento léxico. Versos enteros "latinos" no faltan:

Por mi causa generante
y premisión general...
Copla 83.

Cf. también 20 "potestad presumptuosa", 27 "de tan disforme chimera", 39 "Lo subjecto a corrupción", 94 "execución es misterio" etc. Y recuérdese, entre los latinismos que no tuvieron fortuna o la tuvieron muy tardía o en otra acepción: 46 *corusca*, 70 *surrepticia*, 85 *pungitiuo*, 35 *inflación;* entre las palabras cuyo sufijo varía y que se han fijado con distinto sufijo al que tienen en las *Coplas:* 75 *comuna*[33], 35 *esquiuidad*,

[33] El castellano del siglo XV vacila en la forma genérica de los adjetivos latinos de dos terminaciones, y tiende a agregar para el femenino el sufijo *-a*, mientras que desde el siglo XVI se volvió a la forma única, como en latín, para masculino y femenino salvo en unos pocos adjetivos, sustantivos en acepción especial, como "priora", "superiora". Ejemplos del uso del siglo XV:

Non guardando maestría
señor Álbaro de Luna,
mas por el arte *comuna*
trobo ya syn alegría.
ALFONSO ÁLVAREZ DE VILLASANDINO, *Decir*, N. 187 *(Cancionero de Baena).*

e como Fortuna es *superiora:*
revuelve lo alto en baxo a desora.
SANTILLANA, *Comedieta de Ponça*, 1 fg.

La quarta e *deteriora*
Es el alma clara e pura

altiuidad. También reaparece aquel tipo de retruécano grave señalado en las obras de cancionero:

incierto del bien fazer
y del mal certificado.
Copla 3.

buscando la vida ociosa
syn trabajos trabajada.
Copla 26.

O enferma humanidad,
o humana enfermedad . . . !
Copla 33.

do el vencedor es vencido
y el cobrar es perdimiento.
Copla 85.

¿Cómo puede la persona
que su yra no perdona
ser perdonado su vicio?
Copla 106.

Dueño de su instrumento, Mena ha escrito en este poema, más que en otro alguno, aparte el *Laberinto,* estrofas de grave y flúida musicalidad. Valgan por ejemplo estas dos coplas (12 y 40), la segunda de las cuales se inspira en el *Hipólito* de Séneca, v. 27 y sigs.[34], según observó Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (ver pág. 359):

Aunque muestre ingratitud
alas dulces poesyas,
las sus tales niñerías
vayan conla juuentud;
remedio de tal salud
enconada por el vicio,
es dar nos en sacrificio
nos mismos ala virtud.

que fizo a su figura
el rey a quien el cielo adora *(sic).*
FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, *Coblas de vicios e virtudes,* 256.

El qual fué rresçebido con muy *solena* proçesión.
Crónica del halconero de Juan II, Pedro Carrillo de Huete, ed. Carriazo, Madrid, 1945.

34

nullaque non dies
formosi spolium corporis abstulit.
Res est forma fugax.

Un pensamiento semejante aparece en otra tragedia de Séneca, *Hercules Oetaeus,* al comparar el desvanecerse de la belleza por los años con la sucesión de las estaciones en el bosque, v. 385-386:

Sic nostra longum forma percurrens iter,
deperdit aliquid semper, et fulget minus.

Breue don es fermosura
por poco tiempo prestado;
en momento arrebatado
se fuye toda figura;
no es ora tan segura
ni día tan sin enojo
que no robe algund despojo
dela fermosa fechura.

Sin duda, la copla feliz entre todas las del poema es la sexta, que vierte un concepto favorito de Séneca:

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

Compárese la Carta XXIV a Lucilio:

Quotidie morimur, quotidie enim demitur aliqua pars uitae, et tunc quoque cum crescimus uita decrescit. Infantiam amisimus, deinde pueritiam, deinde adolescentiam: usque ad hesternum, quidquid transiit temporis, periit; hunc ipsum quem agimus diem, cum morte diuidimus. Quemadmodum clepsydram non extremum stillicidium exhaurit, sed quidquid ante defluxit, sic ultima hora qua esse desinimus, non sola mortem facit, sed sola consummat. Tunc ad illam peruenimus, sed diu uenimus. Haec cum descripsisses . . ., dixisti: "Mors non ultima uenit, quae rapit ultima, mors est" [35]

Con éste, son varios los temas senequistas señalados en las *Coplas;* otros motivos o recuerdos aparecen en el *Laberinto,* aparte citas como las del Prólogo de la *Coronación,* todo lo cual obliga a incluir a Séneca, prosa y verso, entre las fuentes de la poesía de Mena. Lo singular es que la mayor parte de los pasajes de Séneca reflejados por Mena pertenecen a las tragedias, mientras es una meditación en prosa el punto de partida de la más hermosa de las *Coplas.* De donde se puede inferir hasta qué punto perdura en el Prerrenacimiento español el didacticismo medieval. En efecto: Petrarca, orientado decididamente hacia los nuevos tiempos, con ser fiel secuaz de Séneca en el *De remediis utriusque fortunae,* lo

[35] Cf. también *Ad Marciam,* 20, y la tragedia de Séneca *Hercules furens,* vs. 872 y sigs.:

Parce uenturis. Tibi, Mors, paramur;
sis licet segnis, properamus ipsi.
Prima quae uitam dedit hora, carpit.

Un reflejo de este concepto se halla en la continuación de estas *Coplas* por Gómez Manrique. *loc. cit.,* pág. 150 b.

deja a un lado en su lírica italiana, para la que toma como guías sólo a los artistas de la Antigüedad, no a sus pensadores. Por otra parte, esta copla demuestra que la amarga meditación en la muerte, no templada por ningún consuelo devoto, es esencial en Mena —y no mero homenaje obligado a tal o cual género literario—, ya que la vemos surgir en las más diversas composiciones (ver págs. 99 y sigs.), revestida en unas de melancólica introspección trovadoresca, y asimilada a un tópico estoico en esta copla perfecta, labrada con toda la maestría de la madurez.

Como se ve, el poeta no desdeña los recursos adquiridos en su variada experimentación: la aparente sencillez de lengua y estilo resulta de una fusión más sabia y severa de los recursos sembrados en las "dulces poesyas" con profusión juvenil. Asistimos al comienzo de una evolución llena de promesa y, de haber alcanzado cabal cumplimiento, quizá no fuera el *Laberinto* la obra por excelencia de Juan de Mena.

PROSA

Pesa sobre Mena prosista la rotunda condena que Menéndez Pelayo expresó repetidamente: "Sigue tan extraviada dirección [la de Enrique de Villena] Juan de Mena, que considerado como prosista es de lo peor de su tiempo" *(Orígenes de la novela,* Madrid, 1910, t. 3, págs. CXVIII-CXIX). "¡Y a tal hombre ha podido suponérsele autor de la prosa del primer acto de la *Celestina!" (Antología . . . ,* t. 5, pág. CLV). Glosan esa condena, con algunas variantes, Fitzmaurice-Kelly en su popular manual, Cejador en la *Historia de la lengua y literatura castellana* y en su edición de la *Celestina,* y Castro Guisasola en su estudio sobre las fuentes de la misma Tragicomedia, para nombrar solamente obras de las que se puede exigir crítica original.

El juicio de los *Orígenes de la novela* pertenece a la rápida reseña de la prosa castellana que precede al examen estilístico de la *Celestina,* y no va acompañado de los argumentos en que se funda. El epifonema de la *Antología* refleja únicamente la impresión desfavorable producida por los trozos más ornamentales del Prohemio del *Omero romançado,* cuyo exotismo pintoresco es más accesible al gusto de nuestros días que al de un crítico de formación anterior al modernismo, como lo era Menéndez Pelayo. Lo menos que puede requerirse de una apreciación de la prosa de Mena es que se base en todas sus muestras conocidas, o sea, en el Comentario a la *Coronación,* hacia 1439, si lo suponemos inmediatamente posterior al poema, en el *Omero romançado* y su Prohemio, escrito hacia 1442 según la verosímil conjetura de A. Morel-Fatio[1], y en el proemio del *Libro de las virtuosas e claras mujeres* de don Álvaro de Luna, fechado en 1446.

A poco que se examine esta producción se echa de ver que un rasgo característico es la adaptación del estilo a los diversos temas[2], de suerte

[1] *Les deux Omero castillans,* en *Romania,* XXV, 1896, pág. 111 y sigs. La fecha se infiere de que Morel-Fatio sitúa en 1442 la llegada a Castilla de la versión de la *Ilíada* de Pier Candido Decembri, y entiende como alusión a ella la "plenaria o intensa interpretación" de que habla Mena en el Prohemio. No me ha sido posible, desgraciadamente, consultar la reciente edición de Martín de Riquer, 1949.

[2] Adaptación también perceptible en Villena, y en Santillana: muy otro es el estilo del

que es tan falaz dictar sentencia sobre un Mena prosista juzgado sólo a través de sus proemios, como lo sería reducir el juicio sobre su versificación al examen de la copla de arte mayor. El *Omero romançado* ofrece estilos bien diversos en su Prohemio y en el cuerpo de su narración; y el Comentario a la *Coronación* presenta no menos diferencia en la prosa de su prólogo, en la de sus narraciones intercaladas y en la de sus explicaciones mismas. Así, pues, el orden que se impone para el estudio de la prosa de Mena no es el de observar cada obra como si constituyese un material en sí uniforme y netamente distinto de las otras, sino el de tomar como unidad de observación cada estilo, representado en varias obras de acuerdo con un propósito que, yendo de lo práctico a lo estético, se puede esquematizar en didáctico, narrativo y ornamental.

Propósito didáctico

Predomina en el Comentario a la *Coronación*, cuyo estilo calificó el Brocense (parecería que sin pasar del prólogo) de "malísimo romance", y Menéndez Pelayo ni tomó en consideración, mientras Blecua (ed. del *Laberinto*, pág. XXII) trata de justificar tal desdén con algunos ejemplos de latinismo de vocabulario y sintaxis. Su estilo es muy claro y tiene como unidad sintáctica la oración breve, por lo general independiente; las subordinadas características son las oraciones de relativo que explican la alegoría o la perífrasis mitológica o contienen la aplicación evemerista o moral. El léxico no es muy latino, ya que las más de las veces explica los latinismos o alusiones sabias del texto. Las principales rúbricas en que pueden agruparse las variadas materias explicadas en la *Coronación* son demasiado numerosas para ejemplificarlas todas[3].

Marqués al lamentar en profecía la destrucción de España y al explicar a doña Violante de Prades el título de la *Comedieta de Ponça*, y aun en un mismo opúsculo contrasta el estilo de los informes de historia literaria contenidos en la *Carta al Condestable* con el de la adornada exhortación final. Semejante diferenciación o, por lo menos, el extremo a que la han llevado los prosistas del siglo XV, choca a nuestro sentido de la espontaneidad e individualidad de la expresión literaria, pero engarza coherentemente con la actitud antigua que aprecia la artesanía del lenguaje y admira como alarde virtuosista la maestría en varios estilos.

[3] Esas rúbricas son: exposición del argumento en el Preámbulo III; etimología (por ejemplo, la de *Calamicleos* en el Preámbulo I, la de Diana en el comentario de la primera copla); explicación de términos (copla 8: chimerinos, 13: ignominiosas, 33: teatro, hermafrodito, andrógino, 50: implorar y sus sinónimos pedir, demandar, y suplicar); explicación gramatical (copla 50: grados de comparación); explicación retórica y literaria (Preámbulo II: definición de los tres estilos, tragédico, satírico y comédico; c. 17: poesía y alegoría; c. 25 y 33 *in fine:* excusas por incluir fábulas sin aplicación ni moralidad); explicación científica (copla 1: la esfera,

Basten las siguientes muestras para documentar este estilo didáctico:

Muchas vegadas y la mayor parte dellas acaesce que los nombres de las cosas nos denuncian e muestran la propriedad de aquellas cosas de quien ellas nombres son; y por ende no es razón de dexar por saber un nombre que yo puse a este breue compendio, el qual nombre es *Calamicleos*, y este nombre es compuesto de dos palabras: la una latina y la otra griega; *Calamitas* que es latina quiere dezir miseria, y *cleos* que es griega, quiere dezir gloria; assí que *Calamicleos* quiere dezir tractado de miseria y gloria; y aqueste nombre da a entender que en el presente tractado la voluntad del tractante fué escrivir de aquestos dos fijos, es a saber de la miseria de los malos, y de la gloria de los buenos, porque un contrario puesto cabe otro más claramente es alumbrado, según quiere el philósopho. Assí que en este lugar la gloria parescería mayor gloria, puesta cerca de la miseria, y por el contrario.

Preámbulo primero.

Esta letra de la copla va fingida o fictionada, usando de la licencia atribuyda a la poesía; la qual es poder hablar por más hermosas palabras y fictiones, trayendo fondón de aquéllas el seso verdadero de aquello en que hablan; y por ende sepan aquellos que no tienen esta manera en el metrificar o versificar que no puede poesía ser dicha su obra, ca según dize Isidoro, en el VIII lib. de las *Etymologías*, en el título *de poetis*, "por fablar historialmente poniendo la verdad en lo que versificó, no es contado Lucano entre los poetas".

Copla 17.

Spera puede ser dicha cualquier cosa redonda como pella, y el griego a cualquier cosa redonda como pella, espera la llama. Pero espera está aquí por todo el mundo, cuyo centro es la tierra, ca es espérico, siquier redondo. La redondeza del qual es ceñida del zodiaco, el centro del qual es la tierra que está en medio colgada, tan desuiada de los cielos de la una como de la otra parte. E aquesto soporta la revolución del cielo, la qual no aurá fin según nuestra fe, hasta el día del juyzio; pero entonces cesará, aunque Aristótiles tiene lo contrario, diziendo que ni ouo comiençó ni aurá fin.

Copla 1.

. . . y deues saber que aquella puede ser dicha sciencia, que platicándola no recibe afán el que la platica; assí como el filósofo en platicar su filosofía, y el lógico la lógica en que bien entiende. Y aquella puede ser dicha arte que por mucho que

c. 25: excurso sobre la visión según Alhacén); explicación filosófica (c. 32: excurso sobre los sesos o potencias interiores según la filosofía escolástica; 39: diferencia entre arte y ciencia; 47: definición de las virtudes); aplicación (copla 1, fin; c. 12: Cérbero, moralidad; c. 22: la sangre; c. 6: Ino y Atamante; explicación evemerista: c. 5 Semíramis, Agave, Acteón; c. 7: el jabalí de Calidonia; c. 8: Anfiarao); noticias sobre autores y personajes mitológicos: de estas noticias, sólo las insertas para instruir al lector se presentan en este sencillo estilo (c. 36: Quintiliano, Trogo Pompeyo; c. 37: Ovidio, Boecio; c. 7: Héctor; Himeneo, Juno, Euménides; c. 58: la Fama), mientras que para los personajes más ensalzados (c. 3: Safo; c. 37: Séneca y los sabios de Córdoba) o para aquellos cuya historia se narra detenidamente (c. 7: Filomena; c. 16: Orfeo; c. 25: Clicie; c. 33: Sálmacis), el estilo es más adornado. Por lo demás, no siempre es fácil clasificar tales noticias; así, la que se refiere a Jasón (c. 6) resume brevemente el mito, no en lengua llana como en otras breves noticias mitológicas, sino con profusión de latinismos sintácticos y léxicos que lo acercan al estilo del elogio poetizado de Safo y de los sabios de Córdoba.

bien la sepa el que la platica, afana en la platicar, assí como el carpintero en fazer una arca, y el cuchillero en hazer un cuchillo; e aquesto no tiene la sciencia, ca la sciencia no la aprendemos saluo por causa de delectación, o por causa de aprovecharnos della con poco trabajo.

Copla 39.

Por la sangre podemos entender la virtud, la qual assí como la sangre sostiene e haze biuir el cuerpo, assí la virtud sostiene y da vida y gloria al ánima, cumpliéndola de perfición. Y por la cara podemos entender el ánima, la qual por fortificar en perfección la sangre, que es la virtud, roba la flor a la cara, que es nuestra carne, por prestarla al coraçón, que es el ánima. Ca el hombre virtuoso, en el tiempo del pauor o del lidiar con los siete peligros, que son los siete pecados, toda la flor y toda la virtud deue querer robar y lleuar para guarescer con estas cosas al ánima, y no se deue curar delas passiones de la carne que son transitorias, mas de aquello que para siempre ha de durar.

Copla 22.

Este fué Publio Ovidio Naso, el qual fué tribuno de Roma en tiempo de Tiberio César, e hizo estos quinze libros del volumen intitulado *metamorfoseos*, e fizo otros: el libro *de arte amandi*, e otro libro *de remedio amoris*, e otro libro *de vetula*, e *de fastis*, e *de ponto* e otro *de sine titulo*[4], e otro que es intitulado de las *Epístolas*, e otros dizen que él hizo, pero no los he visto... Boecio fue un gran filósofo; él hizo la traslación de las obras de Aristóteles de griego en latín. Éste tienen muchos que fué sancto, y que fué sant Severino: éste hizo el libro que es intitulado *de consolatione*, otrosí el libro *de disciplina scolastica*, e otros muchos e singulares libros.

Copla 37.

Está representado por versiones de varias fábulas de Ovidio, insertas en el Comentario a la *Coronación*, y por el *Omero romançado*.

Propósito narrativo

1. *Fábulas del Comentario.* A diferencia de la mayoría de las noticias mitológicas, son versiones amplias, demoradas en sus detalles. El poeta cuenta por contar, hecho importantísimo frente a la narración medieval, de esencia didáctica. Parecería que Mena va tomando conciencia de su posición de narrador artístico, pues si bien zurce a las dos primeras fábulas (copla 7: Tereo y c. 76: Orfeo) una ingeniosa aplicación y moralidad, se exime de tal obligación en las dos últimas coplas (copla 25: Clicie, y c. 33: Sálmacis), y señala el puro carácter estético de su digresión narrativa:

E aquí no curo en esta fictión de poner verdad, ni historia, ni aplicación, ni moralidad, pues truxe el exemplo dello por dar tiempo e sazonar, e no porque haze más al propósito, ni trae otra importancia, quanto más que sería gran prolixidad.

Copla 25.

[4] La misma ocurrencia se halla en la breve vida de Ovidio inserta en *La vida y las costumbres de los viejos filósofos* (ed. H. Knust, Tubinga, 1886, cap. CXIII, págs. 354-355). Donde el original reza: *sine titulo libri tres*, el traductor vierte: "de sine titulo, tres". Por lo demás, la vida ovidiana en esta obra y en la de Mena no se corresponden.

Fasta aquí es fictión parabólica, de la qual no pongo saluo por traer comparación de la fuente Sálmacis...

Copla 33.

Ese novelar desinteresado sobre temas y ambientes enteramente imaginarios y prestigiados con el brillo del mito antiguo, apunta inequívocamente al Renacimiento. Surge la asociación con la fábula en verso del Siglo de Oro[5], la de Castillejo, Diego Hurtado de Mendoza, Carrillo y Sotomayor, Góngora, Lope, Pedro Espinosa, Mira de Amescua, Villamediana, Jáuregui, Bocángel, con la diferencia de que estos poetas, situados todos (incluso Castillejo) en un mismo plano ante la Antigüedad, no presentan la variedad de orientación de Mena, el artista a quien no le estaba dado de antemano un camino único. Así, Mena narra la fábula de Filomela (a quien llama Filomena, al modo medieval) con reelaboración anacrónica que todavía sabe bastante a la novela medieval sobre la *matière de Rome*. O más exactamente: para la fábula de Filomena, el poeta no toma distancia ante la Antigüedad y se complace en prestar a sus personajes usanzas medievales: Pandión confía su hija a Tereo a condición "que gela boluiessen luego, y él le hizo dello pleyto y omenage". Después de la travesía marítima, Tereo "tenía ya bestias mandadas aparejar en que fuessen, en las quales cabalgaron todos luego...; y él tomó a Filomena por la rienda como por le hazer honra, y es verdad que si otra maldad ende no ouiera, honrra era aquello". Por igual motivo adopta un tenor de narración verista y familiar que le lleva a suplir con prolijidad de miniaturista todos los detalles omitidos en el arte, más grandioso, de Ovidio. El estilo de esa recreación en que el artista no se siente pertenecer a distinta edad de su modelo, no aspira a elevación ni ornamento, es llano y amigo de intercalar sabrosas conversaciones no insinuadas siquiera en las *Metamorfosis*, que atestiguan en Mena un realismo dramático nada común:

Quando aquello vido Filomena, començóle de dezir: "Cuñado ¿por dó ymos assí fuera de camino?" Y él [no] queriendo gelo más encobrir, díxole: "Yo vos traxe por aquí, que quiero hazer con vos como hombre con muger". Ella començó de dar grandes bozes..., y él con el espada cortó la lengua a Filomena, y la lengua cortada andaua saltando por el suelo, como el rabo de la culebra quando gela cortan..., e Filomena que quería hablar ya no podía: pero que los pulmones que

[5] El término de enlace podría ser la exquisita fábula de Orfeo incluída, sin nombre de autor, en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (N. 297 de la edición de Bibliófilos Españoles), ya maduramente renacentista, pero versificada todavía en la copla de arte mayor consagrada por el *Laberinto* para la alta poesía de ornamentación mitológica. Ver págs. 457-458.

causan la materia de que se haze la boz le ayudassen, no tenía ya lengua para la formar... Después que la ouo assí maltratado, lleuó a Filomena a casa de unos pastores que vacas guardauan, e ala muger del pastor mayor e de los otros que ende estauan encomendóles a Filomena diziéndoles tales palabras: "Esta dueña era parienta de mi muger, e yo levándogela e passando la mar cayóle cáncer en la boca; e yo por miedo que la cáncer no le entrasse al cuerpo e muriesse, corté la lengua, e al presente no la quería leuar tal, a que la viesse mi muger, a lo menos hasta que sanasse de la cortadura; por ende yo vos ruego que la tengáys aquí, e yo vos lo pagaré a vuestra voluntad". El pastor e su muger, de que vieron compaña tan honrrada, e a la dueña tan maltrecha, movidos a piedad e a complazerles dixeron que de grado lo querían hazer. Y entonces les dexó Tereo a Filomena y partióse dellos, e anduuo más rezio hasta que alcançó a los suyos, e començó de fingir gran llanto. Pero cómo todo passó, por estenso lo relatando sería gran prolixidad; por ende abreviando dixo a los suyos que leones salieran a ellos e comieran a Filomena, y después desto rogó a los suyos que dixessen a su muger, que se les muriera e adolesciera en la mar; y ellos creyéronlo que assí sería; y llegando a su muger Progne dixéronlo assí; y ella que como hija de rey de pocas malicias era sabidora, creyó que assí sería, e hizo grandes llantos por su hermana, e paró por ella un rico luzillo, e hizo a los dioses muchos sacrificios...

Copla 7.

La fábula de Orfeo (copla 16) no intercala tales trozos de ficción independiente, pero tampoco es en todo traducción del original ovidiano. Mena construye una narración completa y proporcionada, mientras Ovidio había bosquejado un argumento en el que, tras tocar muy rápidamente la acción del comienzo, había prestado mayor atención a la bajada a los infiernos y a la muerte de Orfeo, y había dilatado monstruosamente el canto ante los árboles, para que sirviese de marco, directo e indirecto, a buen número de las fábulas más graciosas de las *Metamorfosis* (Cipariso, Ganimedes, Jacinto, los cerastas, las Propétides, Pigmalión, Mirra, Adonis, Atalanta). Lo que aquí agrega de suyo Mena es, sobre todo, la breve aclaración de las alusiones mitológicas ("las nymphas Náyades, siquier deesas de las aguas... Por entonces auía vn dios que se llamaua Hymeneo acerca de los gentiles, y éste era dios de los casamientos. Y otra deesa llamada Juno, dezían ser deesa de las madrinas"). El relato se presenta construído con ese sentido de la forma ya señalado al estudiar en el *Laberinto* los episodios del orbe universo y de la maga y el Condestable. Tampoco nos sorprende ya que la construcción *no* sea mero resumen; Mena altera elocuentemente el orden: el hechizo del canto, en lugar de seguir a la súplica dirigida a Plutón, como en las *Metamorfosis*, la precede y es cabalmente lo que permite a Orfeo llegar a presencia del Rey: "de los quales cantares conuencido Cérbero, can portero de los infiernos, dióle lugar que entrasse". El cambio deja entrever la experiencia del poeta cor-

tesano con los porteros de palacio, cuya terrible índole para con el postulante había retratado Pero López de Ayala *(Rimado,* ms. N., 426 y sigs.). Lo contemporáneo asoma también en la concepción del arte de Orfeo:

El qual Orfeo era muy gran juglar, a lo menos tañía tan bien vna cítola o vihuela . . .[6] Llevó consigo su cítola, e començó de poner en ella cantares muy doloridos, que le procuraua el amor e la pérdida . . .

Sin caer en lo movidamente familiar de la fábula de Filomena, es claro y llano el estilo de esta narración, aunque por momentos se vislumbran toques de intención decorativa en el orden de palabras ("e luego los atormentadores de las almas estouieron quedos por la dulcesa de la su cítola a escuchar"), en la simetría subrayada con rima para traducir dos versos de Boecio" ("¿Quién será aquél que ponga ley a los amadores, como no pueda ser la ley más fuerte para *mandar* que más fuerte no sea el amor para la *quebrantar?*")[7], y sobre todo en el vocabulario, con algunos latinismos: "començó . . . tales palabras *efundir*", "las *orfeicas* palabras", "las *sumidades* del monte Hemo", y parejas de vocablos castizos y latinos: *ponzoña e venino pestilente, crescer y conualescer, demos . . . y restituyamos.* Conviene tener presente que estas dos fábulas ofrecen su mayor divergencia en la explicación alegórica, breve y simple para Tereo, el incestuoso, muy larga y sutil para Orfeo (el entendimiento) que detiene a los pecadores (los ríos) que corren al mar (el infierno), etc., pero, sin duda alguna, pensadas ambas por el poeta con atención tan sincera como cualquier otra parte de su obra, y prueba, por consiguiente, de su raigambre medieval.

Las otras dos fábulas, sin aplicación alegórica, siguen algo más de cerca a Ovidio, quien les dió narración más cerrada. Aun así, la que cuenta los amores de Febo con Clicie y Leucótoe (copla 25; recordados en "El hijo muy claro de Hyperión . . .") abrevia considerablemente, suprime toda la picaresca escena en que Febo se encubre bajo las facciones de la propia madre de Leucótoe y revela su persona al recobrar su verdadera figura; suprime también la falsa protesta de Clicie, en la que se

[6] Cf. el comentario a la copla 46 de la *Coronación:* "las quales cantando en ante / el romance de Atalante", en el que Mena revela concebir la poesía didáctica que entona Iopas en la *Eneida,* I, 740 y sigs. como un espectáculo de recitación juglaresca: "Deste romance de Atlante habla Vergilio enel quarto *(sic)* libro Eneidos, e porque Atlante fué muy gran astrólogo e habló delos mouimientos de los cielos y de los hechos de arriba, dixeron que aquel hablar fué romance, que el juglar ponía en la cíthara enlas bozes de Eneas con la reyna Dido de Cartago. . ."

[7] Tal rima y simetría, a la manera guevariana, no parten del original, que dice sencillamente *(De consolatione,* III, metro 12): *Quis legem det amantibus? / maior lex amor est sibi.*

perfila la malicia ovidiana, y apenas refleja el dolor de Febo por la muerte de Leucótoe y el dolor de Clicie por el desvío de Febo, en cuya expresión sobresale el alejandrinismo elegíaco de Ovidio. A través de estas supresiones y reducciones parecería que Mena tantea en busca de un tono de narración elegantemente objetivo, que deseche a la vez lo risueño y lo patético. De acuerdo con este tono, la prosa está mucho más cincelada que en las fábulas restantes; no faltan períodos de complicado dibujo que recuerdan el estilo ambicioso del *Laberinto:*

Y dize Ouidio que como Febo descendía en Ocidente, en aquel dorado carro de quatro ruedas que tirauan los sus cauallos, e como Febo los dexasse en los suelos de España, que son los sus postrimeros pastos, recreando sus miembros e apacentándose por aquella yerua ambrosia llamada, en este tiempo Febo, dexando allí los sus cauallos, tomó forma de la ama de la fija del rey Órchamo, Leucótoe llamada; y reuestido Febo de los vegiles miembros e semblante forma de la senetud del ama de Leucótoe, entró a las cámaras o claustro do estaua Leucótoe guardada, engañados los porteros con la forma a ellos vsada de ver...

Aquesto assí passado vino a la sabiduría de Clicie, que mucho celaua a su esposo Febo, y fuése para el rey Órchamo ferida de la rabia del celo, y descubrióle cómo auía Febo coitiuo vso con Leucótoe su fija; y de tal manera le dió la creencia dello, que el padre con la lástima de la desonrra, tomo[8] por más buena la muerte de su hija, que la vida mal infamada...

La qual Clicie, assí por esta manera muerta, quieren los historiales fuesse conuertida en vna yerua que se llama tornasol.

Forman juego con esta sintaxis sabia el frecuente hipérbaton ("no puede olvidar los amores que de Febo su esposo auía"), la predilección por la perífrasis ("vino a la sabiduría de Clicie", "coitiuo vso", "le dió la creencia"), latinismos *(senetud, coitiuo, especies odoríferas, licor, experiencia),* a veces en pareja con el equivalente castizo ("entró a las cámaras o claustro", "escluyóla de sí y desechóla") y hasta la recreación léxica con material castizo *(vegiles* a ejemplo del lat. *seniles).*

La fábula de Sálmacis es la más perfecta versión ovidiana contenida en la *Glosa;* sin ser simple traducción, es la más ceñida al texto. Guiado por la superior maestría del poeta antiguo, Mena ha adaptado inteligentemente al romance la clara poesía de Ovidio (IV, 297 y sigs.), con su paisaje animado, con su graciosa sensualidad, y la ha expresado en una fina lengua, equidistante de lo erudito y de lo vulgar:

halló [Troco] vn estanco de agua muy clara del qual no era el orilla del agua suya ocupada de vimbres, espadañas, sauces ni cañaueras, saluo de verde árbol y de

[8] *Sic* edición de Juan Steelsio, 1552, Anvers, ¿por "touo"? El error parece facilitado porque las palabras que siguen dicen: "y tomóla y soterróla..."

cortas e floridas yeruas, que licias humidades en él criaua el humor, con el arena que recreaua los verdes céspedes. Este estanco de agua falló Troco, el qual estanco era morada de una deesa de las Náyades, Sálmacis llamada, la qual no se trabajaua en el estudio de la caça como sus compañeras, ni era de la cuenta de las venadrizes ni sabía disparar el couardo[9] arco a los ligeros venados, ni enastillar el goldre de agudas saetas ni tomar el can por la nudosa traylla. Sola Sálmacis era no conocida [de la] deesa de la caça, y muchas vezes las Náyades deesas le contauan los solazes de la caça por animar a ella diziendo: "Toma, Sálmacis, arco coruado, e enastillado goldre de saetas, y mezcla los tus ojos[10] con los dulces trabajos de la caça". Pero por todo esso Sálmacis no se entremetió nunca en el tal estudio, antes se andaua en derredor del su estanco, oras peynando sus ruuios cabellos con peyne ebúrneo (siquier de marfil) oras bañando su blanco cuerpo en las claras aguas, oras aconsejando se enellas de cómo era hermosa, assí como se aconsejaua con el espejo; otras vezes se acostaua en las blandas fojas, e quando de aquello se enojaua, cogía de las flores e hazía hermosa guirlanda con la qual cercaua su cabeça. ¿Y qué sabemos si quando vino ay Troco, en aquel menester (conuiene a saber del coger de las flores) estaría ocupada?

E como vido Sálmacis a Troco, luego lo desseó auer, pero no le quiso fablar, antes que se afeytasse e arreasse, e después que se aparó assí, fuesse al su espejo, que eran las claras aguas, el qual le demostró fermosa ymagen, recodida del hábito de la su hermosura; e después que se paró atal Sálmacis, que bien meresció ser vista hermosa, no dudó de irse a Troco, y dezirle tales palabras: "Niño, tanto me paresces hermoso, que la tu fermosura me haze digna de creer que tú seas dios e si dios eres, cierto tú eres Cupido, dios de los amores; e si por ventura eres mortal, bienaventurados los que a ti engendraron, e bienaventurada tu madre, e alguna tu hermana si la has e bienaventurada el ama de quien tu mamaste tetas, mas sobre todos mucho más bienaventurada tu esposa, si alguna tienes; e si la tienes aya yo contigo deleyte hurtado, e si no la tienes, sea yo tálamo de nuestro casamiento".

E aquí cessó Sálmacis e el niño Troco començó con vergüenza a embermejecer, y aquel rubor parólo más hermoso; e no de otra manera le vinieron aquellos colores, saluo como vienen a las mançanas que cuelgan del árbol, y como el marfil teñido, o como aquel color que suele tomar la luna en el eclypsi de la serena noche: ca no sabía qué cosa eran amores Troco. Assí que la ignorancia era en él despensera de la vergüença, e quando lo vido estar assí Sálmacis, fuése a él, e colgóse del su blanco cuello, ensayando de le besar. E quando aquello vido Troco, dixo contra Sálmacis tales palabras: "Por cierto, si no me dexas, yo huyré de aquí y desampararé a ti e por ti al lugar". Entonces Sálmacis dixo: "Troco, antes te lo dexo yo a ti, aunque a mí pertenezca, e libremente lo otorgo". Entonces Sálmacis hizo semblante que se partía de allí, fasta que entremetió entre la vista suya e de Troco algunas matas, tras las quales se pudo asconder; fincando los ojos, estuuo esperando qué haría Troco. E quando Troco se vido solo, metió los pies en el agua e hallóla templada a la su guisa; y entonces desnudóse del todo y entró en ella por se bañar; e parecían las sus carnes fondón de la clareza del agua, como las ymágines de marfil puestas so el claro vidrio, y quando assí lo vido Sálmacis, començáronle los ojos a lançar de sí centellas, no de otra manera sino como los rayos del Sol reflecten y se quiebran en bien terso y polido espejo, e recuden contra otras. Entonces Sálmacis, assí encendida en amores del niño, desnudóse muy ayna,

[9] *Sic*, en la citada edición de Anvers, 1552, pág. 711, debe ser "coruado", como más abajo.
[10] *Sic*, en la citada edición de Anvers, 1552, pág. 711, debe ser "ocios".

e lançó las sus vestiduras acullá, e dió vn salto en el agua, y començó de abraçar al niño, e vnas oras se le pegaua de la parte del vn lado, e otras del otro; y él porfiaua de descabullirse della, y ella lo cercaua e lo tenía no de otra manera sino como la cigüeña quando lleua la biua culebra para los hijos, y ella le da muchas bueltas a la garganta[11] o assí como la yedra a los árboles que se apega, o como los grandes pulpos a las rocas abraçan con las sus colas[12], e tanto lo touo assí Sálmacis, hasta que cansaua ya, y entonces fizo una oración a los dioses diziendo: "O vosotros dioses que sabéys los interiores secretos, e sabéys de quánto amor yo amo a este moço, de lo que yo vos ruego seredes vosotros rogados, e aquesto es que nunca apartéys a mí de aqueste moço, ni a él de mí". Entonces oyeron los dioses las sus oraciones, e conuertiéronlos entramos en vn cuerpo, e no de otra manera sino como quando nascen dos árboles muy juntos, o son de vna naturaleza, y después cíñense ambos de vna corteza cubiertos; assí fueron, assí, en aquella clara fuente los niños fechos vn cuerpo...

Siempre es interesante cotejar texto y versión para sorprender en la exigua diferencia la reacción personal del intérprete. Aunque sea éste uno de los más concentrados episodios ovidianos, su abundancia es todavía excesiva para Mena. Ovidio dice tres veces que Sálmacis no es aficionada a la caza:

nympha colit, sed nec uenatibus apta nec arcus
flectere quae soleat nec quae contendere curso...
"Salmacis, uel iaculum uel pictas sume pharetras
et tua cum duris uenatibus otia misce".
Nec iaculum sumit nec pictas illa pharetras,
nec sua cum duris uenatibus otia miscet.
Metamorfosis, IV, 302-303, 306-309.

Mena las reduce a dos, trasladando la repetición a la descripción del modo de vivir de la ninfa y al consejo de las compañeras, y suprimiendo la repetición después del consejo; en cambio, varía los poéticos quehaceres de la ninfa, ya quitando uno *(nunc perlucenti circumdata corpus amictu)*, ya añadiendo varios: el andar en derredor de la fuente, el coger flores "cuando se enojaba" del descanso; el entretejer esas flores para su adorno *(saepe legit flores* "cogía de las flores e hazía hermosa guirlanda con la qual cercaua su cabeça"). Esta avidez de adorno resalta también en

[11] *Metamorfosis*, IV, 362-364: *inplicat ut serpens, quam regia sustinet ales / sublimemque rapit pendens caput illa pedesque / adligat et cauda spatiantes inplicat alas.* La *regia ales* es indudablemente el águila; su lucha con la serpiente ya figura en la *Ilíada*, XII, 201 y sigs., trozo imitado en la *Eneida*, XI, 751 y sigs. Mena lo ha sustituído por la cigüeña (cuyos sentimientos de familia son proverbiales; de ahí que esté representada llevando el sustento para los hijos), también enemiga de la serpiente: Plinio, X, c. 23.

[12] *Metamorfosis*, IV, 366-367: *utque sub aequoribus deprensum polypus hostem / continet ex omni dimissis parte flagellis.* Llama la atención en Mena la sustitución de "rocas" a *hostem*, que suprime la dramática lucha submarina del pulpo con su enemigo, y la de "colas" a *flagellis*, ya que en el *Laberinto*, 13 f, Mena no tuvo reparo en acoger el latinismo "flagelo".

los cambios de adjetivación, que intensifican la suntuosidad pictórica del episodio, agregando un adjetivo donde no lo había *(crines* 'ruuios cabellos', *fonte suo* 'claras aguas', *quid se deceat* 'cómo era hermosa'), o lo hacen más preciso *(formosos artus* 'blanco cuerpo') o más explícito *(Cytoriaco pectine* 'peyne ebúrneo' [18]). También amplifica graciosamente Mena la consulta de la ninfa a su espejo natural, lo mismo que su plegaria a los dioses. Es literal la traducción de los cumplidos con que solicita a Troco —por fortuna, ya que así llega al castellano el ritmo de las palabras de Odiseo a Nausícaa *(Odisea,* VI, 149 y sigs.), reflejado con bastante fidelidad a través de la doble versión. En cambio, Mena calla la sutileza de los *sororia oscula* con los que se resigna la Sálmacis ovidiana; acorta limpiamente sus manejos en el agua y, al final, insiste, más poéticamente que Ovidio, no en la monstruosidad biológica sino en la unión del amado y la amante. Todas estas alteraciones —otras tantas preferencias— completan el perfil del poeta; dos rasgos, y no los menos significativos, son el desdén de Mena por la feliz descripción del salto y la natación (352-353 *ille cauis . . . ducens)* y su complacencia en la imagen del rayo de sol que reverbera en un espejo (348-349), la cual halagaba su ya señalada afición a la óptica.

En la escuela de Ovidio (para nombrar no sólo el modelo inmediato de estas fábulas, sino el más importante de los poetas latinos ganados por la retórica), Mena aprende a manejar las elegancias con que exorna su mismo modelo. Así, el hemistiquio 315 *et tunc quoque forte legebat* donosamente vertido: "¿Y qué sabemos si quando vino ay Troco, en aquel menester (conuiene a saber del coger de las flores) estaua ocupada?", y la repetición "Assí fueron, assí . . .", tampoco sugerida en el original (377: *Sic, ubi conplexu coierunt membra tenaci,* etc.). La lengua es límpida, con períodos sencillos y oraciones breves; el tipo más abundante de subordinada es la relativa introducida con *cual,* lo que da aire literario —no de lengua hablada— al relato. El hipérbaton se reduce a preferir el adjetivo decorativo antepuesto. El léxico no rehuye el latinismo puro *(estudio* 'afición', *ebúrneo, tálamo, rubor, eclypsi, ymágines, reflecter,*

[18] Además, Mena elimina así una circunstancia arqueológica engorrosa de explicar. Pienso que al mismo deseo apunta la versión de los versos 332-333: *aut sub candore rubenti / cum frustra* resonant aera auxiliaria *lunae* "o como aquel color que suele tomar la luna en el eclypsi de la serena noche" en la que Mena ha introducido la delicada nota de la "serena noche" y ha suprimido en cambio la superstición antigua de hacer resonar cuencos de metal para "ayudar" a la luna en el momento de su eclipse.

interiores), ni el latinismo medio romanceado *(venadrizes)*, ni el vocablo castizo *(apararse, embermejecer, fondón de, recodir, descabullirse)*, en particular para las cosas concretas *(vimbres, espadañas, sauces, cañaveras)* y objetos pertenecientes a diversos oficios *(enastillar el goldre de saetas, la traylla)*. Más que ningún otro pasaje nos presenta éste, todo forma luminosa y goce sensual de la naturaleza, un Mena orientado hacia el Renacimiento y, sin embargo, en medio del más frívolo adorno, cuando la ninfa se compone antes de dirigirse al amado, una sencilla frase pone ante la vista un tecnicismo de psicología escolástica —"hábito de la su hermosura"— y un arcaísmo —*recodida*— que nos llevan hacia atrás, para recordarnos que el poeta, aun en sus más felices momentos, pertenece a dos edades no resueltamente definidas.

2. El *Omero romançado*. Mena, ahora en función de traducir, para beneficio de D. Juan II, la *Ilias Latina* (compendio en verso atribuído en la Edad Media a "Píndaro Tebano", y en nuestros días a un *Italicus* no menos conjetural), se siente más ligado a su texto. La fidelidad es, lógicamente, mucho mayor que en las versiones ovidianas examinadas, y el estilo muy distinto; Mena adopta un lenguaje menos castizo, en el que admite latinismos decorativos, trasvasados de la *Ilias Latina* (poemita de estilo marcadamente ovidiano), y que no reaparecen en las otras obras. Lo que más desluce este trabajo es la enfadosa inclusión en el texto de las glosas que hoy irían en nota y que menudean particularmente en el primer capítulo. Por eso acomodo ahora esa traducción, que tomo del citado artículo de A. Morel-Fatio, a la tipografía moderna, no sin recordar que aún hoy es corriente, a lo menos entre traductores españoles, embeber en el texto la explicación de algún término difícil, por miedo de que la traducción ceñida no sea bastante clara para el público[14].

[14] Por ejemplo, en *Los nueve libros de la historia* de Heródoto, traducción del Padre Bartolomé Pou, Madrid, 1846, pág. 104: "las bandas que cruzan debajo de los brazos" es perífrasis, basada en la etimología, de la palabra del original I, 215 μασχαλιστῆρας; pág. 275: "mar o pozo de agua salada" VIII, 55 θάλασσα: 'mar' es la traducción; el resto es explicación de una acepción poco frecuente. En el *Filoctetes* traducido por José Alemany Bolufer, Biblioteca Clásica, Madrid, 1921, pág. 284, "astillas de las que sirven para encender fuego frotando" no traduce sino explica la única palabra del original, v. 36: πυρεῖα. Mena arrastra este hábito de la glosa medieval, como lo revela su frecuencia en el comentario de la *Coronación:* "del dañado númine, es a saber, de la ciega Fortuna..., ¿E por qué yo no posporné por ésta las cosas otras? es a saber, por collaudar, recontar y escreuir..." (Prólogo). Era, por lo demás, práctica usual en la época. Así, al comienzo del *Siervo libre de amor*, Parte segunda, glosa Juan Rodríguez de la Cámara, en un pasaje erudito: "alto Apolo, que es el sol", etc.

Capítulo primero en el qual Omero esclama la çiençia y asigna en suma la cabsa de la pestilencia que obo en el rreal de los griegos.

Diuinal musa, canta comigo[15] la ira[16] del soberuio fijo de Peleo[17], el qual traxo mortajas tristes a los miserables griegos, y asy mesmo dió al infernal huerco las ánimas fuertes de los señores, trayendo los mienbros syn sangre de aquéllos a los rostros de las abes [e] ladrantes, y los sus huesos al logar sin sepoltura. Aquesto fazía la sentencia del sumo rrey[18] después que el esceptrogerio Atrides[19] senbró por ánimo discorde questiones de guerra a bueltas con Archiles, claro por la batalla[20]. ¿Quál dios fué aquel que mandó a aquestos contender en yra triste? ¿Quál dios ynplicó los cuerpos de los griegos de graue mal murbundo y pestilençial?

Capítulo XXXVI. Del llanto que fizieron en Troya por la muerte de Héctor, y cómo Príamo ouo de Archiles el cuerpo de Héctor, y de las palabras de Príamo con Archiles y cómo Héctor fué sepultado.

... Y toda causa de dolor de los troyanos cae en planto de vn solo Héctor, y la vejez miserable del su afligido padre allí cayó. Al qual ni su muger, ni la gran multitud de sus fijos ni la gloria del su grande reyno pudieron ni bastaron para lo tener que no fuese desarmado, la vida oluidando, y solo se diese a los reales de los sus ynicos enemigos. E marauilláronse los nobles y los grandes de los griegos quando lo vieron así venir, y marauillóse ese Archiles del coraçón del mesquino viejo. Príamo, inclinado en hinojos, tendiendo contra los çielos las tremulantes manos, dixo estas palabras: "¡O Archiles muy fuerte de la griega gente, o enemigo de los reynos míos! El pueblo troyano peresçe vençido de ty solo, a ty a sentido la nuestra vejez por muy cruel, pues agora ya non te ruego que seas muy manso, más conduélete y aue dolor de los hinojos afligidos del rogante padre. Y ruégote que tomes estos dones que yo te traygo por el cuerpo de mi mesquino fijo, e sy fueres tan cruel que non te quieras inclinar por oro nin por las plegarias mías, la tu diestra mano se encruelescerá agora luego en los mis postrimeros y antiguos años; a lo menos acompañaré yo padre las crueles mortajas del mi fijo. E non te ruego que des a mí vida nin onores grandes, mas con obsequia de cruel mortaja. Amerçendéate, Archiles, de los padres; aprende en el mi cuerpo ser (yo)[21] padre manso, ca en la muerte de Héctor vençiste los reynos troyanos, vençiste a Príamo. Pues miémbrate, tú vençedor, en las tales virtudes de la vmana suerte, y acata las desuariadas caydas que muchas vezes se ofreçen a los duques y vençedores".

Limito como muestra a estos dos trozos las observaciones que podrían hacerse sobre la traducción en sí. Lo que primero sorprende es la equi-

[15] Omero (Nota de Mena).

[16] Tanto el texto de Morel-Fatio como el de Amador de los Ríos, t. 6, pág. 51 dan "locura" en lugar de "la ira", por una equivocación de lectura fácilmente explicable en los manuscritos.

[17] Es a dezir Archiles (Nota de Mena).

[18] Es a saber de Júpiter (Nota de Mena).

[19] Es a dezir Agamenón, tenedor de rreal ceptro greçiano (Nota de Mena).

[20] En fechos, es a saber, batallosos (Nota de Mena).

[21] Así imprime Morel-Fatio para indicar que el "yo" debe suprimirse. En efecto, el original, v. 1039, dice: *Et pater esse meo mitis de uulnere disce* 'y aprende por mi llaga a ser padre tierno'. Con todo, tratándose de un traductor tan arbitrario, nunca es posible saber de fijo si la variante no deriva del mismo Mena.

valencia *funera* 'mortaja' (v. 2: *tristia quae miseris iniecit* funera *Grais;* 1036: *saltim saeua pater comitabor* funera *nati;* 1038: *sed* funus *crudele peto)* a la que Mena se muestra fiel a lo largo de todo su trabajo y en otras obras, así en el Comentario a la copla 32 de la *Coronación:* "Iacinta es yerva . . . y este nombre traxo de un nombre de un niño que hallaron muerto entre las purpúreas flores, y el caso de su pueril *mortaja* dió el nombre a esta yerva". Muy extraña, a menos que el poeta viera en ella un vago sinónimo de 'muerte', siguiendo a Juan Rodríguez de la Cámara quien, en su versión de las *Heroidas* titulada *Bursario,* había traducido como 'mortajas' las expresiones *funebria munera* y *funera* de Ovidio, págs. 245 y 257. Curiosa es también la traducción *heroum* 'de los señores': ¿relacionaría Mena etimológicamente *heros* 'héroe', de origen griego, con *herus* 'amo'? Aunque con mayor afán de ajustarse al texto, vemos a Mena atender más a la elegancia de la frase que a la exactitud del sentido: los vs. 4-5 *latrantumque dedit rostris uolucrumque trahendos/ipsorum exsangues inhumatis ossibus artus,* mantienen 'trayendo' externamente semejante pero que no corresponde en sentido a *trahendos,* y Mena le agrega despreocupadamente dos complementos paralelos ("los miembros sin sangre de aquéllos a los rostros de las abes y ladrantes, y los sus huesos al logar sin sepoltura"), el último de los cuales no es sino una reelaboración fantaseadora del ablativo de modo *inhumatis ossibus,* que en el original determina el complemento directo único *exsangues artus.* Llama la atención el uso figurado de "senbró" trivial hoy ("sembrar la discordia"), en la traducción nada literal "senbró por ánimo discorde qüestiones de guerra" del giro latino: *uoluerunt discordi pectore turbas.* Al final del cap. I, Mena presenta dos preguntas retóricas cuyo paralelismo subraya con anáfora ("¿Quál dios fué aquel que mandó . . .? ¿Quál dios ynplicó . . .?") en lugar de la pregunta y respuesta del original. Amador de los Ríos marcó puntos suspensivos a continuación de la primera pregunta, como si hubiese laguna, pero no la hay. Es Mena quien sustituye el movimiento, demasiado natural, de pregunta y respuesta, por el ritmo más elegante de la doble pregunta retórica, en la que resuena, con todo, el eco de la omitida respuesta ("mal murbundo y pestilencial"; el segundo verso de la respuesta contiene la palabra *pestem).* En el último capítulo extraña la sustitución: "Y toda causa de dolor de los troyanos caen en planto de vn solo Héctor" (1019 y sig.: *ruit omnis in uno/Hectore causa Phrygum),* en lugar de lo que el original

dice con toda claridad y era un lugar común de la poesía antigua acerca de la guerra de Troya[22]: "En sólo Héctor se desploma toda la causa de los frigios", indicio quizá de que no pertenecía aún al castellano *causa* en el sentido de 'facción, partido, empresa'. Extraña también la traducción "y solo se diese a los reales de los sus ynicos[23] enemigos" (v. 1024: *et solum inuicti castris se redderet hostis)* con la traducción general 'diese' por la más particular, pero frecuente, y normal, de 'compareciese', 'se presentase'. Al final del trabajo parecería que el traductor, fatigado, sustituyese los nombres más raros por los más corrientes, eximiéndose así de glosarlos; así v. 1025: *Danaum proceres* 'los nobles y los grandes de los griegos'; v. 1026: *Aeacides* es sencillamente 'Archiles'; v. 1029-1030: *Dardana pubes*, v. 1040: *Dardana regna*, v. 1052: *Iliades matres* se cambia por el vulgar 'troyano'. Y por último, para subrayar cuánto hay de personal aun en la obra literaria más condicionada por circunstancias externas, vale la pena señalar que en los pasajes transcritos la única amplificación es la que corresponde a la exhortación de Príamo, v. 1041-1042: *sortis reminiscere uictos / humanae uariosque ducum tu respice casus*, por la sencilla razón de que roza el tema de la caída de príncipes, tan lleno de actualidad para las zozobras políticas de Europa en la alta Edad Media. Ninguna especial innovación sintáctica; el estilo es claro, rápido y sencillo; apenas una preferencia por el hipérbaton en el adjetivo ("diuinal musa", "soberuio fijo"), por un uso más frecuente y variado que el actual del gerundio, por algún empleo del participio presente (los "ladrantes", "el meresciente padre" "las tremulantes manos", "conduélete . . . del rogante padre"), algún ensayo no muy seguro de presente de narración sugerido por el texto. En cambio es característico del estilo de versión, y perdurará en pleno Siglo de Oro, la pareja de palabras para traducir en toda su fuerza un vocablo único del original[24]. El vocabulario presenta, mucho más que las fábulas del Comentario, semejanza de

22 Por ejemplo, Horacio (a quien Mena cita en la *Glosa*, c. 40: *aut prodesse uolunt aut delectare poetae), Odas*, II, 4: *et ademptus Hector / tradidit fessis leuiora tolli / Pergama Grais.*

23 El original *inuicti;* probablemente el manuscrito que consultaba Mena presentaba esa variante. Parecen proceder de igual causa otras variantes: v. 1030: *pubes*, traducido "pueblo" (¿quizá *plebs* en el manuscrito de Mena?), v. 1031: *nunc sis mihi mitior oro*, traducido "pues agora ya non te ruego que sea muy manso" (¿Mena leería "non *sis mihi mitior oro?*").

24 Cf. cap. I, *morbo* 'mal murbundo y pestilençial'; cap. XXXVI, *tenuit* 'pudieron y bastaron', *proceres* 'los nobles y los grandes', *miserere* 'conduélete y aue dolor', *extremis* 'postrimeros y antiguos', *ducum* 'duques y vençedores'. La proporción no es inferior en los demás capítulos, cuyo examen omito para excusar prolijidad.

procedimientos con el *Laberinto:* hay en los pocos capítulos que hace accesibles el estudio de Morel-Fatio un par de epítetos compuestos *(esceptrogerio* < *sceptriger, fatídico,* cuidadosamente glosado: "es a dezir profetiçado de la fatal disposiçión", cap. III); hay latinismos cuya novedad subraya Mena al intercalar su glosa (v. 26: *damnosa libido* "la luxuria dañosa, es a dezir de muchos daños cabsadora"; v. 24: *negat Atrides* "Agamenón negaua (non quería aquesto)"; 504: *colloquium* "coloquio, es a dezir fabla"); otros pertenecen al latín tardío o medieval *(diuinal, pestilencial, forense* = v. 35 'externo', glosado *estrangero y benedizo, quadrupedales);* otros muestran la huella de pertenecer al latín hablado universitario *(amito, cutidianas, actor* = *auctor);* algunos son innovaciones sólo en cuanto a la acepción en que arbitrariamente los toma Mena *(orarle* 'pedirle', *enfiestas* = v. 28 *infestis, desierta bejez* = *desertae senectae,* en el sentido de 'desamparada'; *deidad y santidades* = *numina; agro* = *acer* en la acepción de 'bravo, fogoso'; *castillos* = *castra* en el sentido de 'campamento', *duque* = *dux* 'caudillo'); otras son creaciones analógicas *(merescientes,* formado con un verbo romance "merescer", para traducir el *merentem* del v. 41 'culpable'; "patrinos pecados" y "matrinos pechos de su madre", adjetivo de pertenencia formado con el sufijo *-ino; pyreo,* adjetivo de pertenencia derivado de pira[25]). Tampoco desdeña Mena los vocablos que por familiares o arcaicos habían de parecer "grosseros" a un Juan de Valdés *(huerco, rapinada, raygados, benedizo, amercendearse, desuariadas, encruelescer).*

A pesar de la sujeción del traductor, no está ausente ni aun de este trabajo la visión del poeta que embellece un cuadro trivial con recuerdos más valiosos. Las matronas troyanas rodean la pira de Héctor con el rito del dolor antiguo (vs. 1052-1053):

> *Stant circum Iliades matres manibusque decoros*
> *abscindunt crines laniataque pectora plangunt.*

Mena agrega a la traducción ("E ya estauan allí dentro enderredor las madres troyanas, ronpiendo con sus manos los cabellos fermosos y rasgando y firiendo sus pechos"): "E ya quando asy vieron el cuerpo de Héctor al fuego para lo quemar, segunt costumbre de los gentiles, *cada vna pensaua en la muerte de su fijo*". ¿Adaptó aquí Mena el celebrado

[25] A esta categoría creo pertenece *murbundo,* al final del cap. I que Amador de los Ríos corrigió "muribundo". Pero quizá estemos ante una creación de Mena sobre el modelo de "moribundo" y derivado de la palabra *morbo* con que termina el capítulo en el original.

toque psicológico de la *Ilíada*, XIX, 301-302, en que las cautivas de Aquileo hacen ruidoso alarde de llanto por Patroclo, mientras interiormente cada una llora sus propias penas? Peculiar de Mena es intensificar la nota suntuosa. Si en la *Ilias Latina*, Héctor para tranquilizar a su niño se quita el casco de bronce (v. 570: *utque caput iuuenis posito detexerat* aere), en la versión "Héctor descubrióse del yelmo *dorado*"; en la pira de Héctor se amontonan todas sus armas (v. 1049-1050: *tubaeque / et* clipei *galeaeque cauae Argiuaque tela)*, pero las primeras armas que Mena enumera exaltan la escena toda con su riqueza y colorido: "pusieron el escudo de *oro* de Héctor y el su *estandarte*". La insignia medieval ondea lujosamente sobre la sombría ceremonia antigua.

Propósito ornamental

De toda la prosa de Mena, la de este estilo es la única en poseer términos comparables que permitan vislumbrar su evolución. Porque tanto el prólogo y algunos trozos del Comentario a la *Coronación* como el Prohemio del *Omero romançado* y el del *Libro de las virtuosas e claras mujeres* de don Álvaro de Luna pertenecen a lo que la retórica antigua llamaba *genus demonstrativum*, γένος ἐπιδεικτικόν "compuesto para ostentación, encaminado sólo a deleitar al público y que, por eso, despliega y exhibe todas las artes de la elocuencia y ornamentación del discurso" (Quintiliano, VIII, III, § 11). Es también el único estilo de la prosa de Mena que han tenido en cuenta los críticos que la han condenado en total, por tácita comparación, sin duda, con tipos de prosa cultivados con otros fines: la exposición científica de Alfonso el Sabio, la narración didáctica de don Juan Manuel, el diálogo de la *Celestina*. Pero es evidente que la prosa de los proemios no se alinea con ninguna de éstas, ni tampoco con la de las obras coetáneas, históricas o doctrinales. Si con alguna se puede filiar es con la prosa puramente artística de Alfonso el Sabio —la primera prosa castellana puramente artística—, en la que Alfonso no enseña ni narra, sino deplora líricamente la pérdida de España, tratando de traspasar al romance la abundancia pomposa de la *Historia Gothica* del arzobispo don Rodrigo:

... Allí se renouaron las mortandades del tiempo de Hércules, allí se refrescaron e podrescieron las llagas del tiempo de los vuándalos, de los alanos et de los sueuos que començaran ya a sanar. Espanna que en ell otro tiempo fuera llagada por la espada de los romanos, pues que guaresciera et cobrara por la melezina et la bondad de los godos, estonces era crebantada, pues que eran muertos et aterrados

quantos ella criara. Oblidados le son los sus cantares, et el su lenguage ya tornado es en ageno et en palabra estranna. Los moros de la hueste todos uestidos del sirgo et de los pannos de color que ganaran, las riendas de los sus cauallos tales eran como de fuego, las su caras dellos negras como la pez, el más fremoso dellos era negro como la olla, assí luzien sus ojos como candelas; el su cauallo dellos ligero como leopardo, e el su cauallero mucho más cruel et más dannoso que es el lobo en la grey de las ovejas en la noche... Quanto mal sufrió aquella grand Babilonna, que fué la primera et la mayoral en todos los regnos del mundo, quando fué destroyda del rey Ciro et del rey Dario, si non tanto que el destroymiento de Babilonna dura por siempre et non moran y si non bestias brauas et sierpes; e quanto mal sufrió Roma, que era sennora de todas las tierras, quando la priso et la destruxo Alarigo et después Adaulpho reys de los godos, desí Genserico rey de los vuándalos; e quanto mal sufrió Iherusalem que segund la prophecía de Nuestro Sennor Ihesu Cristo fué derribada et qucmada que non fincó en ella piedra sobre piedra; e quanto mal sufrió aquella noble Cartago quando la priso et la quemó Scipión cónsul de Roma, dos tanto mal et más que aqueste sufrió la mezquina de Espanna, ca en ella se ayuntaron todas estas cuitas et estas tribulaciones et aun más desto, en guisa que non fincó y ninguno que della ouiesse duelo...

Primera crónica general, cap. 559.

Al iniciar el cultivo de la prosa puramente artística en castellano. Alfonso X se halla bajo la tutela estilística del Toledano, brillante cultivador de la prosa retórica medieval, rica en series sinónimas, en paralelismos y simetrías, exornada con enumeración de nombres propios. Mena no desconoce este fácil aderezo pero, mientras Alfonso X y el Toledano toman su materia poética de la Biblia, él embellece su prosa con exotismo arqueológico y geográfico:

Traen a vuestra alteza, los orientales indios los elefantes mansos, con las argollas de oro y cargados de linaloes, los quales la cresciente de los quatro ríos, por grandes aluviones de allá donde mana, destirpa y somueve; tráenvos estos mesmos los relumbrantes piropos, los nubíferos acates, los duros diamantes, los claros rrubís, y otros diuersos linajes de piedras, los quales la circundança de los solares rayos en aquella tierra más bruñen y clarifican. Vienen los de Siria, gente amarilla de escodreñar el tíbar, que es fino oro en polvo, a vos presentar lo que excavan y trabajan. Tráenvos, muy excellente Rey, los fríos setentrionales que beven las aguas del ancho Danubio y aun el helado Reno y sienten primero el boreal viento quando se comienza de mover, los blancos armiños y las finas martas y otras pieles de bestias diversas, las quales la muy discreta sagacidad de la naturaleza, por guardarlas de la grand intemperanza de frigor de aquellas partes, de más espeso y mejor pelo puebla y provee. Vengo yo, vuestro umill siervo y natural, a vuestra clemencia benigna, non de Etiopia con relumbrantes piedras, non de Siria con oro fulvo, non de África con bestias fieras y monstruosas, mas de aquella vuestra caballerosa Córdoba. E comoquier que de Córdoba, no con aquellos dones nin semblantes de aquellos que los mayores y antiguos padres de aquélla a los príncipes gloriosos, vuestros antecesores, y a los que agora son y aun después serán, bastaron ofrecer y presentar —como si dixéssemos de Séneca el moral, de Lucano su sobrino, de Abenruyz, de Avicena, e otros no pocos; los cuales temor

de causar fastidio, mas que mengua de multitud, me devieda los sus nombres esplicar...

Prohemio del *Omero romançado*

Para quien eche en olvido el estilo de la prosa artística medieval, el rasgo diferencial, suficiente para la definición (y la condena) de estas páginas del Prohemio, es la acumulación de muchos cultos latinismos y el desfile de vistosas imágenes de la Antigüedad. Pero si para la fisonomía total de una obra literaria no es menos importante, ni dice menos de la intervención del artista, lo que el autor trae de nuevo que lo que escoge y decide retener entre lo viejo, hay que atender aquí igualmente a las riquezas de Siria y de la India, pertenecientes a la fabulación antigua, y a los armiños y martas del Norte que traen la nota de la opulencia medieval. Igualmente definen su vocabulario los latinismos tomados intactos de la tradición escrita *(piropos, nubíferos acates, clarificar, excavar, fulvo)* que el latinismo medio transformado de puro rodar por boca de los doctos *(linaloes, destirpar, circundança, setentrionales, intemperanza)*, y el antiguo término castizo, constante en el léxico de Mena *(somover, bruñir, escodreñar, devedar)*. De suerte que el elogio de Córdoba que aquí, a diferencia del *Laberinto*, el poeta funda equitativamente en las glorias romanas y en las árabes, podría simbolizar esa sabia fusión entre la Antigüedad (que la nueva época erige como modelo) y el inmediato pasado medieval.

Parece, hasta donde permita afirmarlo lo conjetural de la cronología, que estas famosas páginas del Prohemio, únicas por las que se ha juzgado a Mena prosista, y por las que Mena empalma fundamentalmente con la tradición artística medieval, no son su primero ni su último experimento en el "género demostrativo". Estilo sintácticamente mucho más intrincado y no menos erizado de alusiones sabias es el que luce el Prólogo de la *Coronación*, probablemente anterior en fecha:

A la fama del qual [don Íñigo López de Mendoza] muchos estrangeros que en España no auían causa de passar, ayan por huéspedes sufrido venir en la castellana región, no es a nosotros nueuo. La qual bolante fama con alas de ligereza, que son gloria de buenas nueuas, ha encaualgado los Gállicos Alpes y discurrido hasta la frigiana tierra, e no quiere cessar ni cessa de bolar al Cáucaso monte, que [es?] en las sumidades y en los de Ethiopia fines, allende del qual la fama del romano pueblo se halla no traspasasse, según en el *De consolación* Boecio. Pues ¿cómo podrá comigo más la pereza que no la gloria del dulce trabajo? ¿E por qué yo no posporné por ésta las cosas otras? Es a saber, por collaudar, recontar y escreuir la gloria de tanto señor como aqueste. Quanto más esforzándome en aquella de Séneca palabra, que escriue en vna de las Epístolas por él a Luci-

lio endereçadas: *Se ipsum glorificat qui laudatum laudat.* Quiso dezir: A sí mesmo glorifica y da gloria el que alaba al alabado, es a saber, al que meresce serlo...

Por ende, las comemoradas acatando causas, pensé de escriuir y poner en orden de escriptura alguna parte de la tanta gloria, según lo que mi pobre e flaco entender comprender pudo, ocupando el blanco papel con pluma bañada en negra tinta, ministrada por la mi medrosa y temblante mano, ferido del temor delas virulentas e venenosas palabras delos reprehensores delos buenos fines.

Tan directo calco del período latino recuerda inmediatamente el virtuosismo retórico de algunas obras de Boccaccio, en particular del *Filocolo*[26]:

Certo grande ingiuria riceve la memoria degli amorosi giovani, pensando alla gran costanza de' loro animi, i quali in uno volere per l'amorosa forza sempre furono fermi serbandosi ferma fede, a non essere con debita ricordanza la loro fama esaltata da' versi d'alcun poeta, ma lasciata solamente ne' favolosi parlari degli ignoranti. Ond'io, non meno vaga di poter dire che io sia stata cagione di rilevazione della loro fama che pietosa de' loro casi ti priego per quella virtù che fu negli occhi miei, il primo giorno che tu mi vedesti e a me per amorosa forza ti obbligasti, che tu t'affani in comporre un picciolo libretto volgarmente parlando, nel quale il nascimento, l'innamoramento e gli accidenti de' detti due, infino alla lor fine, interamente si contengano.

Libro I, ed. Salvatore Battaglia, Bari, 1938, pág. 7.

...nelle quali voci sentendosi la santa dea, madre del volante fanciullo, con tanto affetto nominare, non poco negli alti regni con gli altri iddii se ne gloriava. Ma non sofferse lungamente che invano fossero da' giovani petti saputе così alte cose come i laudevoli versi narrano ma, involti i candidi membri in una violata porpora, circondata di chiara nuvoletta, discese sopra l'alto monte citereo, là dove ella il suo caro figliuolo trovò temperante nuove saette nelle sante acque, a cui con benigno aspetto cominciò così: "O dolce figluolo, non molto distante agli acuti omeri d'Appennino, nell'antica cittтà Marmorina chiamata, secondo che io ho dagli alti nostri regni sentito, sono due giovani..."

Libro II, *Ibidem*, pág. 61.

Rasgo característico, aparte la complicación sintáctica de las subordinadas, es el hipérbaton, no sólo como anteposición del adjetivo sino como inversión del régimen ("en los de Ethiopia fines", "aquellas de Séneca palabras", "las comemoradas acatando causas"). Esta inversión, más violenta que aquélla, ya había sido introducida en la prosa elevada castellana por el Arcipreste de Talavera y por Enrique de Villena, también secuaces de Boccaccio (cf. en el *Filocolo*, libro I, pág. 9: degno *de'*

[26] Tanto es así que, como observa Post, *Medieval Spanish allegory*, Harvard University Press, 1915, pág. 270, el segundo título de la *Coronación*, *Calamicleos*, debió de surgir a semejanza del extraño compuesto *Filocolo*. Lo curioso es que Post extiende al poema el reproche de *absurd Latin vocabulary and periodic involutions* que únicamente corresponde a una pequeña parte del Comentario.

celestiali regni posseditore; pág. 11: cominciate *contro quelli, i quali resistenti trovo,* aspre battaglie).

Parecería que Mena pasó de esta muy arrimada imitación de Boccaccio al estilo no menos adornado, pero de comprensión más fácil, y cultivado ya en la Edad Media, desplegado en el Prohemio del *Omero romançado.* Con todo, hombre de dos edades, no se contenta con un ideal fecundo en el pasado y tiende a otro, al ideal de la prosa latina clásica que plantea al romance un delicado problema de adaptación y trae aparejada una alteración total en la concepción del estilo elevado. La página citada del Prohemio del *Omero romançado* ofrece un estilo estático, con su pomposa sucesión de pueblos tributarios, caracterizados cada cual por una oración de relativo dentro de períodos de idéntica estructura. En cambio, parecería que se iba formando en Mena, paralelamente a la evolución que implican el lenguaje y el pensamiento de las *Coplas contra los pecados mortales,* un ideal de prosa castigada, cuyo valor artístico consistiese menos en los nombres y motivos ornamentales que en el dibujo sabio del período, enriquecido con repeticiones, simetrías y abundancia de oraciones subordinadas, en que el tipo medieval, que habría de triunfar con Guevara, se combina con el de Boccaccio. Resulta así un estilo menos fiel al de Boccaccio que el de Talavera, menos anunciador del de Guevara que el de Hernando del Pulgar. En efecto, la última muestra conocida de la prosa de Mena, el proemio del *Libro de las virtuosas e claras mugeres* de don Álvaro de Luna (no mencionado siquiera por ninguno de cuantos han estudiado la prosa de Juan de Mena), presenta la peculiaridad de que, aun perteneciendo al mismo "género demostrativo" que el Prólogo de la *Coronación* y el Prohemio del *Omero romançado,* ofrece una merma notable en el latinismo léxico, a la vez que un dominio mucho más seguro del latinismo sintáctico. Cito el último párrafo, por la edición de los Bibliófilos Españoles, Madrid, 1891, págs. 7-8.

Pues ¿qué mayor gloria puede ser la vuestra, bien afortunado señor, que de cierto saber que la menor gloria de las que habéis de haber, es la que hoy tenéis? E bien se muestra que el vuestro muy claro e sotil ingenio presenta las imágenes de aquesta gloria cada día delante los vuestros ojos; por la qual conseguir y merecer, los trabajos vos son descanso, los cuydados reposo e los peligros seguridad. ¿Qué más? sino que por aquésta es de vos la vida muchas veces menospreciada e la muerte poco temida; el deseo de aquesta gloria vos fizo ser animoso en las batallas, reposado en los consejos, leal en los servicios, firme en las adversidades e virtuoso en todas cosas. Demás de aquesto, vos medistes e compasastes así los fechos con el tiempo y el tiempo con los fechos, que nunca vuestro reposo se pudo llamar

ocio, ni vuestra diligencia importunidad; por tanto, no nos marauillemos, pues nunca por escribir perdistes tiempo nin dejastes de facer fechos grandes que otros escribían. Pues sean a vos, ínclito señor e bienaventurado maestre, en tanto grado aceptables las gracias por mí fechas en quanto a las claras e virtuosas mujeres han seydo vuestros libros e tratados.

Creo que aquí también se percibe un noble esfuerzo, un arte más hondo y original que, por momentos —en la página citada, por ejemplo—, ha logrado llevar a la realidad ese artista de transición. Interrogación retórica, contraposición simétrica, repetición graduada, todo esto hallamos en las primeras páginas de la *Celestina*[27]. No es del caso confirmar como autor del aucto inicial de la *Tragicomedia* al primero de los poetas apuntados en las adiciones de 1502 ("Vi que no tenía su firma del autor *el cual, según algunos dicen, fué Juan de Mena*, y según otros Rodrigo Cota . . ."); lo que sí se desprende de este paralelo (y de otros curiosos contactos entre este aucto I y la obra de Juan de Mena) es que, pese a la indignación de Menéndez Pelayo, los mantenedores de aquella atribución ni tenían conciencia de afirmar nada descabellado ni se proponían gastar una broma al desprevenido lector. El hecho de que se hubiera podido formular tal atribución constituye un precioso testimonio de que, todavía en los primeros años del siglo XVI, no se percibía extravagancia en la prosa de Mena y, en efecto, la misma abundancia, la misma exornación retórica, el mismo apego a la construcción latina se hallan en los trozos de elocuencia de otros coetáneos: el Arcipreste de Talavera en su estilo docto, Juan Rodríguez de la Cámara, Ruy Sánchez de Arévalo, Alfonso de Cartagena, Juan de Lucena y Alfonso de la Torre (ambos desmesuradamente alabados por Menéndez Pelayo)[28], los cronistas de don Álvaro de Luna y de Miguel Lucas de

[27] Véanse estos ejemplos tomados al azar:

En dar poder a natura que de tan perfeta hermosura te dotasse y hacer a mí inmérito tanta merced que verte alcançasse, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse.

¡Assí por infortunio arrebatado perezcas o perpetuo intollerable tormento consigas; el qual, en grado, incomparablemente a la penosa e desastrada muerte que espero, traspassa!

Como en el oro muy fino, labrado por la mano del sotil artífice, la obra sobrepuja a la materia, así se auentaja a tu magnífico dar la gracia e forma de tu dulce liberalidad. E sin duda la presta dádiva su efeto ha doblado, porque la que tarda, el prometimiento muestra negar e arrepentirse del don prometido.

[28] Véanse las siguientes muestras, fáciles de multiplicar:

Mas porque la grandeza de aquesta cosa paresca manifiestamente ser sobre los ángeles enxalçada, la incorrupción de aquesta sola madre muy singular señal e miraglo, e singularmente digna de ser predicada e sobre la alteza angelical glorificada; e que

Iranzo, Fernán Pérez de Guzmán y Hernando del Pulgar, hoy reconocidos como maestros de la prosa artística del siglo xv. Y si a la innegable comunidad de estilo entre la prosa ornamental de Mena y los pa-

> la noble generación e non fablable de aquesta virgen non corrupta, e del su Fijo sobre la nobleza de los ángeles parece ser clarificada; aun porque sea manifiesto e firme por espanto e maravilla de la grandeza e fermosura angelical en la formaçión de todas las cosas non ser a ella cosa semejable, considera conmigo la natura criada de todas las cosas e contenpla la forma de todas las criaturas e acata las diversas condiciones de toda la creación...
>
> TALAVERA, Traducción del tratado de San Ildefonso, *De la virginidat de Nuestra Señora*, ed. José Madoz, Madrid, 1943, pág. 173.

Particularmente instructivo es el caso de Juan Rodríguez de la Cámara, con su marcada individualidad (que le convirtió en héroe de novela), la variedad de su obra, la predilección por la novela sentimental breve y su actividad de traductor de Ovidio. Aunque en menor grado que Mena, Rodríguez de la Cámara, al adaptarse a sus diferentes géneros, muestra también cierta diferenciación de estilo. El más llano es el del comentario de una copla de Pero Guillén de Segovia, si en efecto pertenece a Rodríguez de la Cámara:

> La tercera estoria es de Penalope, muger de Ulixes. Este Ulixes fué en la conquista de Troya, donde estuvo con los otros griegos diez años en boluer a su tierra, después de destruyda Troya. E en este tan luengo tiempo, Penalope era solicitada de muchos y grandes hombres, y más de las comunidades de su reyno, que se casase; si no, que ellos alçarían rey que los rigese. La casta Penalope, sobre muchas respuestas que antes les avía dado, y no pudiendo con ellos, rindiólos rogándoles que la dexasen acabar de texer una tela que encomençada tenía; e sy en tanto que la acabaua no era venido Ulixes, su marido, que ella se casaría con quien ellos le diesen. La matrona Penalope texía en su tela de día, y de noche destexía quanto en el día avía hecho.
>
> JUAN RODRÍGUEZ DE LA CÁMARA, *Obras*, Bibliófilos Españoles, Madrid, 1884, pág. 286.

En orden creciente de intención artística pueden citarse los siguientes textos:

> El soberuioso mar se oppuso a mis juueniles comienços, y sumió el mi cuerpo con sus aduersas ondas. E estonces yo, veyendo la su cruel braueça con boz querellosa le dixe: —"¡O mar soberuioso! ¿y para qué te mueues a sabiendas? E tú, viento boreas, llamado transmontana, más cruel que todos los otros vientos, ¿para qué ordenas contra mí fiera batalla con çierta voluntat?..."
>
> IDEM, *Bursario. Ibidem*, pág. 275.

La tutela del original, por retórico que sea, asegura aquí, como en el *Omero romançado*, cierta sencillez de expresión, que contrasta con el estilo de las epístolas que Rodríguez de la Cámara añade de suyo a las *Heroidas:*

> E afynando en estas palabras, clarificada la tenebrosa cámara, en punto la deesa me despareció; e yo, recordando, vañada en lágrimas, de cuytas aviendo, enojos pasando, la creençia horas denegando, según me traían los primeros motus, después del esquivo y doloroso llanto, toda de negro me luego vestí. E sy lealtat, tristor y desseo vn solo momento se parte de mí, hago testigo a mi coraçón; lo qual ya aquí dexo de escreuir por no te enojar con luenga epístola.
>
> IDEM, *Ibidem. Ibidem*, pág. 313.

sajes de vuelo más oratorio del aucto I de la *Celestina* se agrega que Mena (a quien ya hemos visto adaptar a cada género literario un estilo propio)

Compárese el estilo, más ambicioso, de la novela sentimental:

> Como yo, el syn ventura padeçiente por amar, errase por la escura selua de mis pensamientos al punto que los montes Crimios, consagrados al alto Apolo, que es el sol, atienden su resplandor, vagando por la desierta e solitaria contemplación, arribé con grand fortuna a los tres caminos, que son tres varios pensamientos que departen las tres árbores consagradas en el jardín de la ventura, que trayendo mis lientos passos por verdura, syn ningún esperança de amor, secauan las yeruas donde alcançauan mis pisadas.
>
> IDEM, *El siervo libre de amor. Ibidem*, pág. 47.

Y, por último, como muestra de su estilo más ornamental, algunas líneas de un proemio:

> Ferία Apollo al occidental orizonte con el carro dela luz, llegado al punto que ya sus cauallos, cansados del celestial afán, bañauan enlas marinas ondas, un día del qual Mercurio la primera hora avía señoreado, yo me fallé la cueua entrando del Basilisco, onde por algund tienpo el entrar me fuera vedado, con nobles mancebos bien enseñados; amigos a mí quanto yo mesmo caros, en parlamiento de cosas asaz más altas que la humildat del mi ingenio requería; e del honor si fuese el verdadero fruto dela virtud, et la virtud, si principio o rayz fuese de la nobleza.
>
> IDEM, *Triunfo de las donas. Ibidem*, pág. 83.

Ejemplos de otros autores:

> ¡O quán grande e magnífica victoria es tenprar la victoria, et aquellos perdonar que podistes vençer! ¡O quán alto e glorioso coraçón es mudar la paz deshonesta en justa discordia e guerra loable, de Dios acçepta e de la fe cathólica muy deseada, e de vuestra fama e gloria muy comendable! Esperamos que por vuestra inmensa virtud e fechos magníficos, aun tanto cresçerán la Real dignidad e vuestra república, que entre vuestros regnos e las infieles gentes barbáricas, al grand Occéano e Mediterráneo, mares profundos, pornedes por muros. Nin en esto cansará vuestra virtud fasta que en las fieras partes de África vuestro nombre e poder se dilate e vuestra moneda se cuda; donde recobre aquellas latas prouincias, a vuestra real persona deuidas, segunt que el Rey famoso Theodorico e los vuestros progenitores so la grand monarchía de España poseyeron paçíficas. Ya, muy poderoso e exçellente Príncipe, cesa mi estilo en aquello loar de que es menos digno todo fablar.
>
> RUY SÁNCHEZ DE ARÉVALO, *Vergel de los príncipes*, ed. Francisco R. de Uhagón. Sin lugar ni fecha, págs. 7-8.

> Cuydaua, noble varón, que los ciuiles trabajos, junctos con los cuydados domésticos e el progreso de la edad, que a la vejés va en vos declinando, atibiassen el vuestro desseo scolástico e el ardor de proueer vuestro alto yngenio de guarniciones de sciencia. Ca aunque el entendimiento humano por su yncorpórea potencia exceda e traspasse non solamente todos los corporales sentidos, mas aun las imaginaciones que allende de lo que sentimos muchas e grandes jornadas proceden, e alcance a lo puro intellectual insensible a que sentido nin imaginación alguna llegar non podría, pero en tanto que en esta compañía del cuerpo mortal dura, conuiénele tener la sensitiua e la ymaginatiua potencias, sin las cuales non podría texer la yntelligible tela delgada que la yntellectiua

pudo muy bien forjarse un nuevo estilo para ese nuevo género —el diálogo—, la atribución de Fernando de Rojas se hace cada vez menos

parte de la ánima razonable, passado lo sensible e ymaginable, en su sublime telar, que es la alta contemplación, especulando texe.

ALFONSO DE CARTAGENA, *Respuesta a Fernán Pérez de Guzmán.* ID., *Generaciones y semblanzas*, en *Clásicos castellanos*, Madrid, 1924, pág. 221.

Tú solo eres (si decir se puede) entre los reyes de nuestra edad felicísimo; tú Señor de reynos, tú Rey de Señores, tú docto y prudente, mayor luminar de los Príncipes, tú fuerte y valiente, temperado, cultor de justicia, amigo de clemencia, comblueço de crueldat, de cesárea tela vestido, urdida de godos, tramada de reyes. ¡Quién como tú en los reyes felice! ¡Quién como tú beato entre los monarcas! Tus laudes, tu gloria, Rey glorioso, ni son de screuir en prohemio, ni por tan bajo estilo se deben cantar... Por ende, tal cual es, Rey triunphal y Señor, en el seno de tu mansuetud, con aquella sereníssima fronte con que sueles lo grato recibir, te suplico que lo recibas y, en ocio retraydo, lo perlegas.

JUAN DE LUCENA, *Libro de vida beata*, Prólogo. *Opúsculos literarios de los siglos xiv a xvi.* Bibliófilos Españoles, Madrid, 1892, págs. 105-107.

Como quier, mi amantíssimo Fernand Álvarez, que sean y son en vos todas las partes de prudente menos menoradas que en el que menos, y más que en el que más acabadas, mirando porque del saber es el cabo la perfección, y su comienzo las letras, non quesiste ser contento ser llegado a su fin sin partir de su principio. Y como el caballo repasando al pospelo la carrera, manifiesta su bondat, así vos, la viril edat cuasi toda corrida, repitiendo las primeras partes de la infancia, aprendiendo las letras, descubrís vuestro ingenio.

IDEM, *Epístola exhortatoria a las letras. Ibidem*, págs. 211-212.

E tanto me ha placido haber visto en tan generoso et tan noble hombre y tan señalado haber venido el semejante deseo, que luego en punto puesto, aunque bien viese que era cargo allende de las fuerzas a mí posibles, no esperando más tiempo, quería comenzar a escribir la temeraria mano; y estando de la una parte el entendimiento, el cual me retrae, así por la dificultad de la cosa, como por causa de los mordedores envidiosos, no participantes mas apartados de todo bien; de la otra parte el verdadero amor, el cual no tiene término y el momento le parece alongamiento, me constreñía, sin esperar otro consejo, complir e satisfacer a vuestro loable deseo et propósito muy singular. E estando en aqueste debate de voluntad y entendimiento, los sentidos corporales fueron vencidos de un muy pesado et muy fuerte sueño, do me pareció claramente haber visto todas las siguientes cosas.

Vi las cavernas de las Eolias ínsulas, por la luenga edad de los fados cerradas, ser abiertas y salir et proceder de aquéllas vientos de innumerables opiniones et dudas generantes, fremosas nubes de gran escuridad e tiniebla, las cuales cobrían toda la habitable parte poseída por las razonales criaturas. De manera que eran privados de ver la acostumbrada cara del lucidísimo dios de sapiencia Apolo; e vi que la fuerza de Vulcano había entrado en las escondidas partes epiferias de la tierra, et deseado las aguas de

paradójica. Más aún: resulta claro por qué se le señaló junto con Rodrigo Cota como autor verosímil, pues si éste fué escogido por ser único

> las perenales fuentes et ríos, en manera que toda la tierra era quemada otra vez, así como en el tiempo de los caballos de Fetón...
>
> ALFONSO DE LA TORRE, *Visión delectable*, Fin del proemio y comienzo del cap. I, *Bibl. Aut. Esp.*, t. 36, págs. 340 y 341.

Véase el juicio de Menéndez Pelayo (*Orígenes...*, t. 3, pág. CXIX: "Noblemente se inspiró en la literatura filosófica de la antigüedad el bachiller Alfonso de la Torre en su *Visión delectable*, donde hay facundia y armonía y número más que en ninguna prosa de su tiempo. Juan de Lucena, en la *Vida beata*, imitando o más bien traduciendo a Bartolomé Fazio, pero con entera libertad de estilo, ensayó una nueva manera, muy viva, rápida y animada, desmenuzando la oración en frases concisas y agudas".

> Derechamente, o padres conscritos, aurían los dioses proueydo, si guardaran alos buenos e nobles príncipes, que por fierro violenta e forçosamente no fuesen muertos e por luengo tiempo biuieran. Ca en sus vidas dellos no aurían auido poder aquellos, que maliciosamente an crueles conceptos e fazen duras y fuertes execuciones. Biuiera el nuestro emperador Aureliano, del qual no creo que nuestra romana república ouo más vtil e prouechoso príncipe, en cuyo tiempo auía començado a respirar e conualescer el nuestro imperio. Después de la muerte de Valeriano e de la luxuria de Galieno, biuiendo Aureliano, sin duda auría tornado el imperio a su antiguo estado. Ca él nos tornó las Galias, él libró Ytalia de la dura tiranía de los bárbaros con su vitoria, dél nos fué Ilírico restituyda e tornó Trachia a obedecer las leyes romanas... Y este tan fuerte emperador los mauros, los blonios, los batrianos, los seres, los yeueros, los albanos, los armenios e los indios lo temieron. E de los dones que dió de los tesores que traxo de sus conquistas es lleno nuestro Capitolio: todos los templos de nuestra ciudad resplandecen por sus dones. Por lo qual yo me querello, o padres, de los dioses, que tal príncipe consintieron matar.
>
> FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, *Mar de istorias*, en *Revue Hispanique*, XXVIII, 1913, págs. 536-537.

> Assí que en aqueste muy acatado Maestre tantas ymágenes verdaderas de virtud se nos representan, como si las reliquias de la bondad de muchos de los pasados en él y por un solo él fuesen conservadas. ¿Pues quién será mal enseñado queriendo tomar exemplo en la su muy sabia prudencia? ¿Quién tentará de ser movible, viendo la su tanto firme costancia? ¿Quién se afeminará a fazer cobardía, considerando la su muy esforçada magnanimidad? ¿Quién cometerá fealdad nin yerro, mirándose en el muy claro espejo de la su muy pura e verdadera lealtad a su Rey? ¿O quál podrá ser rudo ni grosero, a quien la su grand casa aya seído escuela de puliçía e de puroso enseñamiento?
>
> *Crónica de don Álvaro de Luna*, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1940. Prólogo, pág. 5.

> Dexando agora de referir la esclareçida vida, costumbres e actos del dicho señor Condestable, que en todas cosas tenía, e prosiguiendo lo que toca a la guerra, como todo su estudio e industria fuese ocuparse noches e días no en otra cosa más que en proseguir y continuar la guerra contra aquellos ynfieles, enemigos de nuestra santa fe, desechando toda oçiosidad e todos los otros actos a la natura recreables, siempre estaua ocupado en el consejo de lo que tocaua a este militar ejercicio con los que de uso e sabiduría de aquél en aquella tierra eran sufiçientes, pensando e deliberando y marauillosamente executando las cosas que ya çerca de aquello tenía acordadas. Y a gran costa suya yn-

en escribir de amor con cierto sentido trágico y misterioso que se agiganta en la *Celestina*, Mena lo fué porque se le sentía en su siglo como el artista por excelencia en prosa y verso[29].

> quiriendo e buscando ardides de nueuo, a lo qual no le enbargaua trabajo ni cansancio alguno; ni la no fauorable ayuda del dicho señor rey, segund que su alteza e sus progenitores siempre acostumbraron fazer, dando grandes gentes a sueldo e merçedes e grandes poderes e facultad para tal exerçiçio.
>
> *Crónica de Miguel Lucas de Iranzo*, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1940, cap. VIII, pág. 85.

> E ni estos grandes señores e caualleros e fijosdalgo de quien aquí con causas razonables es fecha memoria, ni los otros pasados que guerreando a España la ganaron del poder de los enemigos, no mataron por cierto sus fijos, como fizieron los cónsules Bruto y Torcato, ni quemaron sus braços como fizo Céuola ni fizieron en su propia sangre las crueldades que repugna la natura e defiende la razón; mas con fortaleza e perseuerancia, e con prudencia e diligencia, con justicia e con clemencia, ganando el amor de los suyos, e siendo terror a los extraños, gouernaron huestes, ordenaron batallas, vencieron los enemigos, ganaron tierras agenas, e defendieron las suyas.
>
> HERNANDO DEL PULGAR, *Claros varones de Castilla*, XVII. *Clásicos castellanos*, Madrid, 1928, págs. 114-115.

En las palabras con que Menéndez Pelayo abomina de la prosa de Mena, y en las de sus secuaces, más parecen cristalizar elogios y condenas rutinarias que la impresión personal fundada en el examen histórico de la prosa castellana del siglo XV. Aun los juicios, más corteses, del último editor del *Laberinto* (pág. XXI: "La obrita [el *Omero romançado*] en general se ha ganado los dicterios de la crítica un poco injustamente. No es, desde luego, un modelo de prosa castellana... Los comentarios en prosa a la *Coronación* han sufrido los mismos dicterios que la *Ilíada* en romance, pero si no son precisamente unas páginas de antología...") saben al mundo sin tiempo del aula de retórica, con sus inalterables modelos y florilegios, más bien que a la comprensión de la literatura como fase concreta de una cultura, comprensión para la cual los elocuentes períodos cadenciosos de los dos Luises, por ejemplo, son tan poco adecuados para servir de modelo a quien escribe en nuestros días como la prosa de Mena.

[29] ¿Debe agregarse a las obras en prosa de Mena cierto tratado del *Amor*, conservado en la Biblioteca Nacional de París e inédito hasta la fecha? De los tres críticos (Menéndez Pelayo, Valbuena Prat y Blecua) que se han ocupado de este tratado, los dos primeros han reproducido algunas líneas del texto que permiten verificar sus noticias:

> En la Biblioteca Nacional de París (fondo español, 295) se conserva cierto códice en 8º de 84 hs., que contiene en otros tratados, uno del *Amor*, atribuído (de letra moderna) a Juan de Mena, y muy semejante al primero del Tostado. Empieza: "Fablar de amor más es lasciva cosa que moral..." Por lo latinizado del estilo, bien pudiera ser de Mena. Define el amor, "medio de passión agradable, que pugna por fasser unas, por concordia de dulce nombre, las voluntades que son diversas por mengua de comunicación delectable". Poco después se cansa de filosofar, y traduce el *Arte* de Ovidio: "Por ende vosotras, madres, fuyd de aquí con vuestras guardadas fijas... Las vírgenes dedicadas a Vesta, non me sea dada fe en esta parte... E plega a Dios que las doctrinas que daré sean nuevas a vosotras; mas mucho temo que non vos puedo decir cossa que el uso e experiencia ya non vos haya enseñado. Pues digo que entre las cosas que despiertan et atrahen los corazones a bien querer, las principales virtudes es fermosura, vida conforme, dádivas e grande linaje e fabla dulce, anticipación en el querer, ocio, familiaridad, en-

trevenimiento de persona medianera, perseguimiento..." En otro pasaje define el amor "hábito electivo". "Lo segundo, que fermosura provoque al amante a bien querer, assí se demuestra: toda cossa perfecta es más noble, e mejor que la imperfecta, e toda fermosura es más allegada a la perfección e más lejos que lo imperfecto. E por lo contrario, face la fealdad. Demás desto, los cuerpos celestiales, si fermosura no fuera más noble cosa e más de amar que fealdad, no fueran criados fermosos como son. Hay otra cosa que es indicio e señal en qualquier que cabe fermosura, que los elementos de que es elementada su forma, estaban concordes e amigables cuando le dieron bien compassada proporción... Lo tercero, que la vida conforme atraya e provoque a bien querer manifiéstase así. Todas las cosas a que más nos damos, o nos damos a ellas porque nos deleytan o porque nos aprovechan: si porque nos aprovechan, assí las continuaremos, como si nos deleytassen, e de la continuación se nos seguirá deleite..." Después de hablar de las causas del amor, trata de sus remedios y de las causas del aborrecer, y en esta parte apenas hace otra cosa que traducir a Ovidio...

MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España. Col. de escritores castellanos*, Madrid, 1891-1892, t. 12, pág. 225 y sig.

Ignoramos las razones que movieron al lector desconocido a atribuir la obra a Mena; pero puede observarse que "lo latinizado del estilo" es tan corriente en el siglo XV, sobre todo en la prosa didáctica, que la atribución no puede basarse en ello como en una característica peculiar. Contacto mucho más estrecho aparece en la evidente semejanza entre los párrafos citados y varios pasajes del *Laberinto*. Compárese, por ejemplo, con la definición del tratado, la definición del amor que concluye el cerco de Venus (*Laberinto*, 115):

El qual es tal medio de dos coraçones,
que la voluntad que estaua non junta
la su dulçedunbre concorda e ayunta,
façiéndoles vna sus dos opiniones...

La afirmación de Menéndez Pelayo "traduce el *Arte* de Ovidio" se justificará sin duda por los párrafos omitidos, ya que en los citados apenas hay eco muy libre de algunos versos en que Ovidio disuade de su lectura a las mujeres honestas:

Este procul, uittae tenues, insigne pudoris
quaeque tegis medios instita longa pedes.
Ars amatoria, I, 31-32.

.....*procul hinc, procul este, severae*
non estis teneris apta theatra modis.
Amores, II, 1, 3-4.

La enumeración de "Las cosas que despiertan et atrahen los corazones a bien querer" no tiene antecedente alguno en el *Arte* de Ovidio, en tanto que coinciden muy curiosamente con las verdaderas causas de amor que, en contraste con la supuesta causa —hechizos—, la Providencia expone al poeta (*Laberinto*, 111 y 112 ab):

Mas otras razones más justas conuocan
los *coraçones* a las amistades,
virtudes e *vidas* en *conformidades*
e sobre todo *beldades* prouocan,
e delectaçiones a muchos aduocan,
e quando los *dones* son bien reçebidos,
o por *linage* naçer escogidos,
o *dulçes palabras* allí donde tocan.
Vale assí mesmo para ser amado
antiçiparse primero en *amar*...

La demostración de la superioridad de la bèlleza y de la eficacia de la vida conforme tampoco se remonta —demás está decirlo dado el evidente escolasticismo— al *Arte*. En cambio, al hablar de la hermosura de los astros, surge otra curiosa coincidencia con el *Laberinto*, 7 fgh que, al tratar de las cosas de curso regular, alega en primer término los cuerpos celestes:

> faz a tus casos como se *concorden*,
> ca todas las cosas regidas por orden
> son *amigables*, de *forma* más vna.

Señaladas estas semejanzas evidentes, las alternativas de explicación más verosímiles creo son estas dos: *a)* El tratado es de Mena: esto es, Mena pudo componerlo, siguiendo sin duda un original latino (pues no parece que en el siglo XV se expresase directamente en castellano una especulación filosófica original), que también tuvo presente al escribir el cerco de Venus en el *Laberinto*, y pudo mantener en ambas obras los mismos términos para traducir los mismos conceptos de su fuente. *b)* El tratado está escrito por otro autor quien, para verter su original latino, se valió de varias expresiones del *Laberinto*. Las coincidencias de fondo entre las dos obras (definición del amor, enumeración de sus causas) se deben a utilización de una fuente común. Cabe preguntar, además, si esa fuente guardaría alguna relación con la de las definiciones de vicios y virtudes, al final de cada círculo del *Laberinto*, definiciones que también ofrecen evidente corte escolástico, y cuya fuente precisa no ha sido señalada todavía.

A la parte del Tratado que habla de los remedios de amor y causas del aborrecer y en la que, según Menéndez Pelayo, "apenas hace otra cosa que traducir a Ovidio", ha de pertenecer el trozo transcrito por Valbuena Prat (*Historia de la literatura española*, t. 1, pág. 225), el cual no sólo muestra "un tono desenfadado y elegante, muy estilo siglo XV, muy ovidiano-medieval y a la vez boccacciano" sino es, efectivamente, traducción de los *Remedia amoris* de Ovidio, vs. 325-340:

> E cuando la mesurares por facciones, todavía enderesça cualquier daño que tengan a la peor parte porque a ti paresca mayor: así como si fuera baça, llámala tú negra. Si fuere blanca, presume que es mal graciosa. Si tuviere mucha gracia, presume que es magra en la persona. Si fuere buena, piensa que es grosera. E si mucho alientas estos pensamientos en tu ánimo, grande fruto farán para aborresçer. Otra manera puedes tener que te pueda ayudar para aborresçer. Si la tu Fortuna te trojiere a fabla con ella en fiesta alguna o otro público lugar, allí te trabaja para que cante, si toviere mala voz. Sácala a la dança si non sabe dançar. Si fuere mal fablada, trava con ella luenga razón. Si pasea con mal son, ordena cómo ande. Si tiene malos dientes, dile de que ría; e si tiene malos ojos tristes, fazle con que llore.

> *Qua potes, in peius dotes deflecte puellae*
> *iudiciumque breui limite falle tuum.*
> *Turgida si plenast, si fuscast nigra uocetur;*
> *in gracili macies crimen habere potest;*
> *et poterit dici petulans, quae rustica non est,*
> *et poterit dici rustica, siqua probast.*
> *Quin etiam quacumque caret tua femina dote,*
> *hanc moueat, blandis usque precare sonis:*
> *exige uti cantet siquast sine uoce puella;*
> *fac saltet nescit siqua mouere manum.*
> *Barbara sermonest: fac tecum multa loquatur;*
> *non didicit chordas tangere: posce lyram.*
> *Durius incedit: fac inambulet...*
> *Si male dentatast, narra quod rideat illi,*
> *mollibus est oculis: quod fleat illa, refer.*

A propósito de estas versiones (de los *Remedia amoris* y, según Menéndez Pelayo, del *Ars amatoria*) se plantea el problema de si estos trozos se hallaban ya en el original latino

del Tratado o fueron agregados por el redactor castellano, lo que argüiría, si no identidad, semejanza con la técnica de imitación de Mena.

Ya impresa esta nota, llega a mis manos el tratado, por deferencia de su editor (CH.-V. AUBRUN, *Un traité de l'Amour attribué à Juan de Mena*, en *BHi*, L, 1948, págs. 333-344). La lectura total confirma decididamente la atribución a Mena: el tratadito constituye un precioso comentario a la teoría del amor contenida en la orden de Venus del *Laberinto*, pues no sólo coincide en las divisiones y subdivisiones, causas y nomenclatura, sino también aclara algún concepto oscuramente condensado en las coplas (cf. la 112 fh y el fol. 77 v°). Contra lo que se desprende del arbitrario resumen de Menéndez Pelayo, la estructura es muy sistemática y muy típica de Mena: recia armazón escolástica (definición, divisiones; el loco amor, causas de amar y de aborrecer; contra el loco amor), exornada con reminiscencias y versiones de clásicos latinos, Ovidio en primer término, y también Virgilio, Lucano, Plinio, Estacio, Boecio y otros, entre ellos Tibulo, muy poco leído en la Edad Media española, y acerca del cual el autor inserta una interesante justificación de su modo de traducir amplificando. El estilo tiene la claridad de la prosa de propósito didáctico, con frase breve, sin hipérbaton violento ni acumulación de latinismos. Con todo, es menos sencillo que el de los trozos simplemente explicativos del Comentario a la *Coronación:* es evidente la aspiración a un estilo a la vez fácil y elegante, propio para el ensayo, entre filosófico y literario, tal como lo cultivaba el humanismo italiano. A esta ambición responden varios usos retóricos (preterición: fols. 71 v°, 72 v°; interrogación retórica: fols. 74 r°, 76 v° —nótese aquí y en el 84 r°, al recapitular una enumeración, el giro "¿Qué más sino que... ?", también empleado en el proemio del *Libro* de don Álvaro de Luna—; perífrasis erudita: fol. 79 r°), el predominio de las parejas de palabras, formadas ya por un cultismo y un vulgarismo *(obsessa e sitiada, deroga e amengua)*, ya por dos sinónimos cultos *(libidinosa e venérea, inmutaçiones e asçidentes)*, ya por dos vulgarismos *(sacrilleja e maldita, rríen e escarnesçen)* y la coexistencia de vocablos arcaicos *(costreñir, fondón de, trujamanas* —cf. *Coronación*, 49 c: *truxamanera*—) e innovaciones latinas *(duques* en el sentido del lat. *duces, venívola, quiete, concubimiento* y en particular *plumbias* y *centilumíneo*, no autorizadas por los correspondientes pasajes de las *Metamorfosis*, I, 471 y 625, esto es, con formación en todo igual a la de *centipolea* en el *Laberinto*, 51 f).

No sé que se haya editado ni estudiado el trabajo genealógico mencionado por Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Vetus*, t. 2, § § 425-426 y citado por Paz y Mélia en su edición de las obras de Rodríguez de la Cámara, págs. 410-411, con el siguiente título: "Memorial de algunos linajes antiguos e nobles de Castilla, que va escribiendo Juan de Mena, coronista de su Alteza muy serenísima e muy esclarecido Príncipe, don Juan el II, rey de Castilla e de León, por mandado del muy ilustre Señor don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, que Dios mantenga. (Escrito en Valladolid, a XVI de mayo de 1448)." Paz y Mélia extracta un párrafo que, por la inusitada llaneza de su estilo, merece la pena de transcribirse:

> Ahora vive el muy ilustre Señor don Juan de Cervantes, que fué obispo e agora es obispo e arzobispo de Sevilla e cardenal de Roma, grande señor mío, e en su poder e visto muchos papeles deste linage de luengo tiempo, e priuilegios e alcaualas de muchos reies, concedidos por sus muy altos fechos, e conocí a sus hermanos, e a su padre Gonzalo de Cervantes, e a su madre, Bocanegra, fija del almirante mayor de Castilla, Bocanegra, que yacen enterrados en Todos Santos eglesia de Seuilla, por fundar allí una capilla, etc. etc.... Deste linage escribió cumplidamente el canónigo Juárez en la epístola de su libro al cardenal Cervantes, intitulado: *Batallas e grandes fechos de los cristianos contra los árabes de España.*

ESTILO

El *Laberinto* muestra tal minucioso artificio de estilo que pasar velozmente sobre él calificándole de "inconfundible" y deplorando su profusión de latinismos (MENÉNDEZ PELAYO, *Antología* ..., t. 5, págs. CXCIV-CXCV) es renunciar al modo más serio de apreciar la labor de Mena. No en vano, entre lo poco que consta de su biografía, está la noticia de su esmerada instrucción y el rumor de su creación difícil[1]. La huella retórica, esto es, la huella de los procedimientos que constituirían el aprendizaje del oficio de poeta, ha quedado clara en sus versos.

Amplificatio rerum

Ya la riqueza de la primera copla, con sus variados enfoques de un mismo objeto, nos encamina al primero de los ejercicios del aula retórica, la *amplificatio rerum*, básica para la forma narrativa abierta, concebida como indefinido ejemplario: un pretexto de narración encuadra una serie enumerativa, introducida con sencillas fórmulas. "Lo que allí vimos del orbe vniuerso" (copla 32 g) anuncia la extensa reseña de las partes de la tierra; "vi", "vimos" encabeza el catálogo de las celebridades de cada rueda en la casa de Fortuna. Característica del arte medieval es la *enumeración* detallada, por ejemplo, la de los recursos vanos y los eficaces para conciliarse el amor (coplas 110 a 112), la de las señales de tormenta (163 a 173), de ingredientes hechiceriles (241 a 243), de voces mágicas (246), de los reyes castellanos que brillaron en la reconquista (272 a 291), de las proezas de San Fernando (281-284), de las ciencias adivinatorias (296). Otras veces un mismo todo aumenta subjetivamente de importancia disgregándose ordenadamente en sus partes: ya los astros y constelaciones que forman la orden del cielo (8), ya la diversidad de pecadores condenados en el cerco de Venus (101). Con bastante frecuencia, de acuerdo con un precepto de cuya eficacia psicológica no dudan los maestros de

[1] ANTONIO DE TORQUEMADA, *Tratado llamado Manual de escribientes* (*ap.* GALLARDO, *Ensayo*..., t. 4, N. 4045, col. 750): "Dicen de Juan de Mena que no había hombre que más pesada ni trabajosamente hiciese una copla, y las vino a hacer tan buenas como parece".

retórica, emplea Mena la *reticencia* o *aposiopesis*, verdadero escamoteo de la enumeración. Así, muchas son las comarcas con importantes poblaciones que siguen a las ya señaladas, pero el poeta prolonga la perspectiva no describiéndolas (36 fgh):

> e otras prouinçias de gentes mayores,
> las quales passando conçedan letores
> perdón a mi mano si non son escritas.

O bien da a entender que, por puro afán de brevedad, omite grandezas muy superiores a las que ha dicho (284 gh):

> e porque non sea mi fabla prolixa,
> callo fazañas de más marauilla.

Otra sencilla variante de la misma fórmula se halla en la copla 37 h, rematando una larga enumeración:

> e los nabateos, que agora no esplano.

Un recuerdo clásico contribuye en ocasiones a dar variedad a la fórmula: ya se ha visto cómo la enumeración de los ingredientes mágicos (241 a 243) adeuda a las *Metamorfosis*, VII, 275, su recapitulación final:

e otros diuersos millares de cosas	*his et mille aliis postquam sine nomine*
que el nonbre non saben avn los que las [çelan.	[*rebus*...

Idéntico resorte psicológico mueve el uso del *plural por el singular*, muy frecuente en la prosa eclesiástica en papel concretador y elativo:

> Boluíme con ayre de dubdosa cara
> al ensoluedora de *mis ynorançias*,
> como de niño que de *sus ynfançias*
> la madre benina non triste separa.
> 74 abcd.
>
> E vimos a Codro gozar de la gloria,
> con los costantes e muy claros Deçios,
> los quales touieron en *menores preçios*
> *sus vidas* delante la noble vitoria.
> 216 abcd.
>
> a la primera señal de fortuna
> deue *los puertos* seguros tomar.
> 133 gh.
>
> A vos, poderoso grand rey, perteneçe
> fazer destruyr *los falsos saberes*.
> 134 ab.
>
> sean *remedios* enante venidos
> que *neçessidades* vos traygan *dolores*.
> 132 ef.

El qual reguardaua con ojos de *amores*.
143 a.
el Sumo Maestro de *nuestras merçedes*.
156 b.
La mi guiadora con *dulçes respuestas*
respuso . . .
210 ef (cf. 263 f).
temiendo la maga e *sus poderíos*.
252 d.
e tal e tan alto favor de *loores*.
271 e.
en vn semilunio les dan *perfeçiones*.
[esto es, los crean acabados, los llevan a perfección].
171 h.
doblando sus fuerças, con *miedos agenos*.
179 h.
quando *los mundos* se nos reboluían.
237 d.
callar ante fechos de *grandes valores*.
277 h.

En estos y otros ejemplos la aparición frecuente del plural de abstractos se remonta sin duda a influencia latina; igual origen ha de tener el plural en los casos que siguen:

Mas otras razones más justas conuocan
los coraçones a *las amistades*,
virtudes e vidas en conformidades,
e sobre todo *beldades* prouocan
e *delectaçiones* a muchos aduocan.
111 abcde,

donde, junto al plural de abstractos *(conformidades)* aparecen plurales *(virtudes e vidas)* explicables por la concordancia del tipo *iuuenes* corpora *oleo perunxerunt*, corriente en el castellano medieval.

Así también:

Arlança, Pisuerga e avn Carrión
gozan de *nonbres* de ríos, enpero.
162 ab.
los quales touieron en menores preçios
sus vidas delante la noble vitoria.
216 cd.
que çiegas los ojos assí de mortales
e *las condiçiones* de los seruidores.
262 cd.

A este resabio grandilocuente de la frecuentación de los clásicos se debe el plural para designar el único y fatal collar que determinó la traición de Erifila:

Estauas, Ysifle, allí vergoñosa
vendiendo la vida de tu buen marido:
de *ricos collares* tu seso vençido.
90 abc.

Como plural poético, pues, junto con la desenvuelta familiaridad con el panteón clásico, nada excepcional a fines de la Edad Media[2], ha de interpretarse la extraña recomendación que profiere el piloto del Conde de Niebla (167 ef):

las deydades leuar por falago
deuedes.

Con la enumeración negativa, que es esencialmente la reticencia o aposiopesis, se asocia la *hipérbole* varias veces que el poeta quiere encarecer la muchedumbre de los condenados en distintos órdenes:

[2] J. HUIZINGA, *Obra citada*, t. 2, págs. 272 y sigs., cita la expresión *Jupiter venu de Paradis*, de una balada de Eustache Deschamps, *haulte déesse*, aplicado a la Virgen por François Villon, y el verso de *Le Pastoralet* que llama al monasterio de los Celestinos de París *temple au haultz bois pour les diex prier*. Cf. en español los *Lohores de la Virgen María* de Pedro de Santa Fe (*Cancionero de Palacio*, N. 266), cuyo artificio consiste en invocar a la Virgen en cada copla con el nombre de una deidad diferente: "clara estrela Diana, / Cibeles biua fontana... / Minerva santificada... / tú, Neptuno exalçada... / Juno por nos advocada... / crido d'Apolo eterno". Es el devoto Gómez Manrique quien proporciona un curioso ejemplo inverso al llamar a Polixena

la gentil *mártir* troyana
(*Cancionero*..., N. 367),

lo que recuerda los graciosos incipits y explicits de Chaucer en *The Legende of Good Women: Incipit Legenda Cleopatrie Martiris, Explicit Legenda Cleopatre Martyris*, etc. Pienso que no debe verse en tal mixtura del Gólgota y del Olimpo un anticipo renacentista. Ya Alcuino llama "Tonante" a Dios Padre y designa a San Pedro con la incongruente perífrasis *clauiger aetherius, portas qui pandit Olympi*. (Cf. É. GILSON, *Les idées et les lettres*, París, 1932, pág. 180). El Renacimiento no introduce esa asociación, deslumbrado por el prestigio de la Antigüedad, antes bien arrastra consigo por bastante tiempo éste como otros rasgos inharmónicos de la Edad Media, oscilante entre sus dos tradiciones. Dante, *Purgatorio*, VI, 118 y sig., invoca al *sommo Giove / che fosti in terra per noi crocifisso*. Un ejemplo muy característico es la *Fiammetta* de Boccaccio en la que se entrelazan continuamente *Dio* e *iddii*, iglesia y templos paganos, promesa de romería y de venerar los altares de Júpiter, Apolo y Venus; las plegarias dirigidas al *sommo Giove* y *sacra Giunone* contienen conceptos cristianos sobre la penitencia y no la muerte del pecador, para acabar invocando también a *qualunque altri iddii tenenti le celestiali regioni*. En una comedia humanística, la *Philogenia* de Ugolino Pisani di Parma, el sacerdote amonesta a la heroína que viene a confesarse: "Arrodíllate ante los dioses, Filogenia" (*ap.* I. SANESI, *La commedia. Storia dei generi letterari italiani*. Milán, s. f., t. I, pág. 97). Celestina, en el aucto III, invoca a Plutón con fórmulas clásicas, entre las cuales se desliza una que emana del cristianismo: "emperador de la corte *dañada*" (esto es, condenada). En el teatro inglés isabelino es frecuente llamar "Jove" al Dios del cristianismo: cf. MARLOWE, *Doctor Faustus*, I, v. 74; III, 90 y el coro que precede la escena VII; GREENE, *Friar Bacon*, XVI, 18 y *Tamburlaine*, II, 2.

de viçios senblantes estaua el profundo
tan lleno, que non sé fablar quién lo pueda.
92 cd.

fondón destos çercos, vi grand general
de muchos linages caydos en mengua,
que non sabe cómo se diga mi lengua
tantas espeçies e formas de mal.
100 efgh.

La grande condesa de la tiranía
vimos, venidos al ynfimo çentro,
do muchos señores están tan adentro,
que non sé qué lengua les esplicaría.
228 abcd.

No falta ejemplo de hipérbole asociada con la preterición ciceroniana:

avnque, por quanto prolixo sería,
dexo más otros rincones de ebreos,
de los capadoçes e los amorreos,
e de Niçea...
40 cdef.

Otras veces el encarecimiento hiperbólico se asocia a una enumeración cuyos términos supera el objeto que se quiere destacar, como en la colorida revista de los reyes de España, superados todos por don Juan II (coplas 271 a 291). Tampoco faltan hipérboles más sencillas, logradas a pura adjetivación:

O más que seráfica clara visión...
22 e.

e de otros soberuios muy muchos millares
138 h,

o con exageraciones que recuerdan la manera de cancionero:

vna donzella tan mucho fermosa,
que ante su gesto es loco quien osa
otras beldades loar de mayores.
20 fgh.

Muy frecuente indicio de la herencia medieval que arrastra el poeta es la amplificación por *ejemplos*, ya mitológicos (76: metamorfosis de Ceneo; 144: escudo de Aquiles), ya literarios (191: Esceva, 194-195: Curión, 260: Labieno según la *Farsalia*, 197: Evandro y Palante, según la *Eneida*), ya históricos (128: Protágoras, 96: terremoto de Neocesarea), pero sólo una vez de origen bíblico (156)[3]. Emparentada con el

[3] Más exactamente, de origen evangélico, pues el poeta recuerda la escena del Prendimiento. Hay un par de alusiones a personajes del Antiguo Testamento en la *Coronación*, 36 (Salomón y David); en cambio, son frecuentes en dos obras atribuídas, el *Dezir sobre la justiçia*, sobre todo, c. 27, y el *Razonamiento con la Muerte*, c. 6, 7, 8 y 10.

ejemplo por su raíz didáctica se halla la *larga imagen* cuando es claramente no más que una réplica pintoresca de una situación expresada de inmediato en esquema conceptual (no, por supuesto, como en las coplas 14, 17, 30, 31, en las cuales la imagen es la expresión única y directa de la realidad). Las "ondas de bienes e males" de la Fortuna están discursivamente explicadas en la copla 12, mientras la copla anterior pinta su movimiento incesante y cambio repentino en la bella imagen del mar de Cádiz (11):

> Como los nautas que van en poniente
> fallan en Cáliz la mar sin repunta...
> quando Boreas se muestra valiente,
> pero si el Austro conmueue al tridente,
> corren en contra de como vinieron
> las aguas, que nunca ternán nin touieron
> allí donde digo, reposo paçiente...

De igual modo, las sonoras líneas sobre el Duero y sus afluentes (162 abcd):

> Arlança, Pisuerga, e avn Carrión
> gozan de nonbres de ríos, enpero
> después que juntados llamámoslos Duero,
> fazemos de muchos vna relaçión,

justifican que el poeta celebre sólo al Conde de Niebla y no a los vasallos que murieron a una con él[4]. Por otra parte, la larga imagen es testimonio de la otra faz de Mena, la que apunta al Renacimiento, por su imitación directa de la Antigüedad. Pues, al fin, la larga imagen se remonta a "la seráfica y casi divinal obra de Homero" a través de la tradición épica, ya que no se puede presumir de Mena, asiduo imitador de la *Eneida*, las *Metamorfosis* y la *Farsalia*, lo que Post, *Medieval Spanish allegory*, pág. 169, presume de Imperial, esto es, que introduce en el romance castellano la imagen "homérica" por influjo exclusivo de la *Divina commedia*.

Lindera de las dos amplificaciones, la de cosas y la de palabras, es la *definición* que desdobla el objeto en su nombre corriente y en su esencia explicada. Al darse a conocer como Providencia la "más que seráfica clara visión" el poeta la invoca en doble definición (24):

> O principessa e disponedora
> de gerarchías e todos estados,

[4] Cf. también, entre otras, el grupo de imágenes sabias minuciosamente aplicadas, tales como c. 157 la del "juego llamado palestra", y 178: "Bien como médico mucho famoso...", 234: "Assí como fazen los enamorados...", 261: "Como los árboles presto se secan...", 266: "Assí como fazen los brauos leones...", 295: "Como los niños e los ynorantes...".

de pazes e guerras, e suertes e fados,
sobre señores muy grande señora,
¿assí que tú eres la gouernadora
e la medianera de aqueste grand mundo...?

Cada cerco termina por la definición del vicio o virtud pertinentes (84: abstinencia, 99: avaricia, 115: amor, 137: prudencia, 211: fuerza y 213: fortaleza, 231: justicia, 262: codicia), lo que en el orden abstracto corresponde a la presentación biográfica de los personajes históricos recordados por el poeta.

Ese pomposo hacer girar los objetos ante el lector para que los admire en todas sus caras, determina peculiares modos de decir, el *asíndeton*, por ejemplo, que con tanta frecuencia subraya la ejemplificación en Cicerón y en Ovidio: así la enumeración de la primera copla, toda de términos independientes, sin una sola conjunción copulativa (la única conjunción enlaza el primer miembro, consecutivo, del período "aquel con quien... en el cielo"), y otras muchas (2 abc, 6, 10, 76, 92 h, 99, 107 abcd, 136 abcd, 148, 164, 188, 176 efgh, 189, 204, 230), de las que la 148 es un caso extremo:

Con dos quarentenas e más de millares
le vimos de gentes armadas a punto,
sin otro más pueblo ynerme allí junto,
entrar por la vega talando oliuares,
tomando castillos, ganando lugares,
faziendo por miedo de tanta mesnada
con toda su tierra tenblar a Granada,
tenblar las arenas fondón de los mares.

El poeta destaca las distintas facetas de un todo apartándolas entre sí sin enlace en el asíndeton; para destacarlas más, marca el comienzo de cada faceta repitiendo la misma palabra: es la *anáfora*, favorita de los autores de la Edad de plata y de los eclesiásticos:

Al muy prepotente don Juan el segundo,
aquel con quien Júpiter touo tal çelo...
al grand rey de España, *al* Çésar nouelo,
al que con Fortuna es bien fortunado,
aquel en quien cabe virtud e reynado...
Tus casos falaçes, Fortuna, cantamos...
tus grandes discordias, *tus* firmezas pocas...[5]

[5] Véanse también las coplas 10, 75-76 (*allende... goza...*), 101, 107, 110, 116, 120, 127-128 (*aquel..., perdió...*), 146, 148, 152, 165, 170-172 (*nin...*), 176, 192 (*tú adelantaste...*), 201, 204, 209, 222, 225, 229, 230, 262, 272-273 (*será... serán...*) 281, 293 bcd, 296-297 (*e..., fazed verdadera...*).

Un ejemplo del uso más elemental, destinado a dar cierta individualidad a los términos de una enumeración de ciudades (283-284):

ganó más Ouejo, Trogillo e Marchena,
ganó Fornachuelos, a Luque e Montoro...
Ganó Almodóuar e a Moratilla,
ganó a Çueros e más Albendín,
ganó los Ganzules después a la fin,
ganó sobre todo a la grand Seuilla;
ganó a Xerez con la su quadrilla...

En varias coplas (120, 192, 225) un manejo más fino de la anáfora la distribuye en la copla dentro de una enumeración de ritmo ternario (120):

Mostróse Tubal, primer ynuentor
de cónsonas bozes e dulçe armonía;
mostróse la farpa que Orfeo tañía
quando al ynfierno lo traxo el amor;
mostrósenos Fíliris el tañedor...

La riqueza verbal acumulada por el estudioso poeta se despliega en las formas retóricas de la *amplificatio uerborum*. Abundan las *parejas* que no precisan ser sinónimos rigurosos:

Amplificatio uerborum

estados de gentes que *giras* e *trocas*,
tus *grandes discordias*, tus *firmezas pocas*.
2 cd.
O *principessa* e *disponedora*
de *gerarchías* e todos *estados*,
de pazes e guerras, e *suertes* e *fados*.
24 abc.
El vmano seso se *çiega* e *oprime*
en las baxas artes que le da Minerua...
por esso ninguno non *piense* ni *estime*
prestigiando poder ser çiente
de lo conçebido en la diuina mente,
por mucho que en ella *traçenda* nin *rime*.
60.

Los ejemplos son numerosísimos[6]; un caso particular es el verso 79 g en el cual el "qué" admirativo recorta cada término:

qué *gloria*, qué *fama*, qué *prosa*, qué *verso*.

[6] Véase copla 29 g, 55 a, 66 f, h, 70 h, 82 c-h, 96 g, 100 h, 115 c, 120 g, 153 e, 154 cd, 157 f, 169 c, 191 h, 198 e, 214 h, 219 g, 220 e, 225 ef, 239 c, 240 a, 247 d, 249 c, 254 h, 256 b, 257 a, 261 h, 266 c, 271 abe, 274 c, 281 c, 283 h, 285 bc, 288 h, 295 e. La amplificación por parejas de sinónimos no es menos frecuente en la prosa coetánea (ver págs. 148-153: a los ejemplos reunidos puede agregarse el muy característico prólogo del *Vergel de los prínçipes* de Ruy Sánchez de Arévalo). Apoyada en el estilo ciceroniano, perdura, como es sabido, en la prosa del Siglo de Oro.

Otras veces un adjetivo se intercala entre los dos sinónimos:

seyéndole *sieruo* leal e *criado.*
192 d,

o el sustantivo entre los dos adjetivos:

por su *onesto* beuir e *deuoto.*
96 h,

o bien es el complemento el interpuesto entre dos verbos:

encubre por cabo sus fechos e *çela.*
240 b.

La pareja puede estar formada también con un concepto y su sinónimo expresado en forma negativa:

Pues ¿cómo, Fortuna, regir todas cosas
con ley absoluta, sin orden, te plaze?
9 ab.

do vi *multitud, non número çierto.*
14 g.

han la salida *dubdosa* e *non çierta.*
27 h.

muchas vegadas e *non vna vez.*
242 c.

serán *adormidos* e *non relatados*
los fechos de Banba, con el nueuo vso . . .
272 ef.

La complacencia en el despliegue de sinonimia (182 c: "nuestras *finales* e *vltimas* quexas") autoriza un uso antiguo: la expresión formada por dos nombres que se refieren a un mismo objeto, enlazados por la conjunción *e.* Cf. *Mio Cid,* 300: "Yo ruego a Dios e al Padre spirital" [7]; Imperial, bastante aficionado a la pareja común: "la noble señora e alta troyana" *(Baena,* 238, copla 3 g); *Quijote,* I, 41: "¡Oh infame moza y mal aconsejada muchacha!" y luego títulos de comedias como *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* de Lope, *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario* de Mira de Amescua, *El José de las mujeres y estrella de Alejandría* de Calderón, *La mujer que manda en casa y la impía Jezabel* de Tirso, *Los tres señores del mundo y triunvirato de Roma* de Belmonte, *La verdad averiguada y engañoso casamiento* de Gui-

[7] Ver la nota de Menéndez Pidal a este verso en las adiciones de su última edición del *Cantar de Mio Cid,* t. 3, Madrid, 1946, págs. 1206 y sig. Menéndez Pidal da, además de cuatro variantes de esta fórmula, el v. 971: "Teuar e el pinar" = 'el pinar de Tévar', y ejemplos hallados en documentos del siglo X, XI y XII; por ejemplo: *Garsea Fredenandiz et dux eminentior* 'Garci Fernández, el eminente conde'.

llén de Castro, *El monstruo de la fortuna y lavandera de Nápoles*, de "tres ingenios", etc. Así, en el *Laberinto:*

do vi a Mauriçia e al antiga Tebas.
38 g (ver pág. 237, nota).
de cónsonas bozes e dulçe armonía.
120 b.
e la babilónica e grande Erithrea.
121 f (texto de Hernán Núñez).
dar nueua lunbre las armas e fierros,
cridar sin feridas los canes e perros.
164 de.

Cf. en el Exordio del Comentario a la *Coronación:* "Porque de los enormes y desordenados fechos . . ." Véase pág. 253. Semejante expresión doble, tan frecuente en la prosa clásica latina y en la española del Siglo de Oro, coexiste con otra, *la serie ternaria*, que, por menos frecuente en esos dos períodos bien conocidos, llama más la atención. Por ejemplo:

¿tú non farías lo que el çielo faze,
e fazen los tienpos, las plantas e rosas?
9 cd.
assí trasparente, claríFico, puro . . .
15 c.
sigue mi vía, tú, ven e suçede.
26 b.
sabrás a lo menos quál es el efeto,
viçio y estado de qualquier persona.
26 ef.
Si coplas o partes o largas diçiones.
33 a.
las dos eran firmes, ynmotas e quedas.
56 c[8].

Otros ejemplos de más artificio combinan la serie ternaria con la enumeración:

Primero su vida muy leda cantamos,
su mano *feroce, potente, famosa,*
segundo la su juuentud virtuosa,
terçero su muerte tan presta lloramos.
189 abcd,

o la subrayan con la anáfora:

eleto de todos por noble guerrero,
eleto maestre por muy valeroso,

[8] Véase 95 g, 113 b, 114 h, 123 ef, 155 f, 164 h, 179 cg, 188 ab, 198 f, 199 h, 202 e, 213 f, 219 a, 236 b, 250 h, 259 ef, 280 gh, 293 bcd.

cleto de todos por muy virtuoso,
por mucho *costante, fiel, verdadero.*
209 abcd.

La agrupación de mayor número de miembros es rara en Mena:

o prósperas, buenas, durables, eternas.
9 f.

es el valiente, non bien fortunado,
muy virtuoso, perínclito conde.
160 ef.

que todas las seluas con sus arboledas,
cunbres e montes e altas roquedas.
268 fg.

fuerça, corage, valor e prudençia.
297 d.

En la copla 79 gh hay en realidad sólo tres términos, estando desdoblados cada uno de los dos primeros:

¡qué glòria—qué fama, / qué prosa—qué verso,
qué tenplo vestal . . .!

Agrupaciones de más de tres miembros son en cambio frecuentes en otros poetas de la escuela de Mena[9].

[9] SANTILLANA, *Defunción de don Enrique de Villena,* 4 def:

me vi todo solo al pie de un collado
selvático, espesso, lexano a poblado,
agreste, desierto e tan espantable . . .

La comedieta de Ponça, 35 abcd:

Vengamos al quarto, segundo Magón,
estrenuo, valiente, fiero e belicoso,
manífico, franco, de grand corazón,
gentil de persona, afable, fermoso.

FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, *Contra los que dizen que Dios. . . (Cancionero. . . ,* N. 272, 6 abcd):

Veen los discretos, nobles, esforçados,
graciosos, humanos, e francos e honestos,
de grandes virtudes ornados, compuestos,
temiendo a Dios, guardar sus mandados.

Relaçión a las señoras e grandes dueñas . . . (Cancionero . . . , N. 274, 55 abc):

Así como es propio al varón ganar,
por arte, o çiençia o cauallería,
por agricultura o mercadería . . .

El autor de las coplas que continúan al *Laberinto,* "La flaca barquilla de mis pensamientos", copla 10:

Ca desto se sigue fanbre, tyranía,
robo, monipodio, orgullo, pobreza,
infamia, luxuria, muerte, crueza,
escándalo, culpa, dolo e falsía;
e vil menosprecio de cauallería,
desolaciones e deshonestidad,
destierro, homecidia e enemistad,
aleues, offensa de la fidalguía.

El modo más simple de la *amplificatio uerborum* es la *repetición:*

Mas esto dexando, *ven, ven* tú comigo.
61 a.

otra e avn *otra* vegada yo lloro.
127 f.

míralo, míralo en plática alguna.
235 e,

que sabe, más que a artificio, a reflejo del intenso ahinco del poeta en la exhortación:

la yra, la yra bolued en los moros.
255 f.

La simple repetición, sólo justificada por la intensidad de raros momentos, es menos frecuente que la que subraya oposiciones de sentido, como la que en 278 cd contrapone a Alfonso el Casto, fundador de San Salvador de Oviedo, a Dios, en cuyo honor se erige el templo:

que *fizo* en Ouiedo por quien *fizo* el mundo
tenplo do sean sus santos seruidos.

O bien la repetición destaca separaciones, como la ya estudiada anáfora, y algunos casos en que el juego simétrico de dos expresiones está subrayado por un mismo término:

de *nueuas* Medeas o *nueuas* Publiçias.
135 g.

Allí, Juan de Merlo, te *vi* con dolor;
menor *vi tu* fin que non *vi tu* medio,
mayor *vi tu* daño que non el remedio.
198 abc.

pues ved ser en ellos non *toda* virtud
nin *toda* en riquezas la buena ventura.
225 gh.

en poco ternedes lo mucho de aquesto,
ternedes en poco los fechos del sesto.
285 de.

O bien cuando la repetición ocupa el vértice al que confluyen las dos ramas del quiasmo, a imagen de un esquema grato a Ovidio[10].

[10] Por ejemplo:

uanescit culpa culpa *repensa tua.*
Amores, I, VIII, 80.

Sunt dominae rata uota meae, mea uota *supersunt;*
ille tenet palmam; palma *petenda meast.*
Amores, III, II, 81-82.

ultimus, a terra terra *remota mea.*
Tristes, I, I, 128.

¿Tú non farías lo que el çielo *faze*
e *fazen* los tienpos, las plantas e rosas?
9 cd.

alegres *agora* e *agora* enojosas.
9 h.

ca puede dar *fuegos* e *fuegos* robar.
45 h.

sirue *metales*, *metales* adora.
99 e.

a grandes *cautelas*, *cautelas* mayores.
132 g.

non viene *tarde* por *tarde* que venga.
153 d.

las grandes virtudes ynmenso *le plazen*,
plázele el ánimo firme ser quedo.
213 gh.

Ni falta el contacto deliberado para destacar una identidad, dentro de una simetría más compleja que la del sencillo quiasmo, como lo había ejecutado ya Imperial en su *Decir al nacimiento de don Juan II*, 31 f; "amador a todos, de todos amado":

me faze grand *cuerpo* de *cuerpo* non grande.
16 c,

a veces con lograda musicalidad:

los títulos *todos* de *todos* sus *nonbres*
el *nonbre* los cubre de aquel su señor.
161 cd.

O bien la repetición realza los extremos de la frase *(epanalepsis)*:

Amores me dieron corona de *amores*[11].
106 a,

qui uenit hic fluctus, fluctus *supereminet omnes.*
Tristes, I, II, 49.

uxor amans flentem flens *acrius ipsa tenebat.*
Tristes, I, III, 17.

Ya Imperial había logrado subrayar con el quiasmo la música de un verso: "Enfregymio [*sic* = Ifigenía?] *griega*, de las *griegas* flor" *(Cancionero de Baena*, N. 231, copla 4 b).

[11] Cf. Ovidio, *Amores* III, II, 17-18:

Nempe fauore suae *uicit tamen ille puellae:*
uincamus dominae quisque fauore suae.

Ibidem, 27-28:

Inuida uestis eras, *quae tam bona crura tegebas,*
quoque magis spectes — inuida uestis eras.

Las dos elegías en verso ecoico de Pentadio (segunda mitad del siglo III) ostentan ya meca-

complicándose en ocasiones con un término de contraste y con voces no idénticas sino emparentadas por su étimon:

rica se llama, non pobre, la vida
del que se contenta beuir sin *riqueza.*
227 cd.

Muchas veces no hay coincidencia perfecta en los términos de la repetición:

las aguas, que nunca *ternán* nin *touieron.*
11 g.

sobre *señores* muy grande *señora.*
24 d.

Assí que la Luna, que es la *primera,*
en el *primer* çerco inprime su acto;
segunda en *segundo* conserua tal pacto;
terçero non menos, pues, con la *terçera.*
68 abcd.

non conoçido delante la gente.
Perdió los tus libros *sin ser conoçidos.*
127 h-128 a.

el pueblo romano querer *posseer*
los que *posseían* el oro . . .
218 fg.

El uso bastante frecuente de dos inflexiones de un mismo verbo, 149g, 158 h, 162 g, 195 f, 239 h, destacadas por su posición al principio y al fin del verso (153 b: "*fazer* esta guerra, mas ser ella *fecha*", 173 h: "non que nos *fuerça,* mas que la *forçamos*", y 9 c, 77 fg, 81 h, 254 ab, etc.), marca el tránsito hacia una repetición más leve y libre que Mena usa con rara predilección (no así Santillana, por ejemplo) y casi siempre con seguro acierto musical. Ejemplos de esta *figura etimológica* menudean desde la primera estancia, anudando delicadamente la dura geometría de la copla de arte mayor:

al que con *Fortuna* es bien *fortunado.*
1 f.

tu *tenperamento* es *destenperança,*
tu más çierta *orden* es *desordenança,*
es la tu *regla* ser muy *enorme*[12],

nizado el artificio que Ovidio maneja con tan sutil destreza. Por ejemplo, la *Elegia de aduentu ueris* (y a su ejemplo numerosas poesías latinomedievales):

Sentio, fugit hiems *Zephyrisque mouentibus orbem*
iam tepet Eurus aquis; sentio, fugit hiems.

12 Como opuesto a "regla", emplea Mena "enorme", no en el sentido actual de 'desmedido, excesivo', sino en el latino de 'irregular, sin norma'.

tu *conformidad* es non ser *conforme*,
tú *desesperas* a toda *esperança*.
10 defgh.
más *mesurada* que toda *mesura*.
72 h.
dina *corona* de los *Coroneles*,
que quiso con *fuego* vençer sus *fogueras*.
79 cd.
¡o *religión religada* de males,
que das tal *dotrina* a los mal *dotrinados!*
87 gh.
sabed al amor *desamar, amadores*.
106 h[13].
saber *deseruir* a quien tanto *seruistes*.
107 c.
del *mouedor* e de los *comouidos*.
126 f[14].

[13] Siendo tan del gusto de Mena la figura etimológica, no puede argüirse cabalmente de ella la influencia de Dante, *Amor ch'a nullo amato amar perdona*, sobre este verso del *Laberinto*, según quiere Post, *artículo citado*, pág. 233. En cambio, es lógico pensar —como a propósito de Lucano y su exhortación a la guerra exterior— que tal coincidencia con las ideas o los gustos de Mena redoblara la atención de éste a las obras de aquellos dos poetas.

[14] Véase también 12 cd, 83 cd, 112, 120 gh, 129 d, 132 dh, 134 h, 137 ch, 147 acd, 148 bc, 154 h, 155 c, 158 g, 239 f, 288 ab, 289 c. Este procedimiento se va perfilando en los versos de Francisco Imperial; entre los pocos casos seguros que permite observar el deplorable texto del *Cancionero de Baena* hallamos algún ejemplo que sabe al latín de la Vulgata:

vergüença vergüençe tu mal regida...
Decir de las siete virtudes (Baena, N. 250), 45 e.

Otro es un testimonio de la variedad de formas de que el castellano del siglo xv disponía en la flexión verbal:

e guarda, guarte, guárdate del maço.
Ibidem, 18 gh.

Los otros casos presentan mayor semejanza con los de Mena:

ca el uno espiro, que en las otras espira.
Ibidem, 42 d.
muy cabalgante e buen cavallero,
fermoso; syn armas muy más armado...
de los vençedores sea el vençedor.
Decir al nacimiento, 21 cdg.
e ámense amos de amor leal.
Ibidem, 46 g.
más alegada que el que más alegare.
Ibidem, 48 g.

Un tipo favorito de Imperial es el contraste entre un nombre de agente y un participio pasivo de la misma familia:

e sea feridor e nunca ferido.
Ibidem, 24 g.
amador a todos, de todos amado.
Ibidem, 31 f.

Curiosa entre todas es la copla 192 con justificación etimológica del título de adelantado que poseía Diego de Ribera:

> Tú adelantaste virtud con estado,
> muriendo muy firme por la santa ley;
> tú adelantaste los reynos al rey,
> seyéndole sieruo leal e criado;
> tú adelantaste tu fama, finado
> en justa batalla, muriendo como onbre;
> pues quien de tal guisa adelanta su nonbre,
> ¡ved si deuía ser adelantado!

El encarecimiento expresado bajo forma negativa —uno de los aspectos más frecuentes de la *lítotes*, bien testimoniado en la poesía latina— llena también con su giro lento y amplio muchos versos del *Laberinto*. Álora, "la bien cercada" de los romances fronterizos, es (190 e) "la villa *non poco* cantada"; la madre de Lorenzo Dávalos "fiere sus pechos con *mesura poca*" (204 b); la prodigiosa acción del pececillo rémora se ha comprobado "muchas vegadas e *non vna vez*" (242 c). La negación subraya lo imprescindible de los ingredientes de la hechicera:

> Pulmón de linçeo allí *non* falleçe,
> de yena *non* menos el nudo más tuerto...
> 241 ab (cf. 242 e: "pues *non* menos falta...")[15].

También es amplificación verbal la lenta desarticulación de un numeral:

> Çicladas, las quales qualquier que las vea
> seys verá menos para ver sesenta.
> 51 gh.
> Con dos quarentenas e más de millares.
> 148 a.

Contrasta con este artificio la práctica pueril del Marqués: *Bías contra Fortuna*, 148: "Non terreseçes los terrores terreseçientes? / Non terreseçes los temientes / e temerosos temores?" *A Nuestra Señora de Guadalupe*, 4: "benina benidad / serena serenidad". *Doctrinal de privados*, 21: "Pues a quien tanto me fizo, / fize por que me desfizo... Pues si yo no referí / las graçias que me fizieron, / si non me las refirieron".

No con intención de reivindicar para Juan de Mena el aucto I de la *Celestina*, sino para persuadirnos mediante la identidad del ideal artístico de lenguaje elevado de que la antigua atribución no es descabellada, vale la pena recordar la frecuencia de quiasmo y figura etimológica en aquellas páginas:

> e fazer à mí *inmérito* tanta *merced* que verte alcançasse... ¡O *vejez virtuosa!* ¡O *virtud enuejecida!* ¡O gloriosa *esperança* de mi desseado *fin!* ¡O *fin* de mi deleytosa *esperança!*... porque la [dádiva] que tarda, el *prometimiento* muestra negar e arrepentirse del don *prometido*.

[15] Véase también 73 d, 128 d, 146 h, 165 g, 196 g, 239 b, 250 h, 257 g, 255 h, 282 g.

La poesía latina la autoriza con frecuentes ejemplos:

sunt mihi bis septem *praestanti corpore nymphae.*
Eneida, I, 71.

aspice bis senos *laetantis agmine cycnos.*
Eneida, I, 393.

is decies senos ter centum et quinque *diebus.*
OVIDIO, *Fastos*, III, $163 = (10 \times 6) + (3 \times 100) + 5$.

ter centum *Fabii* ter *cecidere* duo.
Ibidem, II, $196 = (3 \times 100) + (3 \times 2)$.

quinis *diebus* octies *labentibus.*
PRUDENCIO, *Cathemerinon*, VII, $187 = 5 \times 8$.

quamuis sedecies denis et mille *peractis*
annus praeterea iam tibi nonus *eat.*
RUTILIO NAMACIANO, I, 135-136 = $(16 \times 10) + 1{,}000 + 9$.

bis septem *uenere minus quam* mille ducentae
Ilias Latina, $220 = 1{,}200 - (7 \times 2)$.

annorum bis millia bina *leguntur*
bisque quadringenti, decies sex, bisque quaterni
Alexandreis, VII, 429-430 = $(2 \times 2{,}000) + (2 \times 400) + [(10 \times 6) + (2 \times 4)$.

Parece que fué Francisco Imperial quien introduce en su poesía ambiciosa, como refinado juego de ingenio, este tipo particular de amplificación. Su *Decir al nacimiento de don Juan II*, acaecido en 1405, comienza, en efecto:

En dos setecientos e más dos e tres . . . ,

mientras en el *Decir a las siete virtudes*, 49 cd, Dante profetiza:

antes que cumpla la bestia manssa
çiento con çiento e quarenta lunarios.

Otro procedimiento clasificado dentro de la *amplificatio uerborum* es la *perífrasis* que reviste en Mena muy peculiares formas. Una de ellas, destinada a hacer más lenta y majestuosa la dicción, y apoyada en la práctica del latín tardío, parafrasea un verbo activo por un verbo gramaticalizado (dar, fazer, poner, ser, etc.) complementado por un vocablo de valor decorativo, generalmente algún latinismo o algún abstracto:

de vmana forma non *ser discrepante.*
22 b.

El Catabatmón *fué* luego *patente* . . .
allí do Jugurta se *fizo valiente* . . .

desde que Juba les *fué prepotente.*
50 adh.

de gente que al mundo *será venidera.*
59 d.

prestigiando poder ser *çiente.*
60 f.

Yo que veya *ser ofiçiosos* . . .
nin se te *fagan* tan *marauillosos.*
66 ah.

demientra los fechos
de Troya non *yuan en fin* por batalla.
78 cd.

assí que non *obra vigor* la cautela.
82 g.

temor de la pena le *pone cobdiçia.*
108 c.

dado en exilio del pueblo romano.
119 d.

dió la respuesta su vida fadando . . .
que non supo *darse reparos* amando.
130 dh.

e nunca el enojo les *es duradero.*
157 h.

porque la vía *fuesse resistida.*
163 h.

en vn semilunio les *dan pefeçiones.*
171 h.

padeçe tardança, si quieres que diga.
181 e.

que *ponen dolores* de espada tajante.
202 h.

las quales le fazen *ser mereçedor.*
236 e.

dando custodia a las piedras preçiosas.
243 f.

o como tigre *faziendo estridores.*
246 f.

porque las biuas les *dan euasiones.*
266 d.

e vi por lo alto su clara *subida*
fazer . . .
294 cd.

e *fueron* sus causas a mí *latitantes.*
295 h.

Compárese Francisco Imperial:

> más pessan los míos, maguer *son movientes.*
> *Decir al nacimiento de don Juan II*, 44 h.
> e una de otra *eran çircundantes.*
> *Ibidem*, 9 e.
> e porque de las mías *sea concordante.*
> *Ibidem*, 14 e.

Y Santillana, "De tu resplandor, o Luna . . .", 15:

> Pues quiérome ser callable = 'quiero callarme'.

Es presumible que haya favorecido esta perífrasis el hecho de ser más fácil adaptar al español un nombre latino que romancear un verbo o crear una forma derivada.

Uno de los rasgos que más desconciertan al lector de hoy —pero a buen seguro no al lector de poesía hispánica desde los tiempos de Mena hasta los de Andrés Bello— es la sustitución del nombre por la indicación de los rasgos principales, por su "natura" si es objeto de bestiario o lapidario, por su historia si es personaje del pasado, real o fabuloso. Tales naturas y vidas ejemplares enlazan al poeta con el sistema de pensamiento, ya viejo, al que pertenece la concepción del "mouedor e de los comouidos" (126 f), la complicada arquitectura ptolemaica de los círculos planetarios, las definiciones de vicios y virtudes, de procedencia aristotélica, claro está, pero que directamente no "están tomadas de la Ética aristotélica", sino de sus derivaciones medievales, y el eco de doctrinas escolásticas, ya éticas (fin y medio: 198 b) ya dialécticas (19 fg, 23, 189), que han dejado su huella en la lengua de Mena como en toda lengua elevada de la literatura medieval[16]. Semejante almacén de anti-

[16] Cf. *Laberinto:*

> que mide los cursos de *cómo* e de *quando.*
> 126 d (=292 g).
> non corruptible por *sí* nin por *no.*
> 231 h.

Cf. *Paradiso*, XXIX, 12:

> *dove s'appunta ogni* ubi *ed ogni* quando.

Recuérdese también el tecnicismo retórico inserto varias veces en el poema, del que discurre extensamente Quintiliano, IV, II, 88 y sigs.:

> finja *color* el que non la tiene.
> 256 g.
> con buenas *colores* de la clerezía.
> 95 e.

güedades, caduco como todo equipaje científico, revela al hombre de educación universitaria regular. Santillana, el gran señor aficionado que no se instruye en la Universidad sino hojeando los tesoros de su propia biblioteca, en lugar de estos resabios escolásticos presenta con extraordinaria frecuencia lo que es casi excepcional en la obra de madurez de su amigo: la indicación de sus fuentes entretejida en el contexto, la remisión del lector a sus *auctores*[17]. El tono del aula aparece otras veces en Mena

Ejemplos de otros poetas:

Non en tanto, nin quanto, nin en commo,
empero loando el prinçipio tomado.
IMPERIAL, *Decir a las siete virtudes*, 1 ef.

sy son las que an un nonbre diferentes,
es la diferençia en los objebtos,
por ende un omme nonbre a los sojetos.
Ibidem, 37 efg.

tenías velada la vertud vissiba;
ca quando, fijo, la virtud atyva...
Ibidem, 53 de.

pero en la forma, causa e accidente
ay differençias e diuersidades.
F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Contra los que dizen...*, 37 cd.

Esta conseqüençia asaz ha vigor;
ca el que me faze de bien obrador,
si es verdadero el antecedente,
luego neçessario es el conseqüente.
Ibidem, 53 def.

Si bien el mismo Fernán Pérez aconseja:

Guárdese del *quia* toda gente humana
e con la Escriptura se tenga contenta,

no abandona el molde escolástico ni en las composiciones que más se acercan a la lírica, sus himnos piadosos, y así dice dirigiéndose a la Virgen:

Absit, princesa sagrada,
falso es el antecedente,
falsíssimo el conseqüente:
madre eres indubitada.
Hymno trobado..., 7 e-h.

[17] Véanse los siguientes ejemplos tomados al azar de las obras de Santillana:

Con tanta inoçencia como fué trayda
la fermosa virgen, de quien fabla Guydo [Guido de Columna (s. XIII, autor de la *Historia troyana*].
Comedieta de Ponça, 13 ab.

Pues ¿qué más diré? que quantos abarca
varones e dueñas e son memorados
en el su volumen del *Triumpho*, Petrarca,
allí fueron todos vistos e ayuntados.
Ibidem, 106 a-d.

E como Aligheri reça
do recuenta que durmió.
Coronaçión de mossén Jordi, 2 ef.

De las huestes he leydo
que sobre Troya vinieron,

cuando explica un detalle que presume oscuro, ya arqueológico (el juego llamado palestra: 157, la trábea: 220), ya mitológico (Demogorgón: 251).

La expresión estilística propia de estos hábitos de pensar es la perífrasis que, al sustituir el nombre del objeto por sus atributos, se convierte

e quáles e quántas fueron,
segund lo recuenta Guydo;
e non menos he sabido
por Dares sus defensores;
e sus fuertes valedores
Dites los ha resumido.
El sueño, 49.

E de la tigre ensañada
en la *Thebayda* leí.
Ibidem, 59.

Vi lo que persona humana
tengo que jamás non vió,
nin Petrarcha que escrivió
de triunphal gloria mundana (= los *Trionfi*).
El triumphete de amor, 1.

Del su modo inconsonable
non disçierne tal Lucano
de la selva inhabitable
que taló el bravo Romano.
El infierno de los enamorados, 4 (alusión a *Farsalia*, III, 309 y sigs.).

non se falla nin explana
por auctores nin lectura
selva de tan grand altura.
Ibidem, 5.

E bien como Ganimedes
al çielo fué rebatado
del águila que leedes,
segund vos es demostrado...
Ibidem, 68.

Tito Livio sobresea
allá do fabla de Cannas
del planto de las romanas;
ca nin fué nin es quien vea,
nin por escriptura lea
tal duelo como fazían.
Visión, 2.

Yo leí de las hermanas
e muger de Campaneo...
E leí de las troyanas.
Ibidem, 3.

Qual del çisne es ya mi canto
e mi carta la de Dido.
Otro dezir, 8 [la *Heroida VII*, que comienza con la imagen del canto del cisne moribundo].

soys la más gentil criatura
de quantas actor explana,
nin poeta en escriptura.
Loor a doña Johana de Urgel, condesa de Fox, 2.

Al expresar en primera persona el lamento de la Reina de las amazonas, tarde enamorada de Héctor, se le desliza a Santillana una cómica alusión a sus letras:

en un acertijo cuya raíz lógica es la complacencia racionalista de fijar la esencia en la definición, y cuya raíz erudita es la complacencia en el manejo de imágenes y alusiones familiares a los que comparten el tesoro de acumulación libresca que constituye la ciencia medieval —tesoro de

En estorias, quantas leo,
non fallé quien me vençiesse.
El planto que fizo Pantasilea, 4.

También Bías alardea de nutridas lecturas, algunas de las cuales son en su boca disparatadamente anacrónicas (Zenón, Teofrasto, Gorgias, Estilpón, Platón) y, en boca del Marqués, son patente muestra de erudición de segunda mano:

Nin creas me robarás
las letras de mis passados,
nin sus libros e treslados...
E los dichos de Cleobolo
comendandó la justiçia
e Theophrasto de amiçiçia,
e quanto blasmó del solo,
e quanto plogo verdad
a Periandro,
el fablar de Anaximandro,
que es de gran autoridad.
E los estudios e vidas
de Anaxágoras e Crates...
E la bibliotheca mía
allí se desplegará.
Diálogo de Bías contra Fortuna, 92 y sigs.

La biblioteca, el texto y su glosa rondan el pensamiento de Santillana como encarecimientos poéticos de valor sumo:

la donna más virtuosa
que por texto nin por glosa
cuentan, de las que loaron.
Visión, 13.

En esta rendida veneración al libro, la mayor alabanza que se puede tributar a la escogida entre las mujeres, es concebirla como un libro escrito por Dios mismo.

Virgen, eternal esposa...
por mano de Dios escrita...
bibliotheca copiosa,
texto de admirable glosa.
A Nuestra Señora de Guadalupe, 1 y 5.

Este mismo modo de erudición presentan los dos parientes del Marqués, tío y sobrino —Fernán Pérez de Guzmán y Gómez Manrique— que figuran a su sombra en la historia literaria:

Si Lucano non me miente,
delante mis ojos veo
trabajando al grant Pompeo...
FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, *Coblas de vicios e virtudes*, 132 abc.

Queriendo prouar su mala entención
con buenos testigos, trahen a Bohecio,
doctor cathólico e de muy grand precio,
que en su tractado *De Consolación*
faze tal querella e exclamación...
Contra los que dizen que Dios..., 7 a-e.

mendigos, pobres reliquias de la ciencia viva de la Antigüedad, y sin fruto alguno para la nueva ciencia de la Edad Moderna. La diferencia de naturaleza entre estas perífrasis y la de Góngora es obvia: la última, puramente estética, singulariza el objeto, cuyo nombre trivial calla, por sus más hermosos y evocativos aspectos, conectándolo muchas veces con la esfera ennoblecedora del mito griego y latino:

De los ilustres varones
San Gerónimo tratando...
Loores de los claros varones..., 50 abc.

El que de la fama e gloria
deste noble emperador
desea ser sabidor,
yo le remito a la *Istoria*
tripartita, que notoria
es a los estudiosos.
Ibidem, 55 a-f (cf. coplas 4 a 6).

Santo Isidro, relatando
el origen de los godos...
Ibidem, 73 ab.
según en el libro están
que don Rodrigo escribió.
Ibidem, 154 gh (cf. 231 y sigs.).

Porque así lo ditaron
don Lucas e don Rodrigo.
Ibidem, 253 ab.

El dotor Sant Agustín
dize que...
Ibidem, 310 ab.

Según Aristótil, la continuación
delos grandes males vn solo bien tiene.
GÓMEZ MANRIQUE, *Defunzión del noble cauallero Garcilaso de la Vega*, 32 ab.
de cuyos triunfos recuenta Lucano
grandísimas cosas que yo callaré.
GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero...*, N. 375, t. 2, pág. 61 a.

Y esta erudición por "autores" es la que lucen los poetas de la generación previa:

que segund concluye el Rrey Salomón,
Vergilio, Aristótiles, otrosy Platón,
los fechos del mundo del todo son vanos.
GONZALO MARTÍNEZ DE MEDINA, "La Deydad es un ser infynido..." (*Cancionero de Baena*, N. 337), 8 fgh.

Callen poetas e callen abtores,
Omero, Oraçio, Vergilio e Dante,
e con ellos Ovidio *D'amante*
e quantos escripvieron loando señores.
FRANCISCO IMPERIAL, "Non fué por çierto mi carrera vana..." (*Cancionero de Baena*, N. 231), 3 abcd.

Es particularmente significativo el *Decir* de Imperial en alabanza de don Fernando el de Antequera (*Cancionero de Baena*, N. 249) que comienza de modo muy parecido ("En muchos poetas ley, / Homero, Vergilio, Dante / Boeçio, Lucain, [*sic*] desy / en Ovidio *De amante*...") y continúa, sustituyendo hasta la quinta copla el "yo vi", obligado en las evocaciones de las beldades de antaño, por un medieval "yo leí".

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo,
bóveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo...

La de Mena es un juego que estimula la agilidad mental del lector y le hace recorrer para descifrarla todos los anaqueles de su biblioteca. Por ejemplo, para estrechar el paralelo con los versos del *Polifemo*, una copla geográfica del *Laberinto* (41):

En la menor Asia mis ojos tornados
vieron aquella Galatia, do fueron
las gentes que al rey Bitinio vinieron,
dando socorros bien galardonados;
los canpos de Frigia, tanto llorados,
Caria, Ysauria vimos en pronto,
Liçia, Panfilia, e tierra de Ponto,
do Naso e Clemente fueron relegados.

Sólo en la alusión a Troya —única clara en la copla— vibra la compenetración poética con el tema homérico[18]. Desde el punto de vista de la

En el *Laberinto* las referencias a libros son menos numerosas y sobre todo menos intempestivas:

allí tú le dauas, Eneas, las manos,
avnque Vergilio te dé más onor.
89 gh.

Çesarea se lee que con terremoto
fuesse su muro por tierra caydo. ["Se lee" en el *Canon chronicus*, [ver pág. 56].
96 ab.

Nunca el escudo que fizo Vulcano...
se falla touiesse pintadas de mano... ["Se falla" en el canto XVIII [de la *Ilíada*, o en sus versiones y compendios].
144 ae.

el qual [Fruela] al ermano fué tanto de fuerte
que su omeçida la fazen auctorea.
277 cd.

De alusiones vagas a las crónicas, como esta última, hay algún otro ejemplo en el poema:

que fué de Alemaña llamado al ynperio
segund que leyendo nos es manifiesto.
285 gh.

En cuanto a las poesías líricas de tipo trovadoresco, ver pág. 89.

[18] Cf. también 26 h (= Dios), 40 h (= los arrianos), 60 d (= Dios), 86 bcd (= los embajadores de Eneas, Príamo), 102 b (= Clitemnestra), 103 abcd (= Tereo), 104 abcd (= Ixión), 117 ef (= Santo Tomás de Aquino), 190 e (= Álora), 222 b (= Madrid), 233 cd (= D. Álvaro de Luna), 241 gh (= la piedra aetites), 248 h (= Hércules), 268 b (= 'carro del sol'). Más intrincadas son las perífrasis de la *Coronación*, cuya solución burlaría muchas veces al lector más zahorí si su autor no hubiese tomado la precaución de declararlas:

perífrasis y de la ornamentación grecorromana, mucho más cerca que de Góngora se halla Mena de otra escuela, eminentemente racionalista y orgullosa de su saber antiguo, la poesía neoclásica. Recuérdese la *Elegía a las musas* de Leandro Fernández de Moratín:

> ... De las arenas
> que el mar sacude en la fenicia Gades,
> a las que el Tajo lusitano envuelve
> en oro y conchas ...
> Y allá del Tibre en la ribera etrusca
> se estremece la cúpula soberbia
> que al Vicario de Cristo da sepulcro.

Pero es la oda *A la agricultura en la zona tórrida* de Bello, muestra rezagada de ese espíritu intelectualista y reverente de lo antiguo, la que atesora el más rico repertorio de estos exquisitos acertijos:

> Vi al alnado de Vrías
> que compuso los prouerbios.
> *Coronación*, 36.

Entiéndase a Salomón, autor del Libro de los Proverbios, e hijastro de Urías, como hijo de su mujer Betsabé y de David.

> vi aquel por cuyo seso
> los metauros florecieron.
> *Ibidem*, id.

Esto es, Aristóteles, que estudió los meteoros. Junto a estos y otros casos los que siguen son transparentes :

> vi al romano tribuno
> dictador muy oportuno
> del gran metamorphoseos.
> *Ibidem*, 38 (= Ovidio).
>
> e las cunas claresciera
> donde Júpiter nasciera.
> *Ibidem*, 1 (= Creta).

y la siguientes filiaciones mitológicas:

> E alos nietos de Cadino.
> *Ibidem*, 6.
>
> al padre de Enastianes.
> *Ibidem*, 7 (= Héctor, padre de Astianacte).
>
> Item, vi a las tres hijas
> de la nocturna deesa...
> al padre de Melicerta.
> *Ibidem*, 10.

Con todo, una rápida ojeada permite aseverar la superioridad de Mena, tanto en lo que dice como en lo que calla, sobre su más importante precedente:

> El que jugó contra sy tan feo,
> e dió la sentencia por una mujer
> e el que la vieja le fiso bolver,
> e la sangre por mí fiso rreo.
> IMPERIAL, *Decir al nacimiento de don Juan II*, 41 e-h
> [(= Trajano).

El vino es tuyo que la herida agave
para los hijos vierte
del Anáhuac feliz: y la hoja es tuya
que cuando de süave
humo en espiras vagarosas huya,
solazará el fastidio al ocio inerte.
Tu vistes de jazmines
el arbusto sabeo,
y el perfume le das que en los festines
la fiebre insana templará a Lieo...

De este tipo son las eruditas perífrasis de Mena:

E si los muros que Febo ha trauado
argólica fuerça pudo subuerter...
5 ef,

es decir, los muros de Troya, levantados por Febo Apolo y arrasados por el ejército griego.

Angélica ymagen, pues tienes poder,
dame tal ramo por donde me auises,
qual dió la Cumea al fijo de Anchises
quando al Erebo tentó deçender.
28 abcd,

o sea, el ramo de oro que la Sibila aconseja llevar a Eneas para su bajada a los infiernos en el canto sexto de la *Eneida.*

Pues vimos al fijo de aquel que sobró,
por arte mañosa más que por estinto,
los muchos reueses del grand Laberinto,
e al Minotauro a la fin acabó.
63 abcd,

esto es, Hipólito, hijo de Teseo. Y es claro que el placer del acertijo es doble cuando Mena lo encuentra entero en algún autor favorito, tal como la perífrasis del perro rabioso en Lucano, VI, 671:

non spuma canum quibus unda timori est,

elegantemente vertido en el *Laberinto,* 243 a:

espuma de canes que el agua reçelan.

El examen de una fuente seguida con fidelidad, como lo es el tratado *De imagine mundi,* revela cómo la mitología constituye para Mena un álgebra decorativa de símbolos sustituíbles: donde el tratado latino decía *Agenoris filius, frater Danai,* Mena sustituye "de Cadino hermano" (37 d), "padre de Linçeo" (38 c). El móvil estético (esencial en Góngo-

ra) de eludir el vocablo trivializado por el uso es tan escaso que muchas veces aparece el nombre rotulando una larga caracterización:

E vimos aquella que Europa dixeron,
de la que robada en la taurina fusta
lançó los ermanos por causa tan justa
en la demanda que fin non pusieron.
42 abcd.

Allí es mesclada grand parte de echino,
el qual, avnque sea muy pequeño pez,
muchas vegadas e non vna vez
retiene las fustas que van su camino.
242 abcd.

Es ejemplo extremo la copla 88, toda dedicada a biografiar a Pándaro, el arquero licio, enlazándolo en la primera mitad con lo que cuenta de su hermano Eurición, rival de Mnesteo, la *Eneida*, V, 495-497 y en la segunda con su famosa actuación como violador de las treguas en el libro IV de la *Ilíada:*

Pues vimos a Pándaro, el dardo sangriento,
ermano de aquel buen archero de Roma,
que por Menesteo la libre paloma
firió donde yua bolando en el viento,
el qual a los neruios assí del amiento[19]
contra las dóricas gentes ensaña,
que toda la tregua firmada les daña,
dándoles canpo de pazes esento.

Las coplas 90 abcd, 139, 140, 215 abcd, 216 fgh, 218 entre otras, ofrecen casos análogos, igualmente claros para los partícipes de las lecturas del poeta. Todavía una excelsa voz renacentista, la de Camoens, no renunciará al gozo de jugar en un mundo de alusiones cerradas para el que ignora a Ovidio y a Plinio:

Nunca tão vivos raios fabricou
contra a fera soberba dos Gigantes
o grão ferreiro sórdido que obrou
do enteado as armas radiantes;
nem tanto o grão Tonante arremessou
relâmpados ao mundo fulminantes
no grão dilúvio d'onde sós viveram
os dous que em gente as pedras converteram.
Os Lusíadas, VI, 78.

[19] Para el recuerdo verbal de Prudencio y el texto de estos versos, ver artículo en preparación sobre texto y anotación del *Laberinto* que aparecerá en *NRFH*.

O pomo que da patria Persia veio,
milhor tornado no terreno alheio . . .
. . . . . .
Florece o filho e neto de Ciniras,
por quem tu, Deosa Paphia, inda suspiras.
Ibidem, IX, 58, 60.

Mena representa así el comienzo de una cadena cuyo último y más cincelado eslabón es Góngora, en quien el pensamiento medieval se recubre de decoración renacentista[20].

También acredita Mena su filiación escolástica, que lo separa del Marqués de Santillana, en su amor por la *etimología*, para el cual asimismo encuentra frecuente autorización en uno de sus poetas favoritos, el Ovidio de los *Fastos*[21]. Baste recordar:

Feniçia la bella,
dicha del *fénix* que se cría en ella,
o quiçá de *Fénix*, de Cadino ermano.
37 bcd.

E vi las tres Galias, conuiene a saber,
Ludunia, Aquitania, e la de Narbona,
que del primer *franco* que touo corona
en *Françia* su nonbre les quiso boluer.
47 abcd.

20 Véase DÁMASO ALONSO, *Alusión y elusión en la poesía de Góngora. Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1945, en particular pág. 238, y LEO SPITZER, *La* Soledad primera *de Góngora*, en *RFH*, II, 1940, en particular págs. 155, 163 y 165. Es curiosa la perífrasis de *Laberinto*, 224 b, para designar a Madrid, que no se funda en la mitología o historia clásica, sino en la tradición castellana:

en la su villa de fuego çercada.

El Comendador Griego la explica en estos términos: "Significa la villa de Madrid, en Castilla, la qual dizen que está cercada de huego, porque mucha parte de las piedras de que es hecho el muro de la villa prestan el mesmo uso que los pedernales, los quales contienen dentro de sí huego." Es fama que Ruy González de Clavijo, anterior a Mena en una generación, había descrito a Madrid como "cercada de fuego" (R. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorlán*, ed. F. López Estrada, Madrid, 1943, pág. LXX). Ese mismo paradójico rasgo figura con otro adínaton en la divisa de la ciudad: "Fuí sobre agua edificada, / mis muros de fuego son: / ésta es mi insignia y blasón". También lo recuerda Lope al referirse a Madrid en la *Jerusalén*, VI, 24: "La venturosa villa sobre fuego, / que primero que Roma fué fundada".

21 Por ejemplo I, 235 y sigs.:

hac ego Saturnum memini tellure receptum:
caelitibus regnis a Ioue pulsus erat;
inde diu genti mansit Saturnia nomen,
dicta quoque est Latium *terra* latente *deo.*

Mena no precisaba apartarse de su tratado *De imagine mundi* para hallar la etimología que engarzó en 46 gh:

Ortigia llamada *Delós*,
de la qual *delio* se dixo aquel dios
que los poetas suelen ynuocar.
52 bcd[22].

Aun más que en el *Laberinto* resalta la importancia de la faz medieval de Mena en la prosa del Comentario a la *Coronación* (precisamente porque allí la intención ornamental es mínima), y una de sus expresiones características es la frecuencia de las definiciones, mitos e historias, "naturas" y etimologías, estas últimas mucho más cercanas por su calidad filológica a Alfonso el Sabio que a los iniciadores del estudio científico del latín[23].

Caracteriza la dicción lenta y pomposa de Mena el destacar un nombre por medio de sustantivos. No tan frecuente como en poetas anteriores (sobre los cuales el latín de la Vulgata ejercía una influencia estilística predominante) es la construcción de sabor bíblico "*tierra de*

Italia, la qual del pueblo romano
Saturnia fué dicha en la era dorada,

pero es claro que las frecuentes etimologías de los poetas latinos le confirmarían en su práctica. Cf. también en los *Fastos*, el examen de las etimologías de *Ianus Agonalis*, I, 317 y sigs.; el étimon de *Bouillae*, I, 582; de las diosas *Porrima* y *Postuerta*, I, 635 y sigs. Ocasionalmente se hallan también en la *Eneida:* VI, 763-765, explicación de *Siluius;* VIII, 45, de *Albalonga;* VIII, 322-323, de *Latium.*

[22] A lo que se puede agregar los ejemplos ya comentados: 38, 42 y 192.

[23] Es muestra elocuente el título culto de la *Coronación*, o sea, *Calamicleos*. Otra muestra: "Polimia quiere dezir por interpretación deste nombre dadora de muchas cosas"; "Melpómene por interpretación quiere dezir instrumento que nos enseña dulzemente hablar" (citadas por Blecua, pág. XXXII, quien las da como ejemplo del provecho que sacó Mena de su estada en la Italia humanista de Lorenzo Valla). Cf. también las siguientes palabras del Comentario a la *Coronación:* "E Diana fué compuesto de dos Griegas palabras, las quales son dia e neos. Dia quiere dezir nueua e neos quiere dezir lux... Otro sí se puede Diana dezir dianeon: que es diuisión de las tinieblas. E tiene otro nombre que se dize Diana, porque el dia y noche aparesce... Ceruero es deriuado de carnes e voro, que quiere dezir tragador de carnes... Laurel truxo este nombre desta palabra laus por alabança..." No estamos lejos de la historia y etimología de la música en la *General estoria*, I, lib. VII, 36: "Onde este nombre música que es compuesto destas dos palabras griegas *moys* et *sicox*, tanto quier mostrar como arte de son, fallada por agua et por viento." Es muy probable que esta peregrina explicación provenga de los léxicos medievales manejados por Alfonso y sus doctos colaboradores, como consta de la etimología de "arismética", expuesta en el capítulo anterior: "et destas palabras griegas *aris* et *metos* departe Huguicio que es compuesto este nombre arismética." Con sólo acumular varias etimologías registradas en las *Magnae deriuationes* de Hugutio de Pisa, en el *Catholicon* de Joannes de Janua, en la *Magna glossa* de Accursio y en la *Metamorphosis Ouidiana moraliter explanata*, compusieron los Varones oscuros algunas de sus más sabrosas cartas (Parte I, 1, 25, 28; Parte II, 56, ed. F. Griffin Stokes, Londres, 1925). La etimología de *Fenicia* en el *Laberinto* como la de *Diana* en la glosa de la *Coronación* testimonia otra característica actitud de la ciencia medieval: la yuxtaposición de opiniones contradictorias.

promisión": 143 a "ojos de amores". Los ejemplos se hallan por lo general variados con adjetivos aplicados a uno de los dos términos:

dándome alas de don virtuoso.
3 b.
goza de don ynmortal de justiçia.
76 b.
por fuego viçioso de ylícito amor.
109 b.
nin quiere castigos de buena razón.
113 d.
triunfo de grande misterio diuino.
146 b.
el Sumo Maestro de nuestras merçedes.
156 b.
que ponen dolores de espada tajante.
202 h.
vos fizo conplidos de dones más bellos.
224 h.
e tal e tan alto favor de loores.
271 e.
callar ante fechos de grandes valores.
277 h.
dándovos alto fauor de esperanças.
292 e[24].

Rarísimo es el *superlativo hebreo,* y en frase casi fija, con fuerte sabor devoto:

Será rey de reyes, señor de señores
271 a.

En cambio, es muy frecuente la *aposición,* familiar a la lengua literaria clásica:

Al muy prepotente don Juan el Segundo,
. . . . . .
al grand rey de España, al Çésar nouelo.
1 a-e.
Tus casos falaçes, Fortuna, cantamos,
estados de gentes que giras e trocas . . .
2 ab.
los áforos, gentes atán ynperitas . . .
49 g.

[24] Comentario a la *Coronación:* "con alas de ligereza que son gloria de buenas nueuas" (Prólogo); "gloria de honesta fama"; "vida de gloriosa conmemoración" (al final); "O Córdoua dorada de comendable eloqüencia" (copla 37).

el ramo de palma su mano sostiene,
don que Diana por más rico tiene.
72 fg.

era la ynclita reina de España,
muy virtuosa doña María
.....
goza de cama tan rica de ermanos,
Çésares otros en la monarchía.
75 cd, gh.

la muy casta dueña de manos crueles,
dina corona de los Coroneles.
79 cd.

yazes açerca, tú, vil Antenor,
triste comiençó de los paduanos.
89 ef.

de claros maestros, dotores muy santos.
117 b.

mostróse Domiçio, retor africano[25].
119 e.

Mostróse Tubal, primer ynuentor
de cónsonas bozes e dulce armonía
.....
mostrósenos Fíliris, el tañedor,
maestro de Archiles en çitarizar,
aquel que por arte ferir e domar
pudo a vn Archiles, tan gran domador.
120 ab, efgh.

vimos a Líbisa, virgen onesta.
122 e.

En aposición está dado el más sugerente adjetivo del poema:

Medea, la ynútil nigromantessa.
130 f,

y uno de sus versos de más fuerte relieve:

Los fuertes Metelos allí se mostrauan,
sepulcro rauioso de cartagineses.
139 ab[26].

[25] La aposición, frecuentísima en latín para expresar oficio y patria, presta un toque latinizante al verso, realzado por el cultismo "africano". Por eso mismo interesa subrayar que Mena no se reduce a calcar pasivamente su original latino, pues el original —según se ha visto, pág. 57— trae "Afer", no "africano", como nombre propio y no como gentilicio.

[26] Además: 146 b, 176 c, 212 a, 215 f, 217 ab, ef, 227 ab, 231 c, 262 b, 272 cd, 273 d, 276 d, 280 c, 281 c, 297 b. Hay algunos tipos que oscilan entre la aposición y la simple adjetivación (a veces adjetivación participial):

la barca con todo se ouo anegar,
de peso tamaño non sostenedora.
184 gh.

Otros dos modos emparentados con el oficio de la aposición sirven para realzar un nombre. El más frecuente es la *oración de relativo*, eje de la sintaxis lenta que refleja lo que el *Laberinto* es en esencia: no acción con nudo y desenlace, sino desfile de enaltecidas figuras, destacadas con la menor movilidad posible. La sintaxis se complace así en el enlace relativo que sabe a traducción demasiado literal del latín[27]. Los ejemplos son abundantísimos y especialmente reiterados, como es lógico, en los largos pasajes en que el poema se reduce a simple enumeración. Así, en oraciones de relativo suele desplegar Mena lo propiamente pintoresco de su catálogo geográfico:

La grand Babilonia *que* ouo çercado
la madre de Nino, de tierra cozida,
. . . . . .
e si los muros *que* Febo ha trauado . . .
5 ab, e.
mira el Trión, *que* ha por deporte
ser yncostante, *que* sienpre rodea;
. . . . . .
e las siete Pleyas *que* Atlas otea,
que juntas pareçen en muy chica suma.
8 cd, ef.
fallan en Cáliz la mar sin repunta,
do quasi Europa con Libia se junta[28]
quando Boreas se muestra valiente.
11 bcd.
e tierra de Media, *do* yo creería
la mágica auerse fallado primero.
35 gh.
Arabia e Caldea, *do* el astronomía
primero fallaron gentes amonitas.
36 cd.

[27] Quizá tenga su explicación en este deliberado servilismo estético la invocación a la Providencia (270 b):

O grand profetissa, quienquier que tú seas,

que resulta extraña para dirigirse, precisamente al acabar el poema, a aquella a quien el poeta llama en la copla anterior "la Prouidençia que sienpre me guía" y cuya identidad queda establecida con gran énfasis al comienzo, en el momento de su aparición (coplas 20 a 24). Es posible que la oración de relativo sea sólo un calco de la fórmula de devoción antigua transmitida, al igual de tantos otros elementos vivos de la cultura antigua, por Virgilio, e interpretada como ornamento poético por quienes no conocían la Antigüedad sino principalmente a través de los versos de Virgilio (Cf. *Eneida*, I, 330: *Sis felix nostrumque leues*, quaecumque, *laborem).*

[28] Texto de los glosadores Hernán Núñez y el Brocense, reproducido en la edición de Blecua; el de Foulché-Delbosc es ininteligible: "Europa por pocas con Libia que junta."

la tierra de Egito...
.....
la qual çerca Nilo *que* toda la riega,
do el çielo sereno jamás non se çiega
.....
do vi a Mauriçia e al antiga Tebas.
38 bdeg.
el Líbano monte *do* naçe el Jordano,
do fué bateado el Fi de María.
37 ef.
e de Niçea, *do* juntada fué
la sínodo santa que libró la fe.
40 fg.
e toda Alemaña, *que* es vna grand caxa.
44 c.
Epiro e su fuente la muy singular,
en la qual si fachas queriendo prouar
muertas metieren, se ençienden de fuego.
45 def.

A la mención de cada persona acompaña su historia, también en la monótona forma de una oración de relativo:

era la ínclita reyna de España,
.....
la qual, allende de su gran valía,
allende de reyna de los castellanos,
goza de cama tan rica de ermanos...
75 cefg.
La otra, *que* vimos a la mano diestra,
era la reyna de aragoneses,
la qual, mientras sigue su rey los arneses,
rige su reyno la reyna maestra.
77 abcd.
y el rey *que* su fijo ya muerto mercó,
e Capis, aquel *que* sienpre temió
los daños ocultos del Paladión,
con el sacro vate de Loacoón,
aquel *que* los dragos de Palas ciñió.
86 defgh.
el adelantado Diego de Ribera
es, *el que* fizo la vuestra frontera
tender las sus faldas más contra Granada.
190 fgh.
Narbáez es aquel, *el qual* agramente
muriendo, deprende vengar la su muerte,
la qual ynfortunio de non buena suerte
saltea con manos de pagana gente.
196 efgh.

Vimos sin armas a Otauiano,
que ouo los tienpos assí triunfales
e tanto paçífico el mundo de males
. . . . . .
e vimos la gloria del brauo romano
. . . . . .
aquel *que* con todas sus fuerças acorre.
215 abc, eg.
con los constantes e muy claros Deçios,
los quales touieron en menores preçios
sus vidas delante la noble vitoria.
216 bcd.
están los Catonesençima la cunbre
. . . . . .
los quales se dieron martirio condino
por non ver la cuyta de tal muchedunbre.
217 egh.
Estaua la ymagen del pobre Fabriçio,
aquel *que* non quiso que los senadores
oro nin plata de los oradores
tomassen, nin otro ningún beneficio.
218 abcd.
los fechos de Banba, con el nueuo vso
rey de Castilla, *que* primero puso
términos justos a los obispados.
272 fgh.
e los claros fechos de Alfonso el primero,
aquel *que* a Segouia ganó de guerrero,
Braga, la Flauia, Ledesma e Çamora,
e a Salamanca nos dió fasta agora,
Astorga, Saldaña, León e Simancas,
Amaya e Viseo, faziéndolas francas
de moros, con mano jamás vençedora.
275 b-h,

y en la misma forma continúa, hasta llegar al presente, el relato de las hazañas de los Alfonsos, Fernandos y Enriques (145). Igual expresión sintáctica tienen las muestras de bestiario:

Al gamaleón que en el ayre se cría
son semejantes los tales efetos,
que tantos e quantos tocare de objetos,
de tantas colores se buelue en el día.
259 abcd.

Y así también las concentradas en el episodio de la maga y el Condestable:

medula de çieruo *que* tanto enuejeçe
que traga culebra por rejuuenir,
e de aquella piedra *que* sabe adquerir

el águila quando su nido forneçe.
241 efgh.
Allí es mesclada grand parte de echino,
el qual, avnque sea muy pequeño pez,
muchas vegadas e non vna vez
retiene las fustas que van su camino.
242 abcde.
e huessos de alas de dragos *que* buelan,
e otras vipéreas serpientes *que* velan
dando custodia a las piedras preçiosas.
243 def.

En la celebrada copla 171, el movimiento del ave procede, como se ha visto, de unos versos de las *Geórgicas;* pero los rasgos fijos de la especie, que nada tienen que ver con el juguetear que preludia la lluvia, son ciencia de bestiario y el resorte que encadena la observación antigua, individual, de la naturaleza con el catálogo de las "naturas" propio del saber escolástico, es el relativo *el cual,* prosaico y pedante para nosotros pero predilecto de Mena porque —según me advierte el doctor Amado Alonso— no era forma oral y sabía, así, a latinismo culto:

Nin baten las alas ya los alçiones,
nin tientan jugando de se roçiar,
los quales amansan la furia del mar
con sus cantares e lánguidos sones,
e dan a sus fijos contrarias sazones, etc.

Y por supuesto Mena introduce con un relativo la diferencia específica en sus muchas definiciones de vicios y virtudes (99 g, 115 a, 211 d, 213 b, 231 ab, 262 cef).

Índice del deseo de aclimatar la sintaxis de subordinación latina es el uso (muy frecuente en los prosistas)[29] del relativo como nexo de dos miembros de un período que puede ser tan complejo como los que siguen:

[29] ...E la villa fué luego tomada e los moros que en ella estaban fueron todos muertos y presos. *Lo qual* acaesció sábado de mañana, quatro días de Junio de mil e quatrocientos e siete años... E luego los Maestres embiaron docientas lanzas con la recua: e así Pruna quedó por los christianos. *Las quales* nuevas llegaron al Infante veniendo por el camino que iba para Córdova, *de lo qual* fué él mucho alegre...
Crónica de don Juan II, cap. 24.

Entre los otros frutos abundantes que la España en otro tienpo de sí solía dar, fallo yo que el más preçioso de aquéllos fué criar e nudrir en sí varones muy virtuosos, notables e dispuestos para enseñorear, sabios para regir, duros e fuertes para guerrear. *De los quales,* vnos fueron subidos a la cumbre imperial, otros a la relumbrante cátedra del saber, e muchos otros merecieron por vitoria corona del triunfo resplandesciente.
...E si por ventura en ellos consiste esfuerço e discreción, no tienen avilidad para exerçicio de aquello, nin abtoridad en la plática, nin gravedad ni sabiduría en la obra,

Si coplas o partes o largas diçiones
non bien sonaren de aquello que fablo,
miremos al seso mas non al vocablo,
si sobran mis dichos segund mis razones,
las quales ynclino so las correçiones
de los entendidos, a quien sólo teman,
mas non de grosseros, que sienpre blasfeman
segund la rudeza de sus opiniones.
33.

e otras prouinçias de gentes mayores,
las quales passando conçedan lectores
perdón a mi mano si non son escritas.
36 fgh.

a otro que amores dad vuestro cuydado;
los quales si diessen por vn ygual grado
sus pocos plazeres segund su dolor,
non se quexara ningún amador,
nin desesperara ningún desamado.
107 defgh.

nin dulcedumbre en la conversación. *Las quales cosas* tanto más son menester en los grandes príncipes e escogidos por dignidad, quanto más son puestos en lugar más alto para ser acatados...

Crónica de don Álvaro de Luna, Prólogo.

Tanto fué siempre loada la liberalidad e franqueza en los príncipes e reyes, que consyenten e quieren todos los morales que por muy franco o liberal quel rey o prínçipe sea, pródigo non pueda ser. *De la qual* virtud supremamente guarnido el ánimo glorioso, muy magnífico e yngente, de nuestro señor el rey, por muchas veces ha difundido y difunde de cada día ynumerables graçias, grandísimas mercedes e copiosos beneficios a sus súbditos e naturales. *El qual*, no çesando de se exerçitar en tan loable virtud, a muchos en estos sus reynos, como todos sabéys, ha acreçentado sus casas e estados...

Crónica de don Miguel Lucas de Iranzo, cap. 1.

...los fermosos tratados de los eloqüentes oradores antiguos, *los quales*, aunque non alcanzaron verdadera lumbre de fe, hobieron centella luciente de la razón natural; *la qual* siguiendo como guiadora, dixeron muchas cosas notables en substancia, e compuestas so muy dulce estilo.

ALFONSO DE CARTAGENA, Proemio de su traducción *De senectute*, [ap. A. FARINELLI, *Dante in Spagna...*, pág. 102.

Ca si por falsar un contrato de pequeña contía de moneda meresçe el escriuano grant pena, cuanto más el coronista que falsifica los notables e memorables fechos... *De los quales* ovo muchos que más lo fizieron por que su fama e nombre quedase claro e glorioso en las estorias, que non por la utilidad o derecho...

FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y semblanzas*, Proemio.

Tal uso sintáctico es frecuente en las páginas de prosa del mismo Mena:

...la *Iliada* de Omero, de griego sacada en latín y de latín en la vuestra materna y castellana lengua vulgarizar... *La qual* obra apenas pudo toda la gramática y aun elocuencia latina comprender...

Prohemio del *Omero romançado*.

Creçían los títulos frescos a bueltas
de aqueste rey nuestro muy esclareçido,
los quales aurían allende creçido
si non recreçieran algunas rebueltas,
las quales por pazes eternas dissueltas
presto nos vengan a puerto tranquilo.
147 abcdef.

Después que yo vi que mi guiadora
auía ya dado su fin a la estoria,
yo le suplico me faga notoria
la vida de otros que allí son agora;
la qual, mis plegarias oydas, ynplora
el diuino nonbre con muy sumo grado,
el qual vmillmente por ella ynuocado,
respóndeme breue como sabidora.
187.

Perded la cobdiçia, vos, pobres mortales,
de aqueste triunfo e de todas sus leyes,
do vedes los grandes señores e reyes,
enbidia no os fagan sus grandes caudales,
los quales son vna simiente de males
que deue fuyr qualquier entendido,
ya mayormente que bien discutido
las vuestras riquezas son más naturales.
223.

ya forma bozes el pecho yracundo,
temiendo la maga e sus poderíos,
la qual se le llega con bezos ynpíos
e faze preguntas por modo callado
al cuerpo ya biuo, después de finado,
porque sus actos non salgan vazíos.
252.

...y es palma un árbol que denota gran victoria, según escribe Ysidoro... *El qual* árbol los griegos phenis le dizen... Nardo no es árbol, antes es yerva espinosa, según dize Ysidoro... *La qual* yerva de nardo stacos es de los griegos llamada...

Comentario a la *Coronación*.

Non fué menos sauia la inuención que la materia de aquesta escritura, en *la qual* si diligentemente queremos mirar, fallaremos que aquel que hauía gloria con los reyes por singular lealtad de servicios, gloria de los enemigos por bienaventurada suerte de vitorias, gloria de los amigos por dulce e graciosa conversación, e de todos los otros por claro ejemplo de fechos maravillosos, non le quedaba que resciuiesse gloria sino generalmente de todo el linaje de las mujeres. *La qual* vos, señor, ganastes, componiendo a honrra de aquéllas tan excelente e notable libro; por las vigilias e cuydados *del qual* yo creo que las pasadas en el cielo vos fazen loores, e las presentes según la tierra vos fazen gracias...

Proemio del *Libro de las virtuosas e claras mujeres* de don Álvaro de Luna.

Más tenue es el valor sintáctico del relativo cuando encabeza oración sustituyendo, a la manera latina, un pronombre personal o demostrativo:

fiz de mi dubda conplida palabra
a mi guiadora . . .
La qual me respuso: "Saber te conuiene . . ."
57 fg, 58 a.

el linpio católico amor virtuoso.
El qual es tal medio de dos coraçones . . .
114 h, 115 a.

El qual reguardaua con ojos de amores,
como faría en espejo notorio
los títulos todos del grand abolorio
de los sus ynclitos progenitores,
los quales tenían en ricas labores
çeñida la silla de ymaginería,
tal, que senblaua su maçonería
yris con todas sus biuas colores.
143.

Otro rasgo de estilo, emparentado a la vez con la aposición y con las construcciones absolutas, favoritas de Mena por su sabor latino, es un *adjunto* ya *participial*, ya *adjetivo*. Del primero, asociable con el ablativo absoluto del latín, hay bastante ejemplo:

a él, la rodilla fincada por suelo.
1 h.

la mucha costançia de quien los más ama,
yaze en tinieblas, dormida su fama,
dañada de oluido por falta de auctores.
4 fgh.

Mas, bien acatada tu varia mudança,
por ley te gouiernas maguer discrepante.
10 ab.

que, desque çiego venido en estremo,
ouo lugar el engaño vlixeo.
18 gh.

Desque sentida la su proporçión
de vmana forma non ser discrepante,
el miedo pospuesto, prosigo adelante.
22 abc[30].

Cf. Francisco Imperial:

[30] Véase también 66 fg, 70 ef, 90 abc, 156 gh, 169 e, 187 e, 195 d, 217 c, 223 g, 234 h, 251 f, 263 a, 276 g; en lugar del tipo normal 142 f "guarnida la diestra de fúlmina espada", encontramos el acusativo griego en 73 c: "la mesma librea de blanco vestido" (el Rey), tal como en Garcilaso "el fiero cuello atados" o en Góngora "desnuda el pecho anda ella".

Callada la bos de la segunda lumbre,
con muy grande ardor seguí la terçera.
Decir al nacimiento, 20 gh.

Todos vuestros bienes puestos en un peso
más pessan los míos, maguer son movientes.
Ibidem, 44 gh.

Construcciones absolutas apoyadas en adjetivos son:

Pues vimos a Pándaro, el dardo sangriento.
88 a.

Vimos a Crasso, sangrienta el espada.
140 a.

Al nuestro rey magno bienauenturado
vi sobre todos en muy firme silla,
. . . . . .
velloso león a sus pies por estrado.
221 abd.

Simetría

El notable sentido arquitectónico de Mena, por el cual se distingue de un simple enumerador como Santillana, y por el que revela una afinidad honda —quizá un deliberado aprendizaje— con lo más valioso del arte antiguo que el Renacimiento exalta, le hace disponer simétricamente los dos géneros de amplificación: de este modo, las series de términos paralelos resultan menos prolijas y se refuerzan mutuamente al oponerse. Tal simetría condice muy bien, además, con la estructura de la copla de arte mayor: su marcada cesura en cada verso y su agrupación de versos por rimas dentro de cada estrofa (la ordenación de las rimas seguida en todas las coplas del *Laberinto*, excepto la primera) favorece la simetría, pues crea mitades exactamente paralelas, asociadas por la rima idéntica de los extremos: a b b a, a c c a. Desde este punto de vista, el *Laberinto*, el *Claro escuro* y las musicales preguntas y respuestas intercambiadas con el Marqués de Santillana forman unidad, mientras "El hijo muy claro de Hyperión . . ." y el *Dezir sobre la justiçia* se ajustan al esquema de la primera copla del *Laberinto* que destaca menos la simetría por tener desiguales sus dos mitades: a b a b, b c c b.

No creo que esta diversidad de la estrofa valga como argumento contra la discutida atribución a Mena de las dos últimas obras, el *Dezir* y las coplas de arte mayor de "El hijo muy claro de Hyperión . . ." No lo creo, ya que el mismo poeta encabezó su obra maestra con una copla de este esquema —esa airosa copla que parece, como observó Foulché-Delbosc, un agregado de última hora, zurcido de prisa con versos bien logrados

del interior del poema. Quizá sea otro hecho el que pueda desprenderse de esta diversidad en la ordenación de las rimas. En el *Cancionero de Baena* alternan las dos combinaciones; Fernán Pérez de Guzmán se singulariza por la variedad —quizá más exactamente, indecisión— en el agrupamiento de rimas: en las *Coplas de vicios e virtudes* hallamos el esquema a b b a, a c c a, el esquema a b a b, b c c b y el esquema más pobre en rimas a b a b, a b a b empleados juntos en un breve intermedio en coplas de arte mayor, 109-116. Entretanto, Francisco Imperial se había decidido resueltamente por el agrupamiento a b a b, b c c b (la única excepción es el Decir N. 231 a la Estrella Diana, con la forma más rigurosa de simetría, y el Decir N. 521 en coplas de siete versos que suprimen el pareado entre el último verso de la primera mitad y el primero de la segunda: a b b a c c a, combinación antigua, ya empleada por el Arcediano de Toro *(Baena*, N. 316). Ahora bien: Imperial, por lo que puede desprenderse aun del estado lamentable de su texto, maneja los elementos de la estrofa (versos, hemistiquios) con miras a un ritmo binario subrayado por la simetría; así, unas veces los versos se agrupan en dísticos:

En boses más baxas le oy desir:
"*¡Salve, Regina!* ¡Salvadme, Señora!"
E a las de vezes me paresçie oyr:
"*Mod hed god hep*, alumbrad m'agora".
E a guisa de dueña que devota ora
"*quam bonus Deus!*" le oy rezar,
E oyle a manera de apiadar:
"*Çayha bical habin al cabila mora*".
Decir al nacimiento de Don Juan II, 1 *(Baena*, 226).

Non se desdeñe la muy delicada
Enfregymio griega, de las griegas flor,
nin de las troyanas la noble señor,
por ser aquesta atanto loada;
que en tierra llana e non muy labrada,
nasçe a las veces muy oliente rrosa,
assy es aquesta gentil e fermosa,
que tan alto meresçe de ser conprada.
Decir a la Estrella Diana, 4 *(Baena*, 231).

No son raros los versos paralelísticos:

en todo el çielo non ha tal estrella
nin entre las rrosas otra atal rrosa.
Decir al nacimiento . . . , 29 cd.

fijos e fijas en salud le bivan,
nietos e nietas otrosy le sirvan.
Ibidem, 39 fg.

será, mira, el golpe de la maça,
será, mira, el cuchillo bermejo.
Decir a las siete virtudes, 50 bc *(Baena*, 250).

Y muy frecuentes son los hemistiquios simétricos dentro de un mismo verso, como lo prueban los siguientes ejemplos tomados exclusivamente del *Decir al nacimiento:*

passando el aurora, viniendo el día...
non sé sy velava, nin sé sy dormía...
de cándidas rrosas e flores olientes...
caliente la una e la otra frya...
ojos e fasiones, e graçia e donayre...
ssus sobrevistas e ssobreseñales,
sus paramentos e sus coberturas...
al grant Macabeo e al gran Çepión...
siempre diga "toma", nunca diga "dame"...
granen los panes, metan los sarmientos,
frutales e flores fruten e florescan...
panes e viñas, yervas e frutales...
muy grant montero e grant venador...
de linage en linage, de gentes en gentes...
rrelumbran sus fazes, rreluz su façión...
Escrívanse libros e píntense estorias...
de alvo vestidas, çintas de laurel...

No parece sino que Mena se hubiera propuesto extremar esta arquitectura simétrica, a la que también le autorizaba la poesía latina, principalmente la de metro elegíaco. Y al hacerlo, resucitó la ordenación de rimas anterior a la que había escogido Imperial, porque condecía mejor con su intento. Esa ordenación, novedosa y antigua a la vez, también fué adoptada por Santillana *(Defunción..., Pregunta de nobles, Favor de Hércules contra Fortuna, Pregunta a Johan de Mena)* aunque no todavía en la *Comedieta de Ponça,* contemporánea del *Laberinto.* De todos modos, Mena no logró imponer decididamente su reordenación: Diego de Burgos, pese a su sentido de la simetría, adopta el esquema predilecto de Imperial; Juan de Padilla, aunque menos sensible a los primores de la simetría, sigue el esquema riguroso de Mena para su *Retablo,* mientras en su obra de mayor vuelo, *Los doce triunfos,* adopta la copla de nueve versos, lo que prueba que no había penetrado la fina contextura de la copla del *Laberinto.* Es probable que la estrofa inicial, con su esquema a b a b, b c c b, haya contribuído a desorientar a los émulos de Mena, que no supieron ver los recursos que proporcionaba para el ritmo la simetría más rigurosa.

En el *Laberinto* el manejo es refinado y vario. Hay coplas que se desdoblan claramente en sus mitades simétricas; así la 5:

La grand Babilonia que ouo çercado
la madre de Nino de tierra cozida,
si ya por el suelo nos es destruyda,
¡quánto más presto lo mal fabricado!

Circunstancia geográfica, precisada en la oración de relativo por su historia fabulosa, contraposición de grandeza y ruina, conclusión del poeta en participación afectiva —todo ello se reitera en la segunda mitad de la copla:

E si los muros que Febo ha trauado
argólica fuerça pudo subuerter,
¿qué fábrica pueden mis manos fazer
que non faga curso segund lo passado?

También se divide en dos mitades simétricas —invocación a Apolo, invocación a las musas— la copla siguiente. Dos alternativas pintadas con paralelas metáforas de navegación se reparten la copla 133; en la 261 cada mitad contiene una fresca imagen tomada de la naturaleza y su aplicación a las relaciones entre señores y vasallos. Otras veces la imagen ocupa toda la primera mitad y su aplicación toda la última:

Como el referido de aquella saeta
que trae consigo la cruel engorra,
mientras más tira, por bien que le acorra,
más el retorno le fiere e aprieta,
assí mi persona estaua sujeta
quando punaua por descabollirme:
mi priessa e la de otros me tiene más firme,
non gouernándome de arte discreta.
30.

Como el que tiene el espejo delante,
maguer que se mire de drecho en drecho,
se parte pagado, mas non satisfecho
como si viesse su mesmo semblante,
tal me sentía por el semejante,
que nunca assí pude fallarme contento,
que non deseasse mirar más atento,
mi vista culpando por non abastante.
17[31].

En otras coplas la primera mitad narra, mientras la segunda dialoga:

[31] La misma repartición entre el elemento lógico y la comparación o el ejemplo se observa en las coplas 19, 150, 157, 162, 227, 269, 260, 266, 295.

Desque sentida la su proporçión
de vmana forma non ser discrepante,
el miedo pospuesto, prosigo adelante
en vmil estilo tal breue oraçión:
"O más que seráfica clara visión,
suplico me digas de dónde veniste;
e quál es el arte que tú más seguiste,
e cómo se llama la tu discreçión".
22.

E contra do vido mostrarse la puerta
se yua, leuándome ya de la mano;
notar el entrada me manda tenprano,
de cómo era grande e a todos abierta.
"Mas vna cautela yaze encubierta,
dixo, que quema muy más que la brasa,
que todos los que entran en esta grand casa
han la salida dubdosa e non çierta".
27.

O bien una mitad sigue el hilo del relato mientras la otra lo varía con pomposo apóstrofe:

Mas preguntadme ya de quán ayna
estoue en lo alto de aquella posada,
de donde podía ser bien deuisada
de toda la parte terrestre e marina;
Febo, ya espira, pues, de tu dotrina
módulo tanto, que cante mi verso
lo que allí vimos del orbe vniuerso
con toda la otra mundana machina.
32.

Poco más baxas vi otras enteras,
la muy casta dueña de manos crueles,
dina corona de los Coroneles,
que quiso con fuego vençer sus fogueras;
¡o quirita Roma, si désta sopieras
quando mandauas el grand vniuerso,
qué gloria, qué fama, qué prosa, qué verso,
que tenplo vestal a la tal le fizieras!
79[82]

Dentro de esta primera partición los versos se agrupan en parejas; así la copla 9, con su clara agrupación sintáctica: una oración en cada dos versos ab, ef, gh; o con agrupación de sentido: dos oraciones enlazadas por el mismo verbo en los versos cd:

Pues ¿cómo, Fortuna, regir todas cosas
con ley absoluta, sin orden, te plaze?

[82] Véase también 90, 93, 127.

¿Tú non *farías* lo que el çielo *faze*
e *fazen* los tienpos, las plantas e rosas?
O muestra tus obras ser sienpre dañosas,
o prósperas, buenas, durables, eternas,
non nos fatigues con vezes alternas,
alegres agora, e agora enojosas.

Más geométrica aún, la copla 106 contiene cuatro sencillos períodos bimembres alojados cada uno en dos versos que corresponden a las dos oraciones:

Amores me dieron corona de amores,
porque mi nonbre por más bocas ande:
entonçes non era mi mal menos grande,
quando me dauan plazer sus dolores;
vençen el seso los dulçes errores,
mas non duran sienpre segund luego plazen;
pues me fizieron del mal que nos fazen,
sabed al amor desamar, amadores[33].

Esta disposición aclara la difícil copla 4; en la primera mitad el poeta equipara en dos oraciones las glorias de España a las de Roma y Tebas (ver pág. 319):

Como non creo que fuessen menores
que los africanos los fechos del Çid,
nin que feroçes menos en la lid
entrassen los nuestros que los agenores,

los dos versos siguientes insisten en su mérito, sujeto de la oración inmediata:

las grandes fazañas de nuestros mayores,
la mucha costançia de quien los más ama,

y contrastado en los dos últimos con las tinieblas de olvido que lo ocultan (ver pág. 537):

yaze en tinieblas, dormida su fama,
dañada de oluido por falta de auctores.

Muy frecuentes, desde la primera copla, son los versos paralelísticos, a veces sostenidos en un esquema sintáctico favorito de Mena, la oración consecutiva:

que tanta de parte le fizo del mundo
quanta a sí mesmo se fizo del çielo.
1 cd.

[33] Véase también la copla 120, en la cual los tres primeros períodos que llenan cada uno dos versos están marcados por la anáfora "mostróse..."; 192 y 225 con igual estructura, anáfora "Tú adelantaste...", "Hanvos envidia..." Otros ejemplos semejantes: 133, 139, 145, 146.

tantas de partes le fazen de onbre
quantas estado le da de señor.
236 cd.

Otras veces, los versos paralelísticos se presentan alineados en simple coordinación:

las grandes fazañas de nuestros mayores,
la mucha costançia de quien los más ama.
4 ef.

bestias e gentes de estrañas maneras,
mostruos e formas fengidas e veras.
34 fg.

Goza de mucha prudençia e verdad,
goza de don ynmortal de justiçia.
76 ab.

non se quexara ningún amador,
nin desesperara ningún desamado.
107 gh.

la pérfida entrada las aguas querían,
la dura salida las almas negauan.
185 gh.

alçe Fortuna sus pérfidos remos[34],
Fama sus alas doradas leuante.
188 ef.

Frecuentísimos —como en todo verso largo de cesura marcada, en el de la cuaderna vía, por ejemplo— son los hemistiquios paralelísticos que mantienen el equilibrio en las expresiones dobles, tan caras al poeta:

al grand rey de España, / al Çésar nouelo.
1 e.

tus grandes discordias, / tus firmezas pocas.
2 c.

do vi multitud, / non número çierto.
14 g.

O principessa / e disponedora
de gerarchías / e todos estados,
de pazes e guerras, / e suertes e fados,
sobre señores / muy grande señora.
24 abcd.

El paralelismo opone también nexos de complejidad sintáctica varia:

dé fin Apolo, / pues nos començamos.
2 h.

me çiega e me çiñe / que nada non veo.
18 d.

[34] Aquí *remos* 'alas' (ver pág. 243), lo que hace más ceñido aún el paralelismo.

nin finjas lo falso / nin furtes estoria.
61 g.
pues abre los ojos, / e para tú mientes.
70 h.
a quien non perdona / non le perdonar.
81 h.
sabed ser alegres, / dexad de ser tristes.
107 b.
Nin causan amores, / nin guardan su tregua.
110 b.
tal furia creçe / tal odio se sienbra.
131 g.
a grandes cautelas, / cautelas mayores,
más val preuenir / que non ser preuenidos.
132 gh.
caygan los daños, / fenescan los vicios.
136 c.
sabia en lo bueno / sabida en maldad.
destroça los viçios, / el mal desbarata.
137 c, e.
tomando castillos, / ganando lugares.
148 e.
dexar sus lagunas / por yr a los prados.
170 h.
mientra morían / e mientra matauan.
180 a.
pues ya ¿qué fazedes? / ¿a quándo os espero?
248 e.

Muchas veces los hemistiquios se realzan oponiéndose:

en son religioso / e modo profano.
14 h.
se parte pagado / mas non satisfecho.
17 c.
e lo que queremos / menos acabamos.
29 h.
miremos al seso / maś non al vocablo.
33 c.
verdad lo permite, / temor lo deuieda.
92 h[85].

[85] De este corte es casi toda la copla 93. Véase también 115 dh, 147 h, 153 bd, 154 h, 155 c, 158 gh, 173 dh, 185 f, 196 f, 196 c, 204 h, 205 c, 211 a, 258 c, 260 gh, 285 d. Entre estos ejemplos opuestos hallamos temas que emparientan con motivos ejemplificables en todas las épocas. Así, la 10 c-h:

ca tu firmeza es non ser costante,
tu tenperamento es destenperança,
tu más çierta orden es desordenança,

La simetría interna del verso no está marcada en las coplas de arte mayor de Santillana, y aun escasean mucho más sus formas de mayor refinamiento, tales como los opuestos ordenados en quiasmo en el cual, como se ha visto, muchas veces la repetición subraya el cruce:

es la tu regla ser muy enorme,
tu conformidad es non ser conforme,
tú desesperas a toda esperança.

Nos hallamos ante un esquema originario de la Edad Media, y —hasta donde pueda darse un nombre individual como punto de partida de una moda estilística— originario quizá de Alain de Lille. Pues el juego de contrastes es el rasgo retórico más característico de Alain, y repetido hasta la saciedad tanto en el *Anticlaudianus*, de donde procede este retrato de Fortuna (ver págs. 27-28), como en el *De planctu Naturae*, donde entre otros muchos objetos se aplica a definir el amor en una ristra de setenta versos elegíacos:

Pax odio, fraudique fides, spes iuncta timori
est amor, et mistus cum ratione furor.
Naufragium dulce, pondus leue, grata Charybdis,
incolumis languor, et satiata fames.
Esuriens satiens, sitis ebria, falsa uoluptas,
tristities laeta, gaudia plena malis. Etc.

La pintura del amor por contrastes se apoya, sin duda, en la percepción honda y universal de la ambivalencia de ese sentimiento —basta recordar, a tanta distancia, el γλυκύπικρον de Safo, el *Odi et amo* de Catulo—, pero parece que sólo a partir del leído y discutido Alain, esa forma de explicación aparece en ininterrumpida tradición literaria, ante todo en la lírica provenzal: véase la serie de poesías reunidas por Appel en su *Altprovenzalische Chrestomathie*, pág. 80 y sigs. Luego, en una larga digresión del *Roman de la Rose*, vs. 4293 y sigs. (ed. E. Langlois, París, 1920):

Amour ce est pais haïneuse
Amour c'est haïne amoureuse,
C'est leiautez la desleiaus,
C'est la desleiautez leiaus, etc.

Se halla por igual en el soneto 134 de Petrarca:

Pace non trovo e non ho da fer guerra

y en su *Trionfo d'Amore*, IV:

E lubrico sperar su per le scale
e dannoso guadagno, ed util danno, etc.

Cf. también III, fin:

come senza languir si more e langue.

En una *Chançon* de Alain Chartier, muy gustado por Santillana *(Carta al Condestable de Portugal)*:

Triste plaisir et doulcereuse joie,
aspre doulceur, reconfort ennuyeux,
ris en plourant, souvenir oublieux,
m'acompaignent combien que seul je soie.

En Ausías March, *Cants d'amor*, XLVII, copla 5:

Qui d'amor fuig d'ell es encontrador.
et jo qui'l cerch dins mi no l'he trobat,

alegres *agora*, e *agora* enojosas.
9 h.
me fazen grand *cuerpo* de *cuerpo* non grande.
16 c.
ca puede dar *fuegos* e *fuegos* robar.
45 h.
non viene *tarde* por *tarde* que venga.
153 d.

Con este primor que permite realzar términos disponiéndolos en un decorativo orden de palabras, debe enlazarse el *hipérbaton*, piedra de escándalo de la crítica corriente. Es preciso advertir que el hipérbaton es mucho más frecuente en el verso que en la prosa de Mena, y en ésta suele reducirse al hábito (que ha de perdurar hasta el siglo XVII en el estilo elevado) de situar el verbo al final ya que, por ser el elemento nuclear de la oración y en el que la concordancia es más neta, mantiene en suspenso la curva del discurso, sin quitar la comprensión. En el verso, el ritmo asegura la cohesión de los elementos de la frase: un ritmo tan marcado como el de la copla de arte mayor puede hacer claro el enlace entre partes concordantes, bien colocándolas en los extremos del verso:

en lloch lo veig disfamat per traidor
e fuig de mi qui'l he mills que altre honrrat
jo no'l deman per donal mon vivint
mes que dins mi ell vulla reposar,
sembla la mort qu'alcança lo fugint
e fuig aquell qui la vol encontrar.

Cf. también *Cants d'amor*, LXVIII, última copla; *Estramps*, IV, tornada, y V, verso 1:

Per lo cami de mort he cercat vida.

En la *Canción de oppósitos* de mosén Jordi de San Jordi, elogiada por Santillana en su *Carta al Condestable de Portugal:*

Tots jorns aprench e desaprench ensemps
e visch e muyr, e fau d'enuig plaser, etc.

y a su vez en el soneto de Santillana

Lexos de vos e çerca de cuydado,
pobre de goço e rico de tristeça, etc.,

y en su *Otro dezir*, 3, 5, 6 (*Cancionero...*, N. 232). En las *Trobas* de Gómez Manrique (*Cancionero...*, N. 406):

Ansí que muero biuiendo,
y biuo siempre penando...

En la canción de Jorge Manrique *Diziendo qué cosa es amor*, II:

Es plazer en c'ay dolores,
dolor en c'ay alegría,
vn pesar en c'ay dulçores,
vn esfuerço en c'ay temores,
temor en c'ay osadía, etc.

diuina me puede llamar *Prouidençia.*
23 h.
las *maritales* regando *çenizas.*
64 c.
¡O *matador* de mi fijo *cruel*...!
205 b.
Los *mienbros* ya tienblan del cuerpo muy *fríos.*
252 a,

Cf. también la que empieza "Ni miento ni me arrepiento..." En las palabras de Celestina (aucto X): "Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitable dolençia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte". En la *Esparza* de Rodrigo Cota "*en que descubre las propiedades del amor*" (*Cancionero...*, N. 966):

Vista ciega, luz escura,
gloria triste, vida muerta...

En el primero de los *Capítulos diuersos* de Torres Naharro:

Por tales senderos me guía mi suerte
que sé donde voi y yerro la vía;
la vida es comigo, yo siento la muerte;
tristeza me sobra, publico alegría.

En el villancico de Juan de Timoneda, *Sarao de Amor*, Valencia, 1561, cuya ultima estrofa dice:

No estoy en perfeto estado
ni estoy libre ni en cadena,
ni vivo desconfiado
ni tengo esperanza buena,
y en pensar que eres ajena
del descanso para mí,
no estó en mí, si estoy sin ti.

En la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente, vs. 1577 y sigs. y en su *Romagem d' agravados:*

Quando falo, estou calado...,

en el exquisito soneto de Camoens:

Amor é fogo que arde sem se ver,

(imitado por Quevedo: "Es yelo abrasador, es fuego helado"), en su eco humorístico en Lope, por lo demás tan sincero apasionado de Camoens:

Desmayarse, atreverse, estar furioso...
Rimas profanas (Obras no dramáticas, Bibl. Aut. Esp., N. 186).

Como tanto esquema tradicional, acogido con entusiasmo en la poesía del Renacimiento, también éste, a manos de la crítica de Cervantes, muestra el mísero artificio mecanizado en que había venido a parar lo que en un comienzo fué hallazgo de observación psicológica. En efecto, aun en Candaya, y aun a juicio de autoridad crítica no más alta que la Dueña Dolorida son "trasnochados" los conceptos de don Clavijo (*Quijote*, II, 38):

Vivo muriendo, ardo en el yelo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quedo.

Recuérdese también el soneto, un tanto humorístico, de *Trabajos de amor perdidos*, III, 1.

bien al final de cada hemistiquio:

siempre *diuina* llamando *clemençia.*
19 h.
A la *moderna* boluiéndome *rueda.*
92 a.
Con vna *manera* de bozes *estraña.*
253 a[36].

El hipérbaton de este tipo responde claramente al deseo de imitar el orden de palabras del verso latino (por ejemplo *Amores*, I, 9, 41-42: Ipse ego segnis *eram discinctaque in otia* natus: / *mollierant animos lectus et umbra* meos), deseo que también obrará sobre la agrupación rítmica del endecasílabo de Góngora. Sin duda no comprendió esa intención el Marqués, cuando escribió en el Soneto a San Bernardino *(Cancionero . . .*, N. 212):

e los sus *rayos* con viso aquilino
solares miras fixo, non vagando.

Su sobrino Gómez Manrique, gran admirador de Mena, dispone con frecuencia en este hipérbaton el orden de palabras de su octosílabo:

grandes cometen *maldades.*
Esclamación e querella de la gouernación, 12.
la del tiempo *mutación.*
El planto de las virtudes, 9 b.
que *las* que sentí *passiones.*
Ibidem, 28 h.
tal fize *prepusición.*
Ibidem, 46.
el *presente* va *tratado.*
Coplas para el señor Diego Arias de Ávila, 4 b.
más *agros* visten *enueses.*
Ibidem, 38 d.
pues el *blanco* comen *pan.*
Ibidem, 40 d.
avn que *grandes* tenés *greyes.*
Ibidem, 41 c.
que *ricos* tratan *brocados.*
Ibidem, 43 b.
la *vmana* fué *natura.*
Loores e suplicaciones a Nuestra Señora, 1 h.

[36] Cf. Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, 167 a:

Rogó a las *vertudes* Sant Peidro *celestiales.*

Preciso es observar que para el hipérbaton en el octosílabo existía ya, antes del *Laberinto,* el ejemplo de Fernán Pérez de Guzmán:

por la *justa* de Dios *saña.*
Loores de los claros varones, 119 d.

Por otra parte, Gómez Manrique no parece haber asido claramente la eficacia del hipérbaton en el verso largo, para apretar su contextura:

Muy poca lunbre abasta del día...
Mas del filial, señora, vençido
amor verdadero, por Dios, que vos e.
Cancionero..., N. 375, 3 a, 4 ab.

Frente a estos tanteos y frente a su ausencia en el *Cancionero de Baena,* el hipérbaton del tipo "diuina me puede llamar Prouidençia" parece ser hallazgo de Mena, quien percibió su valor, que no llegaba a desplegarse totalmente en el verso breve y de corte familiar, como el octosílabo español.

Aparte el hipérbaton de adjetivo y sustantivo, es frecuente en Mena la anticipación de diversas clases de complementos:

La mayor Asia en la zona terçera
e tierra de Partia vi entre los ríos.
35 ab.

En el retrato de don Juan II en el cerco de Mares, el participio "guarnida" corresponde a la vez a "delantera" y a "diestra" y anticipa en el primer caso su complemento "de armas flagrantes", logrando una apariencia de construcción absoluta muy al tono de la moda latinizante:

rey se mostraua, segund su manera;
de armas flagrantes [guarnida] la su delantera,
guarnida la diestra de fúlmina espada.
142 def.

Al historiar al vencedor de las Navas de Tolosa, el poeta varía la expresión no sólo intercalando el verbo entre los términos del nombre compuesto, sino también omitiendo la palabra "batalla" como en el giro popular ("la de Roncesvalles") para darla en aposición en el verso inmediato:

Del quinto Alfonso non será menbrança,
que la de las Nauas venció de Tolosa,
vna batalla tan mucho famosa...
280 abc.

Del mismo modo, ésta y otras expresiones hechas se renuevan mediante palabras intercaladas:

vayan de gente sabidos en gente.
3 g.
Escultas las Nauas están de Tolosa.
145 a.

Si el hipérbaton varía eruditamente el orden fijo del romance, otros recursos concedidos al poeta de pretensión épica prestan vivacidad a su estilo. Entre ellos el *apóstrofe*, de muy variada naturaleza. Para el apóstrofe pomposo que llena toda la primera copla, inútil sería buscar modelo de conjunto en la poesía antigua, como lo demuestra la lectura de las dedicatorias de las *Geórgicas*, I, 24 y sigs., de los *Fastos*, I, 1-26, de la *Farsalia*, I, 33 y sigs., de la *Tebaida*, I, 22-33. La fuente de ese "título", como le llama Nebrija[37], es el estilo de memorial cortesano, al que pertenece aun más netamente el comienzo del Prohemio del *Omero romançado:*

Muy alto y muy poderoso príncipe y muy humano señor don Joan el segundo, por aspiración de la divina gracia muy digno rey de los reynos de Castilla y de León, etc. Vuestro muy humilde y natural syeruo Johan de Mena, las rodillas en tierra, beso vuestras manos y me recomiendo en vuestra Alteza y Señoría. Muy claro y bienaventurado Rey, por eso los hechos maravillosos...

Del mismo estilo palaciego arrancan las invocaciones que al final de cada orden van dirigidas al pusilánime rey como enderezador de la sociedad de sus tiempos:

A vos perteneçe tal orden de dar,
rey eçelente, muy grande señor,
assí como príncipe legislator,
la vida política sienpre çelar.
81 abcd.

La vuestra sacra e real magestad
faga en los súbditos tal beneficio,
que cada qual vse assí del ofiçio
que queden las leyes en yntegridad.
98 abcd.

Por ende, monarca, señor valeroso,
el regio çeptro de vuestra potençia
fiera mesclando rigor con clemençia,
porque vos tema qualquier criminoso.
114 abcd.

A vos, poderoso grand rey, perteneçe
fazer destruyr los falsos saberes.
134 ab.

[37] "Como enel título del Labirinto: Al mui prepotente don Juan el Segundo..." NEBRIJA, *Gramática de la lengua castellana*, II, x, ed. I. González Llubera, Oxford, 1926, pág. 69. Ver más adelante, para estos resabios de estilo curialesco, págs. 257 y sigs. y 287.

Magnífico príncipe, non lo demanda
la grand onestad de los vuestros siglos.
135 ab.

Muy claro prínçipe, rey escogido.
212 a.

fazed verdaderas, señor rey, por Dios,
las profeçías que non son perfetas.
296 gh[38].

Pero en una copla solemne de la que el poeta debió de quedar satisfecho (ya que, según conjetura Foulché-Delbosc, la imitó al componer el "título"), las fórmulas con sabor a cancillería están sustituídas por una serie de retóricos vocativos ennoblecida con recuerdos clásicos:

Sanad vos los reynos de aqueste reçelo,
o prínçipe bueno, o nouel Agusto,
o lumbre de España, o rey mucho justo,
pues rey de la tierra vos fizo el del çielo.
230 abcd.

A ejemplo de Francisco Imperial[39], menudean las invocaciones a criaturas sobrehumanas que no pertenecen al panteón cristiano; así, al principio, la que se dirige a los dioses de la poesía:

dé fin Apolo, pues nos començamos.
2 h.

Tú, Caliope, me sey fauorable.
3 a.

Ya, pues, derrama de tus nueuas fuentes
pierio subsidio, ynmortal Apolo,
. . . . . .

[38] Agréguese la copla con que el poeta remata lisonjeramente el episodio de la consulta mágica:

Por ende, magnífico grand condestable.
267 a.

[39] Alguna semejanza verbal puede notarse entre las invocaciones de Mena y los antecedentes de Imperial:

e para se dezir las rrazones d'ellas
ayúdeme Apolo, que a mí son muy graves.
Decir al nacimiento . . ., 12 gh.

Sumo Apolo, a ti me encomiendo,
ayúdame tú con suma sapiençia
que en este sueño que escrevir atiendo
del ver non sea al desir defyrencia.
Entra en mis pechos, espira tu çiençia
commo en los pechos de Febo (?) espiraste,
quando a Marçia [= Marsias] sus miembros sacaste
de la su vayna por su exçelençia.
Decir a las siete virtudes, 3.

a estos mis dichos mostraduos presentes,
fijas de Tespis, con vuestro tesoro.
6 ab, ef.
Febo, ya espira, pues, de tu dotrina
módulo tanto, que cante mi verso.
32 ef.

En el cerco de Mares, el tránsito entre las glorias romanas y las de Castilla se marca con una invocación solemne a los dioses de la guerra:

Belígero Mares, tú, sufre que cante
las guerras que vimos de nuestra Castilla,
. . . . . .
dame tú, Palas, fauor ministrante.
141 abe.

No es azar que la Fama esté invocada tres veces, la última en un verso perfecto:

leuante la Fama su boz ynefable.
3 e.
porque los tales tú, Fama, publiques.
145 g.
Fama sus alas doradas leuante.
188 f.

Conforme al tema esencial, menudean los llamados a la Fortuna; así en la proposición del poema:

Tus casos falaçes, Fortuna, cantamos.
2 a,

con especial extensión en las coplas 7 a 12 que elaboran el tema de la mudable Fortuna y la orden del cielo, y luego al comentar uno que otro episodio:

alçe Fortuna sus pérfidos remos.
188 e.
O dura Fortuna, cruel, tribulante.
202 e.

Muchas veces se dirige el poeta a su guía, la Providencia; en invocación solemne al principio del poema:

O más que seráfica clara visión . . .
22 e.
O principessa e disponedora
de gerarchías e todos estados,
de pazes e guerras, e suertes e fados,
sobre señores muy grande señora . . .
24 abcd.

Angélica ymagen...
28 a,

y durante su transcurso en forma más llana:

O tú, Prouidencia, declara de nueuo
quién es aquel cauallero que veo...
233 ab,

hasta rozar a veces el tono de la conversación:

...Prouidençia, tú, dime mejor
aquesta mi dubda que yo non entiendo...
109 cd.

Pero al abrir la más solemne de las consultas, sobre los destinos de don Juan II, el poeta vuelve a alzar el tono y deseoso de extremar el énfasis, echa mano de una fórmula de la liturgia antigua, enteramente inoportuna en este pasaje, como se ha señalado ya:

O grand profetissa, quienquier que tú seas,
con ojos yguales suplico que veas
mi dubda e le prestes razón verdadera;
yo te demando, gentil compañera,
me digas del nuestro gran rey e fiel...
270 bcdef.

En las contadas ocasiones en que los personajes no desfilan pasivamente y en que se insinúa un elemento de acción, parece el apóstrofe como la versión agrandada en dimensión épica de las distintas posiciones del coloquio. Así, las quejas de la madre de Lorenzo Dávalos están dadas como apóstrofe al homicida:

O matador de mi fijo cruel...
205 b.

Los conjuros de la hechicera son otros tantos apóstrofes a las deidades infernales, a Plutón y Prosérpina (coplas 247 y 251), al Cérbero (248), a Hécate (250).

La escasez de semejantes pasajes recalca la diferencia esencial entre la epopeya al modo clásico o renacentista, la que agrupa "en torno de una acción capital... lo más selecto de las memorias patrias"[40], y el *La-*

[40] MENÉNDEZ PELAYO, *Antología...*, t. 5, pág. CLXXXVIII: "No tuvo Juan de Mena, como había de tener Camoens..., y como en la Antigüedad había tenido Virgilio el arte de agrupar en torno de una acción capital, histórica o fabulosa (viaje de los portugueses a la India, orígenes troyanos de Roma), lo más selecto de las memorias patrias, los lances más heroicos, etc."

berinto, netamente inscrito en el género medieval de la visión. De esa filiación conserva el rasgo de apelar repetidas veces a su público —con una diferencia. Frente al humilde "señores" de la poesía popular profana *(Mio Cid,* 1178: "Mala cuita es, *señores,* auer mingua de pan"; *Libro de buen amor,* 1633 a: "*Señores,* hevos servido con poca sabiduría"), frente al piadoso y condescendiente "*Amigos* e vassallos de Dios omnipotent" que dirige el clérigo a su auditorio iletrado, el poeta del *Laberinto* no se dirige al círculo que escucha, sino a los pocos que leen, como tiene buen cuidado de declararlo en su arrogante "envío" a los entendidos:

> Si coplas, o partes, o largas diçiones,
> non bien sonaren de aquello que fablo,
> miremos al seso mas non al vocablo,
> si sobran mis dichos segund mis razones,
> las quales ynclino so las correçiones
> de los entendidos, a quien sólo teman,
> mas non de grosseros, que sienpre blasfeman
> segund la rudeza de sus opiniones.
> 33.

Confirma la posición de Mena como poeta de un círculo culto ese llamado a la atención del *lector,* no del oyente, cuando llega a un punto interesante para la vanidad nacional:

> los montes Rifeos e lagos Metroes,
> los quales te ruego, letor, que tú loes,
> pues que vezinos de Gotia fueron.
> 42 fgh.

Y el llamado se repite al introducir su más brillante digresión, la consulta mágica sobre el Condestable:

> mas si los fechos segund los fizieron
> vos plaze, letores, que vos lo relate . . .
> 239 ef[41].

Aunque el *Laberinto* deba poco de su forma narrativa a la epopeya clásica, de ella ha tomado muchas particularidades de estilo, por ejemplo, el suntuoso apóstrofe épico en que el poeta, como de espaldas al público,

[41] En cambio, la segunda persona introducida en 181 e, h:

> padeçe tardança, si *quieres* que diga,
> . . . . . .
> *presume* qué boz dolorosa se siga!

es tan impersonal como el uso idéntico del latín *(naturam* expellas *furca)* o del italiano (vedi *giudizio uman come spesso erra).*

se encara con las figuras de su tablado. Parca y patéticamente usado en la *Ilíada* y en la *Eneida* —sobre todo al aproximarse la muerte de un héroe, como último realce[42]—, se hace más frecuente y mecánico en Ovidio, y sobre todo en Lucano y en Estacio, en quienes ya se trasluce claramente su función de entrecortar y animar el relato. En Mena es común como medio de variar la monótona sucesión de "Vi . . . e vi . . ." que enhebra apenas las figuras en la procesión de Fortuna:

A ti, muger vimos del gran Mauseolo,
tú que con lágrimas nos profetizas,
. . . . . .
e la conpañera del lleno de dolo,
tú, Penelope, la qual en la tela
detardas . . .
64 ab, efg.

Allí te fallamos, o Polinestor,
. . . . . .
yazes açerca tú, vil Antenor,
triste comiençó de los paduanos:
allí tú le dauas, Eneas, las manos.
89 aefg.

Estauas, Ysifle, allí vergoñosa.
90 a.

Non buenamente te puedo callar,
Opas maldito, ni a ti, Julián.
91 ab.

la qual antepuso el toro a ti, Minos.
104 g.

O flor de saber e de cauallería,
Córdoua madre, tu fijo perdona.
124 ab.

O ynclito sabio, auctor muy çiente.
127 e.

Allí, Juan de Merlo, te vi con dolor.
198 a.

porque maldigo a vos, mallorqueses,
vos que las fondas fallastes primero.
209 gh.

[42] Así, los apóstrofes a Patroclo y en particular la honrosa fórmula Πατρόκλεις ἰππεῦ se hallan sólo en la Patroclía, el canto que narra su muerte; así, el apóstrofe refleja el máximo de la tierna compenetración de Virgilio con la soledad de Dido (408: *quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus . . .*), con el dolor de los hermanos mellizos separados por la muerte (X, 390: *uos etiam, gemini, Rutulis cecidistis in aruis, / Daucia, Laride Thymberque, simillima proles).* Pero, a diferencia de Homero, Virgilio ya emplea el apóstrofe épico para variar la enumeración de pueblos en sus reseñas de las tropas rútulas (VII, 733 y sigs., 744; 688 y 797) y de las tuscas (X, 185 y sigs.).

Amplio apóstrofe de corte clásico es el de la copla que cierra la historia del Conde de Niebla prometiéndole la inmortalidad poética:

O piedad fuera de medida,
o ynclito conde, quisiste tan fuerte
tomar con los tuyos enantes la muerte
que non con tu fijo gozar de la vida;
si fe a mis versos es atribuyda,
jamás la tu fama, jamás la tu gloria
darán a los siglos eterna memoria:
será muchas vezes tu muerte plañida.
186 (cf. 208 e-h).

Por la situación y el sentido, el punto de partida es la promesa análoga que formula Virgilio al dar fin al episodio de Niso y Euríalo, IX, 446 y sigs.:

Fortunati ambo! si quid mea carmina possunt
nulla dies unquam memori uos eximet aeuo ...

La presencia de este particular tipo de apóstrofe en el poema de Gautier de Châtillon revela hasta qué punto se había convertido en elemento fijo de la epopeya al gusto clásico:

Te tamen, o Dari, si quae modo scribimus olim
sunt habitura fidem, Pompeio Francia iuste
laudibus aequabit, uiuet cum uate superstes
gloria defuncti, nullum moritura per aeuum.
Alexandreis, VII, 348-351.

También pertenece a la tradición épica el apóstrofe a una personificación, como el celebérrimo:

quid non mortalia pectora cogis,
auri sacra fames!

que, con su fuerte colorido moral, halaga el didacticismo castizo del genio de Mena, presentándose a la vez dentro de una forma más grata a su entusiasmo por lo clásico que la simple sentenciosidad medieval[43]. Estos apóstrofes épicos de contenido doctrinal, dirigidos a conceptos sentidos alegóricamente, incluyen muchos de los versos más felices de Mena:

[43] Como la que, por excepción, aparece en la estrofa 132 que, con su moral pedestre y sus preceptos finales encuadrados en frases hechas de aspecto proverbial, parece copla de Juan Ruiz o del Canciller Ayala:

sean remedios enante venidos
que neçessidades vos traygan dolores;
a grandes cautelas, cautelas mayores,
más val preuenir que non ser preuenidos.

Cf. también los finales de las coplas 29 y 149 como ejemplo de conclusión sentenciosa.

¡O virtuosa magnífica guerra...!
152 a.

¡O piedad fuera de medida...!
186 a.

¡O siglo peruerso, cruel, engañoso...!
219 a.

¡o porfioso pestífero error!
¡o fados crueles, soberuios, rabiosos,
que sienpre robades los más virtuosos,
e perdonades la gente peor!
198 efgh.

¡O rica nobleza, o grand fidalguía,
o ynclita sangre, tú, cómo sostienes
por vana cobdiçia de mundanos bienes
tocar los vmanos en vil villanía!
259 efgh.

¡O vil cobdiçia de todos errores,
madre e carrera de todos los males,
que çiegas los ojos assí de mortales
e las condiçiones de los seruidores;
tú que endureçes assí los señores,
tú que los méritos tanto fatigas
de vana esperança, que a muchos obligas
atales miserias fazer e mayores!
262.

Otros ejemplos en 87 gh, 90 e, 93 abcd. Merece especial mención una de las más felices adaptaciones de Lucano que se leen en todo el *Laberinto*, digna de mejor celebridad que la que le ha deparado la risueña cita de Cervantes:

¡O vida segura la mansa pobreza,
dádiua santa desagradeçida!
227 ab.

En todas sus variedades y particularmente en la del tipo alegórico doctrinal, no es el apóstrofe sino una variante clasificada de la frase interjectiva que escapa a la contextura regular del discurso:

¡guarda qué gloria de España la vuestra!
77 b.

¡pues piensa qué fama le deue la muerte,
quando su gloria la vida non calla!
78 gh.

¡o quirita Roma, si désta sopieras
quando mandauas el grand vniuerso,
qué gloria, qué fama, qué prosa, qué verso,
que tenplo vestal a la tal le fizieras!
79 efgh.

si los fechos buenos ante los mejores
se oluidan, e callan por grandes los chicos,
¡quánto más presto deuen los ynicos
callar ante fechos de grandes valores!
277 efgh.

Por lo general, la frase interjectiva aparece en el *Laberinto* al final de la copla, con función de encarecimiento, más o menos asociada a un esquema periódico condicional o consecutivo; en ocasiones, como simple expresión de admiración:

¡Quántas liçençias e despedimientos
al buen condestable fueron demandadas!
¡quántos fizieron palabras osadas
con vana soberuia de los mudamientos!
257 abcd.

También se destaca sobre el fondo expositivo, por la misma intención de animarlo cortando el hilo de la narración con una sugerencia de coloquio vivo, la *interrogación retórica,* recurso oratorio usado a manos llenas en la *Farsalia.* El más logrado ejemplo en el *Laberinto* se halla en el episodio de la mudable Fortuna, coronado con lo que parece ser un tecnicismo tradicional en los poemas sobre la Fortuna (PATCH, *Obra citada,* pág. 66):

Pues cómo, Fortuna, ¿regir todas cosas
con ley absoluta, sin orden, te plaze?
¿tú non farías lo que el çielo faze,
e fazen los tienpos, las plantas e rosas?
9 abcd.

Los reproches morales aparecen con cierta frecuencia dentro de esta fórmula:

¿si fallarían los que te buscassen
otras Ysifles que deseassen
dar sus maridos por tan poca cosa?
90 fgh.

¿quál ya crueza vos pudo yndinar
a vender vn día las tierras e leyes
de España, las quales pujança de reyes
en años atantos non pudo cobrar?
91 efgh.

¿Quién assí mesmo dezir non podría
de cómo las cosas sagradas se venden,
e los viles vsos en que se despienden
los diezmos ofertos a Santa María?
95 abcd.

pues ¿dónde podría pensar la persona
los daños que causa la triste demanda

de la discordia del reyno que anda,
donde non gana ninguno corona?
.207 efgh[44].

Juan de Mena no depende exclusivamente de estos modos excepcionales de expresión para dar viveza a su estilo y brillo al poema. A fuerza de considerar a Mena como precursor, como puente de pasada entre esto y aquello, no se le ha atendido íntegramente en sí, ni se ha destacado a la par de su erudición, su pura poesía, sus ávidos sentidos, bien abiertos al mundo. En rigor, los dos aspectos no se excluyen en modo alguno. La acción, absorbente en la épica popular, reduce al mínimo las imágenes y comparaciones que abundan, por el contrario, en la poesía doctrinal del siglo XIII, a modo de versión en un plano naturalista de los altos asuntos celebrados en tales poemas. Esa misma razón explica su frecuencia en la poesía culta con la que Francisco Imperial ha enlazado su nombre, y sobre la cual obra, por otra parte, el ejemplo de la poesía italiana, que ha tomado de la latina la larga imagen desarrollada ya a lo pintoresco, ya a lo efectista, ya a lo intelectual. Exactamente como en la Casa de Fortuna, junto a la evocación poética del pasado clásico, el poeta debió de mirar "con ojos e seso assí enbeueçido" (55 d) "toda la parte terrestre e marina" (32 d). El grandioso panorama de las tierras diseminadas por el mar atrae a este contemporáneo de Enrique el Navegante:

"Clara visión"

El mar assí mesmo se nos representa
con todas las yslas en él descubiertas,
también en las aguas biuas e muertas,
e donde bonança non teme tormenta.
51 abcd.

La fascinación del mar, evidente ya en otras poesías[45], está sentida aquí, como por el Ulises de la *Divina commedia* y por los marinos de la próxima generación. Frases como "la grand mar" (45 a), "la mar alta" (47 g) realzan con su simple adjetivación, ya mantenida, ya agregada al texto *De imagine mundi*, el misterio de las aguas que bordean a Europa por el Norte y el Oeste. La primera imagen desarrollada del poema pinta el

[44] Otros ejemplos: 235 gh, 248 e, 250 cd, 251 a, 265 ef.

[45] Cf. *Cancionero*..., N. 34:

Si las ondas de la mar,
quando sus rruydos braman,
son oydas..

revolver de las aguas frente a las columnas que traspuso el hombre moderno, y en su verso inicial es inevitable gustar hoy el sabor de la profecía:

> Como los nautas que van en poniente
> fallan en Cáliz la mar sin repunta,
> do quasi Europa con Libia se junta
> quando Boreas se muestra valiente,
> pero si el Austro conmueue al tridente,
> corren en contra de como vinieron
> las aguas, que nunca ternán nin touieron
> allí donde digo reposo paçiente,
> assí flutuosos, Fortuna aborrida,
> tus casos ynçiertos semejan e tales...
> *Laberinto*, 11-12 ab.

No creo que haya en estos versos recuerdo de las imágenes dantescas del mar (y menos, de la nave) combatida por diversos vientos, por familiares que fuesen a los poetas italianizantes de España[46]. Lo que Mena hace es comparar las mudanzas de Fortuna con los cambios de rumbo que los distintos vientos imprimen al oleaje en el estrecho de Gibraltar. Mucho más vinculada que la imagen de Dante lo está la de Séneca en su tragedia *Agamenón*, vs. 57 y sigs.: el coro apostrofa a la Fortuna, que se complace en atormentar a los reyes y luego se explaya sobre su preferencia por humillar a los grandes, con consideraciones que enlazan la oda horaciana de la áurea medianía (II, 16) con el metro de Boecio *(Consolación*, I, 4) imitado en una imagen del *Laberinto*, 226. Como transición de uno a otro tema, el coro inserta —apoyado en el sentido recto y en el figurado de *tempestas*— el equivalente sensorial de la violencia con que la Fortuna muda la condición de los reyes, o sea, la furia con que el mar revuelve el oleaje en las Sirtes o en el Euxino:

> *O regnorum magnis fallax*
> *Fortuna bonis, in praecipiti*
> *dubioque nimis excelsa locas.*

[46] La imagen del mar se halla en el *Inferno*, V, 28-30:

> *Io venni in luogo d'ogni luce muto,*
> *che mugghia come fa mar per tempesta,*
> *se da contrari venti è combattuto.*

La de la nave pertenece al *Purgatorio*, XXXII, 115-117:

> *e ferì'l carro di tutta sua forza;*
> *ond'el piegò come nave in fortuna,*
> *vinta dall'onda, or da poggia, or da orza.*

Según FARINELLI, *Dante in Spagna...*, pág. 122, imitaron estas imágenes Ausías March, Rocaberti y Santillana en su *Infierno de los enamorados*.

Nunquam placidam sceptra quietem
certumue sui tenuere diem.
Alia ex alia cura fatigat,
uexatque animos noua tempestas.
Non sic Libycis syrtibus aequor
furit alternos uoluere fluctus;
non Euxini turget ab imis
commota uadis unda...
ut praecipites regum casus
Fortuna rotat.

Poco más adelante Clitemnestra visualiza su debate entre dolor, temor, celos, amor, vergüenza con la imagen de las ondas agitadas por vientos encontrados (138 y sigs.):

fluctibus uariis agor
ut quum hinc profundum uentus, hinc aestus rapit
incerta dubitat unda cui cedat malo.

Es probable que esta última imagen, al subrayar la acción de los vientos, contribuyera a precisar la pintura de Mena. A su vez, él la precisa aún más dotando a los vientos de personificación mitológica (de acuerdo con una venerable tradición de la épica grecorromana: *Ilíada*, IV, 420 y sigs., XI, 305 y sigs., *Tebaida*, I, 193-194) y situando la escena del conflicto en un rincón de su Andalucía, el mar de Cádiz, rincón poético entre todos por hallarse en el extremo del mundo conocido (ver págs. 439 y 492).

Quizá el descubrimiento de las Canarias en 1402, durante el reinado previo de Enrique III, haya redoblado la atención de Castilla hacia la lejana aventura marítima y acuciado en los mejores hombres de la época el sentimiento del papel providencial de España,

Esperia,
con los rincones de todo oçidente.
48 cd,

de ese Occidente que por modo tan increíble había de agrandarse antes del medio siglo. Por lo demás, el poeta conoce los riesgos del mar[47], y los presenta a lo vivo en una víctima noble, el Conde de Niebla, "vestido de

[47] Conoce también todas las cautelas necesarias para conducirse en él (copla 133):

Para quien teme la furia del mar
e las tenpestades reçela de aquélla,
el mejor reparo es no entrar en ella,
perder la cobdiçia del buen nauegar;
mas el que de dentro presume de andar
sin que padesca miseria ninguna,
a la primera señal de fortuna
deue los puertos seguros tomar.

engaño de las brauas ondas". Con deleite de letrado que maneja una jerga de oficio, el poeta luce su léxico de marinería antigua y moderna para describir con precisión las naves detenidas por la calma:

Vi que las gúminas gruessas quebrauan
quando las áncoras quis leuantar;
vi las entenas por medio quebrar,
aunque los cárbasos non desplegauan;
los másteles fuertes en calma tenblauan;
los flacos triquetes con la su mezana
vi leuantarse de non buena gana
quando los vientos se nos conbidauan.
165.

La misma concreta exactitud pone ante nuestros ojos las maniobras ordenadas por el Conde:

Desplega las velas, pues ya ¿qué tardamos?
e los de los bancos leuanten los remos.
173 ab,

la partida de la flota:

e dieron las velas ynfladas al viento.
174 c,

el despliegue de la lucida escuadra:

el conde con toda la rica quadrilla
que por el agua su flota seguía.
174 gh,

la creciente:

de parte del agua ya creçen las ondas,
e cubren las mares soberuias e fondas
los canpos que ante los muros estauan.
180 bcd,

y la muerte:

Los míseros cuerpos ya non respirauan,
mas so las aguas andauan ocultos,
dando e trayendo mortales singultos
de aguas, la ora que más anelauan;
las vidas de todos assí litigauan,
que aguas entrauan do almas salían:
la pérfida entrada las aguas querían,
la dura salida las almas negauan.
185.

El poeta tiene de veras embebecido "seso e sentido" en la contemplación de su mundo: su más vigorosa imagen (con sonoridad de nombres

no a estilo de la enumeración erudita medieval, sino de la evocación melodiosa de las nereidas en la *Ilíada* y en las *Geórgicas)* es la de los tres ríos castellanos que se unen para formar el Duero:

> Arlança, Pisuerga, e avn Carrión
> gozan de nonbres de ríos, enpero
> después que juntados llamámoslos Duero,
> fazemos de muchos vna relaçión.
> 162 abcd.

El vasallo tornadizo es, para su mal, como roca despeñada que no para hasta llegar al fondo, o como árbol remudado que pronto se seca (261). Algunas imágenes afines a las de las *Coplas contra los pecados mortales* atestiguan el interés duradero del poeta por todos los que viven, padecen y trabajan a su alrededor: el herido (30), el médico solícito (178), el cautivo (94), el malhechor (108), el peregrino rústico y sus pulidos compañeros (54), el montero (65), el enamorado (234) y sobre todo, como corresponde a la naturaleza del poema épico, la guerra, ilustrada en sus maniobras (coplas 175 y 176) y en la belleza de sus armas (139, 142).

Igual atención que las actividades humanas le merece el mundo de la naturaleza y su renovada variedad:

> A éste los fechos del pobre Pelayo
> reconoçerán, maguer que feroçe,
> tanta ventaja quanta reconoçe
> *el triste dezienbre al fermoso mayo;*
> en éste non miedo pornán nin desmayo
> los enemigos a él capitales,
> antes más rezio verná por los tales
> *que viene la flama de ençima de rayo.*
> 274.

El cambio regular de la naturaleza se expresa musicalmente en el reproche a la Fortuna:

> ¿Tú non farías lo que el çielo faze
> e fazen los tienpos, las plantas e rosas?
> 9 cd.

No es la frase hecha "rosas e flores": aquí, en el último lugar de la enumeración, "las plantas e rosas" están en nombre de todo lo delicado de la naturaleza, que parecería tener lo arbitrario como esencia de su gracia y que, sin embargo, obedece a un orden tan firme como el de los altos árboles, tan regular como el de los astros.

Una copla comienza con un acertijo mitológico:

El lúçido Febo ya nos demostraua
el don que non pudo negar a Fetonte.
268 ab.

A poco, el poeta cierra el libro de su memoria (sólo "crines" en el quinto verso evocará la personificación mitológica), para pintar el haz divergente de rayos que al amanecer envuelve las alturas:

subiendo la falda del nuestro orizonte,
del todo la fosca tiniebla priuaua;
sus crines doradas assí dilataua,
que todas las seluas con sus arboledas,
cunbres e montes e altas roquedas,
de más nueua lunbre los yluminaua.

El mundo de la luz es su mundo peculiar. Así se sitúa Mena —quizá espontáneamente— en la conocida convención de la alta poesía de la Antigüedad: realce de la luz y huída del abigarramiento plebeyo del color. Mena vela sus rarísimas notas de color con palabras de suntuosidad antigua: la silla preciosa del Rey es multicolor como el iris (143 h)[48]; sus ropas no son rojas sino "múrice" (221 e)[49]; y la paradoja de la "cándida púrpura" para las ropas de la Reina, de quien luego dice "vençíase della su ropa en albura" (72 e), indica que Mena piensa en el sentido que ha adquirido *purpureus* en la lengua poética latina como exaltación de cualquier color[50]. Tampoco "dorado" u "oro" connotan color sino material (265 b "vn grand bulto de oro"), luminosidad (268 e "sus crines doradas"), suntuosidad (188 f "Fama sus alas doradas leuante"), evocación fabulosa (46 h "Saturnia fué dicha en la era dorada"). En cambio abundan las notas de luz y transparencia:

[48] El poeta vacila, inseguro de su colorido, y en la misma copla habla de hazañas pintadas o escultas (146 af).

[49] En el verso siguiente:

ebúrneo çeptro mandaua su diestra

es muy probable que Mena no piense en el sentido figurado del adjetivo, normal desde Góngora en español, sino en el sentido recto 'de marfil'.

[50] El Brocense percibe que "purpúrea" no tiene en el verso de Mena su usual acepción de color: "Pero yo hallo en latín *purpureus* por cosa hermosa. Horacio en la primera Oda del quarto dixo *purpureis oloribus*, hablando de los cisnes, y Virgilio *purpureos spargam flores*, etc. [*Eneida*, VI, 884.] *Lumine uestit purpureo*. [*Eneida*, VI, 640.] Y en otras muchas partes. [Por ejemplo, *Égloga IX*, 40: *hic uer purpureum*.]" Ejemplos decisivos son el de Horacio y la *purpurea nix* del elegíaco Pedón Albinovano. Pero la *iunctura* "cándida púrpura" creo que le fué sugerida a Mena por un verso de Claudiano, *De Probini et Olybrii consulatu*, 183:

Qualis purpureas *praebebat* candida *uestes* [*Latona*].

E toda la otra vezina planura
estaua çercada de nítido muro,
assí trasparente, clarífico, puro,
que mármol de Paro pareçe en albura;
tanto que el viso de la criatura,
por la diafana claror de los cantos,
pudiera traer objetos atantos
quantos çelaua so sí la clausura.
15.
Luego resurgen tamaños clarores
que fieren la nuue dexándola enxuta,
en partes pequeñas assí resoluta,
que toda la fazen bolar en vapores...
20 abcd.

El elogio del clima de Egipto destaca con pomposa adjetivación el dato del original *hanc nubes non obscurant:*

do el çielo sereno jamás non se çiega,
ni el aire padeçe nubíferas glebas.
38 ef.

El Este, cuna del euro, es

... la parte que el Euro se ençiende.
39 a.

Aunque tampoco en este caso la expresión sea enteramente original del poeta y reconozca filiación latina *(Geórgicas,* I, 453 ? *Farsalia,* IV, 61), el hecho de escogerla es tan significativo como el de adoptar, entre las infinitas perífrasis para designar a Dios, la que implica la visión pagana de la divinidad empuñadora del rayo:

Aquel que los fuegos coruscos esgrime.
60 d[51].

La luz es en el *Laberinto* una valoración positiva:

allí relumbrauan los claros arneses[52]
de aquellos Camilos que a Françia bastauan.
139 cd.

[51] La llama del rayo, considerado como hecho de la naturaleza, es imagen de fuerza: 274 gh, y 226 ef, el rayo que hiere las altas torres, conforme inmediatamente a BOECIO, *Consolación,* libro I, m. 4, y mediatamente a HORACIO, *Odas,* II, 10 y a HERÓDOTO, *Historias,* VII, 10. Análogamente, el punto de comparación en la imagen de la brasa (27 f) no es el color sino la violencia.

[52] Precisamente el sentido de la luz convierte en visión concreta la sinécdoque "arneses" que Mena comparte con Fernán Pérez de Guzmán, pero que en éste es un mero tropo conceptual:

muchos de ellos florescieron
con virtuosos arneses.
Loores de los claros varones, 160 gh.

Fortuna presenta a don Juan II

> de armas flagrantes la su delantera,
> guarnida la diestra de fúlmina espada.
> 142 ef.

En la otra presentación de don Juan

> ebúrneo çeptro mandaua su diestra
> e rica corona la mano siniestra,
> más prefulgente que el çielo estrellado.
> 221 fgh.

Lúcido (268 a), *claro* (269 a) son los epítetos del día naciente; *ilustre, claro, esclarecido* son los epítetos del Rey y miembros de la real familia (cf. 73 f, 74 h, 212 a, 271 fg, 285 b), epítetos que se sustantivan en un momento de especial tensión, el llamado a don Juan II como campeón de la justicia (230 c):

> ¡o lumbre de España, o rey mucho justo!

El poeta, sensible en el *Claro escuro* a las "tinieblas de gran oluido", ve como luminosa la fama (290 ae) y todo lo que goza o merece gozar fama: un rostro hermoso (21 g, 22 e), los héroes consagrados por la historia romana (los "muy claros Deçios" 216 b), las hazañas militares (188 a, 275 b), las coronas que la virtud plebeya gana a la linajuda (80 g) y, sobre todo, los artífices de la fama, los sabios y poetas, huéspedes de la orden de Febo, se mueven en un ámbito de luminosidad: los "claros maestros" (117 b) de teología abren la brillante cohorte; entre los oradores, el compatriota español recibe doble destello:

> e vimos la *lunbre* del *claro* tesoro
> de *nuestro* retórico Quintiliano.
> 119 gh.

Entre los "prefulgentes" (125 e) que cultivan las ciencias en los tiempos del poeta, el *Laberinto* celebra uno solo: "aquel claro padre" (127 a), don Enrique de Villena. Gloria y luz son términos coextensivos: el poeta asocia sus más caros afectos en el verso que tan bien perfila su idea épica:

> *loor* de los reyes de España la *clara*.
> 220 f.

En la esfera de signo contrario, las hechicerías vedadas se ejecutan en la más callada noche (245 e); oscuro es el rostro de Hécate (250 h), y la mayor amenaza contra Plutón es traspasar de luz sus tinieblas:

¿E sabes tú, triste Plutón, qué faré?
abriré las bocas por do te gouiernas,
e con mis palabras tus fondas cauernas
de luz supitánea te las feriré.
251 abcd.

Verdad es que la amenaza no pertenece en propiedad a Mena sino a la tradición épica grecorromana *(Farsalia,* VI, 742-744, e indirectamente, comenzando por el combate de los dioses celebrado por "Longino", *Ilíada,* XX, 61-65, y siguiendo con *Eneida,* VIII, 243-246, *Metamorfosis,* V, 356-358). O sea: en estos versos la predilección de Mena por la luz, su valor positivo y negativo, no se ha expresado mediante pura creación, sino mediante elección del material épico tradicional. La fama no celebrada por los poetas "yaze en tinieblas" (4 h); los triunfos entre los reinos cristianos, castellanos y aragoneses, en contraposición con el brillo de las victorias de la Reconquista, son en la silla labrada del Rey entalles "non tanto bruñidos" (154 a). Los necios que abandonaron al Condestable, persuadidos de hechicerías, "çegaron el túrbido fumo" (238 c) de la codicia que ciega los ojos de los servidores ingratos (262)[88]. A la cabeza de las más bellas imágenes del poema se sitúa la del rayo de sol en el que flotan partículas que en vano pretenden asir los niños y los ignorantes (295), aplicada a la Providencia que se desvanece entre las manos del poeta como se desvanecen en la *Ilíada* y en la *Eneida* los personajes de otros mundos, frustrando el abrazo de los vivientes.

Por lo general el lado libresco del genio de Mena ha sido señalado únicamente para aquilatar sus fuentes o señalar su entusiasmo por los poetas antiguos y, en muy contados casos, para indicar que Mena podía recrear dignamente en el romance nuevo la belleza antigua. Y en verdad es el primero que la recrea conscientemente. Pues así como Mena desdeña las citas de autores o los injertos en otras lenguas, a que son tan aficionados los poetas de la generación anterior y de la suya (árabe de Villasandino, *Baena,* N. 213; hebreo de fray Diego de Valencia, *Baena,* N. 501, latín de todos y en particular de Ruy Páez de Ribera, *Baena,* N. 294, francés de Imperial, *Baena,* N. 248 —y la segunda copla del *Decir al nacimiento de don Juan II,* con frases en inglés, latín y árabe—, italiano de Santillana, *Comedieta de Ponça,* 19 y 20), de la misma manera

[88] "Cegar" es para el poeta negar la luz, oscurecerse (como en 38 e "do el çielo sereno jamás non se çiega") o no ver, como en estos pasajes. Para el curioso interés que demuestra Juan de Mena por todo lo relativo a la visión y óptica, ver págs. 260-261.

logra reflejar la belleza de sus lecturas predilectas, sin necesidad de insertar crudamente sus recuerdos literarios, al modo de Imperial:

> Non vido Aliger tan grande asonsiego
> en el escuro linbo espiramentado...
> *Decir al nacimiento...*, 13 ab.
>
> Tanta alegría non mostró en el viso
> al poeta jurista, teólogo Dante
> Beatrís en el çielo, commo quando quiso
> rrasonar el Sol...
> *Ibidem*, 25 a-d.

En todo presenta Mena, medido por el cartabón de sus precursores y contemporáneos, un sentimiento muy superior de la forma, un saber renunciar y escoger que es el más eficaz testimonio de su asimilación de los clásicos y que va dando la espalda al sumiso reproducir medieval.

Extraña que no se haya reparado en la frecuencia con que su mundo de estudioso se insinúa no sin gracia en su mundo poético. Así, muy peculiar de Mena es que su visión animalística provenga toda del bestiario y del ejemplario y no de la naturaleza. Si Juan Ruiz, al romancear fábulas, renueva con picaresca vitalidad las figuras heredadas, nuestro poeta pálido de vigilias (según la conocida frase de Lucena) no agrega un solo dato naturalista: el animal que varias veces aparece es el león, ya como estrado de la exaltada realeza de don Juan II (221 d), ya como imagen de amor materno (207 d), ya en sus supuestos hábitos alimenticios, como paralelo del influjo frustrado de las constelaciones (266 abcd): ninguno de esos pasajes presupone la atención del poeta al león que el Rey mantenía por deporte, según el Comendador Griego. Otros animales de claro abolengo libresco son el águila (14 abcd), que recuerda un célebre motivo épico (ver pág. 136 más arriba); el camaleón pitagórico-ovidiano (259 abcd); las telarañas (82) que ni siquiera son imagen de bestiario sino apólogo, moralizante desde su origen literario, tomado de las muy manoseadas *Vidas de filósofos ilustres* de Diógenes Laercio, y precisamente en la vida de Solón (I, 58). Ya se ha señalado cuánto prevalece la mira artística sobre la naturalista a propósito de los animales que proporcionan agüeros de borrasca (170 y sigs.) o ingredientes de magia (241 y sigs.).

Un verso se desprende de la monótona enumeración *De imagine mundi:*

> los canpos de Frigia tanto llorados...
> 41 e,

que expresa con sin igual lisura y eficacia la pena de los que han vibrado con la antigua pena de la *Eneida* y su eco, todavía eficaz en Dictis y en Dares, en *Italicus*, en Benoît de Sainte-Maure, en Guido de Columna, en "Leomarte", en la *Historia troyana*. De igual modo, la perfecta adjetivación del verso 130 f:

Medea, la ynútil nigromantessa,

sólo pudo surgir en quien había leído con honda proyección sentimental la tortura psicológica de la maga en una y otra página de Ovidio.

Desde la Casa de Fortuna el poeta ve el mundo —el mundo real, el mar "con todas las islas en él descubiertas"—, pero también, exactamente como el Descubridor, ve el mundo de Plinio, de Estrabón, de Tolomeo, de San Isidoro, de "San Anselmo", que envía a su encuentro

bestias e gentes de estrañas maneras,
mostruos e formas fengidas e veras...
34 fg,

exactamente como, al poner pie en tierra, Colón oyó decir que muy cerca, en la isla de sólo más allá, vivían los hombres con cabeza de perro que figuraban en los mapas que él conocía. Lo peculiar de estos hombres del siglo xv es la coexistencia en el mismo plano de lo visto y de lo leído, la superposición de la imagen del mundo real del Mediterráneo y del mapa vetusto poblado en el centro y despoblado en las orillas:

Tigris e Indo, de reynos vazíos.
35 c[54].

Con toda naturalidad, Mena compara sucesivamente el estruendo de un combate con el de Tifeo, yacente bajo los volcanes de Sicilia, o con el de las forjas de Milán, que saben a experiencia del poeta en su viaje a Italia, o con el grito de las Bacantes: en suma, un recuerdo personal, interpolado entre reminiscencias de Virgilio, de Ovidio y de Lucano[55]. El poeta equipara *(Laberinto,* 151) los cadáveres amontonados en el campo de

[54] Recuérdese lo ya señalado acerca de los hechizos amorosos (copla 110), de los ingredientes de la maga (241 y 242), de las insignias reales de don Juan (220 y 221). Entre los medios de adivinación que profetizaban la grandeza del Rey (296), la haruspicina ("e las entrañas de los animales") a buen seguro huele más a las *Décadas* de Tito Livio que a la Castilla del siglo xv.

[55] Ver págs. 36-37. "Las sacerdotisas del templo lieo" proceden probablemente de la noticia sobre el templo de Delfos, en donde las Bacantes celebran cada tres años el solemne festival de su dios, según la *Farsalia*, V, 73-74.

batalla de La Higueruela con la formación de las dunas africanas, exagerada a través de las consejas recogidas y transmitidas por Heródoto. La *Crónica de don Álvaro de Luna* testimonia la pericia de jinete del Condestable: el poeta traslada moral y pintorescamente la habilidad del estadista en quien confiaba, en una visión de estatuaria antigua:

> Éste caualga sobre la Fortuna,
> e doma su cuello con ásperas riendas.
> 235 ab.

Así, lo vivido y lo leído se disponen muy medievalmente sobre la misma línea, sin perspectiva alguna: el vario éxito de belleza no emana en estas imágenes de ninguna esencial diferencia de visión.

LENGUA

Según la idea corriente acerca del papel lingüístico de Mena, el poeta, que pertenece a una época de vacilación idiomática, es activo propulsor del aluvión de latinismos que se precipita sobre ella, por su intención "de crear una lengua poética distinta de la prosa" (MENÉNDEZ PELAYO, *Antología* . . . , t. 5, pág. CXCII). Luego se juzga este papel con más o menos condescendencia, encuadrándolo en el movimiento iniciado con Francisco Imperial en la primera época del reinado de don Juan II, y reflexionando consoladoramente que, bien mirado, cometió el poeta menos desmanes de los que podían esperarse, o internándose en el delicado terreno del fatalismo histórico (BLECUA, *edición citada*, págs. LXX-LXXI: "Aunque hubiese querido, no hubiera podido esquivar la influencia latina dominante en su época. Era muy difícil soslayar aquella atmósfera latinizante . . ." [1]). Pero la lectura del *Laberinto* no impresiona como exclusiva acumulación de latinismos sobre un fondo de lengua normal, tal como la dejan el *Polifemo* y las *Soledades*. La impresión que deja es la de lengua híbrida, en la que el latinismo chocante por no asimilado hoy

[1] No sólo la soslayaron en muchas de sus producciones Fernán Pérez de Guzmán, Álvarez Gato, Hernán Mexía y tantos otros, sino también el mismo Mena en las coplas *Sobre un macho que compró de vn arcipreste*, y el Marqués de Santillana en sus poesías de tipo popular, en tanto que la practica con entusiasmo en su poesía refinada. No es, pues, influencia fatal, sino ideal poético que está en manos del artista acoger o rechazar. Constituye una excepción pintoresca por lo cerril la actitud de Cejador. Como en su estética la piedra de toque es cierto popularismo soez ("Las *Coplas de ¡Ay, Panadera!* es imposible que sean de Mena; si lo fueran, hubiera sido verdadero poeta una vez en su vida, poeta popular y satírico. Pero no es ésa su vena, y así no me persuado sean suyas tampoco las coplas *Sobre un macho que compró de un arcipreste* . . . Si son de Mena, con ser bien poca cosa, es lo único legible hoy en día que compuso." *Historia de la lengua y literatura castellana*, t. 1, 2ª parte, Madrid, 1927, 2ª ed., pág. 62), Cejador condena, con la imaginable grosería, el aspecto latinizante de la lengua de Mena: "El habla literaria, prosaica y poética, por la comezón de latinizarla, salió tan manchada y tan retorcida de sus manos, que fueron menester algunos años para que otros ingenios, acudiendo al puro minero popular, la desencostrasen de tan bárbara inmundicia. Si la erudición vale para algo en poesía, vióse en Mena hasta dónde puede alcanzar. ¡A ese emporcamiento del lenguaje le llamaron algunos propósito de crear una lengua poética! Y no nos vengan con que algunas de sus extravagantes voces latinas han llegado a usarse después, porque los eruditos que las generalizaron hicieron con ello tanto daño al idioma como Mena y eran de la misma escuela erudito-pedantesca." (*Ibidem*, págs. 61 y sig.).

se codea con el arcaísmo igualmente chocante por inusitado. Un testimonio valiosísimo, que en sus breves líneas encierra la más completa comprensión del lenguaje de Mena, es el juicio de Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (ed. José F. Montesinos, *Clásicos castellanos*, Madrid, 1928, págs. 158-159):

> Pero, porque digamos de todo, digo que de los que an escrito en metro dan todos comúnmente la palma a Juan de Mena, y a mi parecer, aunque la merezca quanto a la dotrina y alto estilo, yo no se la daría quanto al dezir propiamente ni quanto al usar propios y naturales vocablos, porque, si no m'engaño, se descuidó mucho en esta parte, a lo menos en aquellas sus *Trecientas*, en donde, quiriendo mostrarse doto escrivió tan escuro que no es entendido, y puso ciertos vocablos, unos que por grosseros se devrían desechar y otros que por muy latinos no se dexan entender de todos, como son *rostro jocundo*, *fondón del polo segundo* y *cinge toda la sfera*, que todo esto pone en una copla [la primera de la *Coronación*], lo qual a mi ver es más scrivir mal latín que buen castellano.

Ésa es la fundamental diferencia con Góngora, a quien lo asimila la crítica corriente que se ocupa en la historia de la lengua, particularmente en la historia del cultismo —el *Laberinto* como etapa del camino a las *Soledades*—, antes que en la observación fundada en todos los aspectos de la obra de Mena. Los ejemplos de Valdés, a juzgar por el comentario "es más scrivir mal latín que buen castellano", corresponden a los latinismos excesivos en número y calidad, pero un verso como el del *Laberinto*, 92 b

fondón del çilénico çerco segundo,

es característico de ambos aspectos. Par a par del adverbio vulgar *fondón*, al que Mena se muestra un tanto aficionado[2], el verso ostenta en su lugar sensible un sonoro esdrújulo, recurso estilístico peculiar de la lengua latinizante que afecta el cenáculo de Mena, esto es, la sustitución de la preposición "de" y nombre propio por un adjetivo derivado: *cilénico* 'propio del Cilenio', o sea de Mercurio, criado en Cilene, monte de Arcadia. Materialmente, *çilénico* no es un préstamo tomado del latín, es una creación analógica a base de sufijos adjetivos latinos. Así como el latín dice *hesperius* y *hespericus*, *dorius* y *doricus*, Mena imagina una pareja equivalente, *cilénico* y *cilenio* y elige la primera alternativa, aunque en verdad el latín sólo registra la segunda[3]; así, junto al vulgar *fondón*, el

[2] Lo emplea cuatro veces en el *Laberinto:* 92 b, 100 c, 129 a, 148 b; además en el *Claro escuro*, 1 e; en "El hijo muy claro de Hyperión", 1 d; en la *Coronación*, 1 d, etc.

[3] Igual proceso, a la inversa, en la "Omeria Iliada" del Prohemio del *Omero romançado*. El latín sólo conoce *homericus;* la *alternancia -icus / -ius*, bastante frecuente en helenismos del

suntuoso adjetivo *çilénico* es, en rigor, más latino que si fuera un crudo latinismo. Yuxtaposiciones como ésa son frecuentes y graban la impresión de incoherencia lingüística:

quando *punaua* por *descabollirme.*
30 f.
de la que robada en la *taurina fusta.*
42 b.
con *túrbido* velo su *mote* cubría.
57 d.
El *vmano seso* se çiega e oprime.
60 a.
e fazte a la rueda *propinco ya quanto.*
61 b.
¡qué *tenplo vestal* a *la tal* le fizieras!
79 h.

Destacan la incongruencia las parejas formadas de un vocablo "grossero" y uno "muy latino":

las dos eran firmes, *ynmotas e quedas.*
56 c.
saluo e seguro fué dentro librado.
96 g.
de tales *quistiones* e tanta *desferra.*
152 h.

Muy frecuente es que, en la evocación de un ambiente noble, disuene un término de asociaciones vetustas o vulgares:

las cosas presentes ordeno en essençia,
e las por venir dispongo a mi *guisa.*
23 ef.
¿e cómo bastó mi *seso* infacundo
fruyr de coloquio tan alto a desora?
24 gh.
e sobre todas la casta Lucreçia
con esse *cuchillo* que se desculpó.
63 gh.
en vno con otro *montón* de romanos,
trágicos, líricos, elegianos...
123 de.
Belígero Mares, tú sufre que cante...
dame tú, Palas, fauor ministrante...
que los mis metros al *fecho* concorden.
141 aeg.

latín, evoca en Mena el segundo término, que es el adoptado, a expensas del adjetivo genuino *homericus.*

en los etneos ardientes *fornazes*[4].
144 b.

Pulmón de linçeo allí non falleçe,
de yena non menos el nudo más *tuerto*.
241 ab.

e desde allí dentro conjura en el *huerco*
e todas las sonbras vltrizes sin falla.
245 gh.

rey de los godos magnífico, *lindo*.
272 c.

Es claro que el conflicto no es puramente verbal, antes bien emana de una escisión íntima entre el mundo medieval y el ideal antiguo exaltado estéticamente por el Renacimiento. Un caso en que semejante escisión deja clara huella exterior se halla en las consideraciones sobre el amor (copla 113). El poeta califica al amor leve con una ristra de latinismos que llamaron la atención zumbona de Lope:

si amor es ficto, vaníloco, pigro,

pero al hablar del amor verdadero, rebelde a la tutela del entendimiento, nos sale al encuentro una fórmula que arraiga hondamente en el viejo didacticismo medieval:

nin quiere castigos de buena razón.

En la copla 50, cuajada de helenismos *(Catabatmón, Pentapolín)* y de nombres célebres en la historia y en la literatura romanas, se introduce de pronto un punto de vista anacrónico:

e la Çirenayca región de *paganos*.

Del mismo modo disuena en la copla 38, hasta el punto de comprometer la comprensibilidad para el lector desprevenido de hoy, el recuerdo hagiográfico insertado entre términos poéticos que evocan la más aparatosa poesía latina (el Rubro Nereo, Linceo, las nubíferas glebas) y la intempestiva alusión a la epopeya más conocida de Estacio:

do vi a Mauriçia e al antiga Tebas.

[4] "Etneos fornazes" parece traducir una expresión favorita de las tragedias de Séneca:

acrior mentem excoquat
quam qui caminis *ignis* Aetnaeis *furit*.
Hercules furens, 105-106.

Et qui furentis semper Aetnaeis *iugis*
uersat caminos...
Hippolytus, 190-191.

Feret Aetnaeos *inde* caminos.
Hercules Oetaeus, 1157.

El texto correspondiente *De imagine mundi*, I, XVIII, dice:

In hac est prouincia Thebaida, a ciuitate Thebe cognominata..., in hac Mauritius principabatur, et ab hac Thebaei dicuntur.

Uno y otro parecen referirse a San Mauricio, caudillo de la legión tebana (o sea, reclutada en la Tebaida africana) cuyo martirio recordaron la *Alexandreis*, V, 314 y sigs., y el *Alexandre*, ed. Willis, 1423, y llevó al lienzo el Greco[5].

Idéntica dualidad se manifiesta curiosamente en la enumeración de pueblos. Aun el poeta por excelencia del Renacimiento español puede asociar con las ruedas de la cosmografía medieval a los guerreros de la Roma antigua[6], y evocarlos como subyugadores no de galos y germanos sino de sus equivalentes geográficos contemporáneos:

ni aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,
por quien los alemanes,
el fiero cuello atados,
y los franceses van domesticados.

No ha de extrañar que con notable falta de perspectiva (para nosotros, usufructuarios de la visión arqueológica que instaura la historiografía del romanticismo), Mena baraje en una misma copla (11) el nombre griego de África

do quasi Europa con Libia se junta

y el nombre corriente de Cádiz, con el cambio consonántico que acentúa su carácter vulgar:

fallan en Cáliz la mar sin repunta,

ni que entremezcle en la copla 44 denominaciones que no se corresponden ni histórica ni geográficamente:

vi Çitia la baxa,
e toda Alemaña...
e fasta los Alpes se ya pareçía
Retia, Germania la superior,

[5] Mauricia parece ser un toponímico creado por Mena, ya que no era familiar al Comendador Griego: "Este Mauricio fué príncipe de la ciudad de Thebas, en Egypto, como escrive Anselmo..., o si quisieres que se lea Mauricia, diremos que llama a la ciudad de Thebas Mauricia, porque imperó en ella el príncipe Mauricio". Como el texto crítico de Foulché-Delbosc trae también Mauricia, no se ha de regatear a Mena su toponímico: así, el verso presenta la pareja de sinónimos enlazados por "e" que no falta en otros pasajes del *Laberinto* (ver pág. 168).

[6] Ver págs. 355-356.

Mesia, Panonia, e para mejor,
todas las partes del reyno de Vngría.

En un solo verso de la descripción de Francia (47 b) se codean un nombre antiguo, genuino, Aquitania, un término romance, Narbona (lat. *Narbo, -onis)* y una formación analógica basada en el sufijo locativo *-ia* Ludunia, de *Lugdunum* 'Lyon', sin precedente en el latín literario. Aun más pintoresca es la enumeración de las regiones de España (copla 48) en la que alternan una perífrasis entre poética y erudita:

la menor Cartago que fué la de Esperia

(esto es, Cartagena, en España, por oposición a su metrópolis, Cartago de África), nombres corrientes en latín clásico como Celtiberia, Lusitania, Tingitania, nombres creados en el latín medieval como Vandalia (cf. *Primera crónica general,* 366), y nombres romanceados como Tarragona y Galicia. La íntima escisión del poeta, reflejada en la incongruencia de su expresión, no había de escapar a la sagacidad jocosa de Cervantes, quien bautiza dos figurones imaginarios con nombres tomados del abigarrado excurso geográfico del *Laberinto:* Casildea de Vandalia (48 e: "mostróse Vandalia la bien pareçiente") y Pentapolín del Arremangado Brazo (50 e: "Pentapolín conoçimos siguiente").

"Vocablos grosseros"

Como es sabido, el estado de inestabilidad de la lengua del siglo xv se debe, aparte del aluvión latino, a que no se han eliminado todavía posibilidades en pugna: *f-* inicial y aspiración, timbre variable de las vocales átonas, formas apocopadas del adjetivo, *de* partitivo, perfectos fuertes, fluctuación de formas verbales *(tenedes, tenéis, tenés).* Mena, en su aspecto "grossero" ¿refleja sencillamente tal vacilación? A poco que se examine el *Laberinto,* va surgiendo una impresión muy diferente:

Al muy prepotente don Juan el segundo,
aquel con quien Júpiter *touo* tal çelo,
que tanta *de* parte le *fizo* del mundo
quanta a sí *mesmo* se *fizo* del çielo;
al *grand* rey de España, al César *nouelo,*
al que con Fortuna es bien fortunado,
aquel en quien cabe virtud e reynado,
a él la rodilla *fincada* por suelo.

La muy crecida proporción en que se hallan los arcaísmos dentro de la

obra de Mena, comparada con la del Marqués, su amigo, nacido trece años antes, apunta a un hecho inequívoco: Mena arcaíza de intento[7]. Difícil

[7] Algunos ejemplos característicos: *aína:* 32 a, 155 d, 247 c; *aviltada:* 103 e; *bateado* = 'bautizado': 37 f, 272 d; *bullada:* 109 g ("vocablo antiguo" según el Brocense); *cama:* 75 g (no entendido ya por el Brocense, que proponía leer "fama"); *cedo:* 213 e; *condesa* = 'deseo de guardar o condesar': 228 a (es la *lectio difficilior* conservada, bien que no entendida, por Hernán Núñez; *condesar* se halla en la literatura desde la *Primera crónica general*, 117: "...era costumbre de los gentiles de quemar los muertos et *condesar* los poluos"; cf. también el *Libro de miseria de omne*, 275 c: "...los aueres *condesades*, las conciencias dañades", y el refrán citado por Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua:* "Quien guarda y *condesa* dos veces pone mesa"; pero no conozco ejemplo del sustantivo *condesa); conquerir:* 77 f *(conquiso:* 276 a, 281 eg, 283 a, 286 a, 289 fg; *conqueriendo:* 289 a); *chico* = 'pequeño': 8 f, 277 f; *deessa:* 130 g (atestiguado por Alfonso el Sabio); *deprender:* 230 g; *deservir:* 107 c; *despagado:* 112 h; *despender:* 95 c; *devedar:* 92 h, 129 h; *ditar* = 'componer verso, expresar en verso', que, como el *declinet* del último verso de la *Chanson de Roland*, refleja el ambiente escolar de la primitiva poesía romance: 125 h, 159 h (cf. *Coronación*, 38: *dictador* = 'poeta' [como PERO VÉLEZ DE GUEVARA, *Baena*, N. 319]; lo curioso es que, siendo la palabra inmediata anterior, *tribuno*, una magistratura romana, no era chocante para Mena emplear la siguiente, *dictador*, no en el sentido romano y antiguo, sino en el romance y medieval; en el Preámbulo IV del Comentario a la *Coronación, prosa* todavía en el sentido de 'poesía', heredado de la acepción medieval latina de *prosa* = 'secuencia': "Ca haze se porque vulgarizado el Latín, no parece el arte del Latino metro e destrúyese la prosa"; en la copla 46 g "el romance de Atalante", donde *romance* mantiene el sentido arcaico de 'composición literaria'); *engorra:* 30 b ("antiguo castellano" para el Brocense; cf. VILLASANDINO en *Baena*, N. 65: "ca ssy mi persona engorra"); *fecho* = *facta* 'gesta': 7 e, 55 f, 239 c, 256 a (cf. *General estoria*, I, 29: "Del *fecho* de Enoch e de sus generaciones"; V, 29: "Del *fecho* de Sodoma et de las otras quatro ciudades"); *fondón:* 92 b, 100 e, 129 a, 148 h; *fornecer:* 241 h; *maguer:* 80 b; *mesnada:* 148 f ("vocablo antiguo" para el Brocense); *mote:* 57 d, 156 c; *muy mucho:* 282 c; *por ende:* 59 e, 69 a, 158 a (cf. Comentario a la *Coronación*, copla 1, *ende* = 'allí'); *quier... quier:* 269 g; *remecer:* 13 e; *sabidores:* 116 h (unido con *quadrivistas),* 187 h; *setenos:* 62 b; *sin falla* = 'sin falta, indefectiblemente': 78 e (arcaísmo vigente aún en México y en la provincia argentina de San Luis); *tan mucho:* 20 f, 235 c, 280 c; *vegada:* 127 f, 242 c; *vergoñosa:* 90 a, 195 g, como *vergüeña* (cuyo precedente *vergoina* figura en las *Glosas silenses*, 171), pierde terreno ante *vergüenza* y su familia precisamente en los tiempos de Mena (cf. Y. MALKIEL, *The development of* verecundia *in Ibero-Romance*, en *Studies in Philology*, XLI, 1944, págs. 501-520); *ya quanto:* 19 e, 61 b.

Variantes arcaicas vulgares que han desaparecido ante las cultas: *abastante:* 17 h; *acerca* = 'cerca': 89 e, 125 d, 166 g, 171 g, 174 f; *amos:* 103 g; *apalpar:* 26 d; *atanto:* 66 f, 91 h, 109 e; *cativo:* 94 c; *dementra:* 64 g, 78 c; *drago:* 13 d, 134 d, 243 d (pero 246 e: *dragón); drecho:* 17 b (cf. la famosa expresión de Alfonso el Sabio en el prólogo del *Libro de la ochava espera:* "castellano drecho"); *enante:* 132 e; *encantadera:* 110 h, 240 f; *entramos:* 70 b, 247 c; *estonces:* 113 a; *estoria:* 61 g, 187 b, 200 d; *mintrosa:* 104 d.

Acepción perdida en castellano moderno: *comovidos* = 'puestos en movimiento': 126 f; *contra* = 'hacia': 27 a; *defensión, defender* = 'prohibición, prohibir': 113 h, 118 g, 180 g; *mandar* = 'valerse de, usar': 221 f (cf. *Santo Domingo de Silos*, 581 b: "Non avía poder de sus mienbros *mandar"); neto* = 'nítido, brillante': 137 h; *partidas* = 'partes, regiones': 53 d; *platicar* = 'tratar': 260 g; *posada* = 'morada': 32 b; *priessa* = 'aprieto, premura': 30 g; *reveses* = 'vueltas': 63 c; *saber* = 'soler': 240 d, 241 g (véase *Romance Philology*, II, 1948-1949, págs. 269-283); *so* = 'bajo': 33 d; *tuerto* = 'torcido': 241 b.

Formas arcaicas: *aborrido:* 12 a; *adquerir:* 241 g; *aflegido:* 55 e; *Çeçilia* = 'Sicilia': 150 a;

parece no ver en este cúmulo de arcaísmos, tomados del solo *Laberinto*, una de las muchas directivas en que el laborioso poeta experimentó con su material. El hecho de que medio siglo más tarde el Comendador Griego, tan curioso de la lengua vulgar, errase en la explicación de varios vocablos "grosseros" parece implicar un intervalo más largo que el que va desde Mena hasta su comentador: parece implicar, en otros términos, que los vocablos en cuestión serían ya viejos cuando Mena los incorporó a sus versos[8].

cevil: 122 c, 155 a (ver *NRFH*, I, 1947, págs. 111-120); *confonde:* 99 b (cf. 150 f: *proronpe); encantadera:* 110 h, 240 f, frente al sufijo *-ora* de *inquisidora, sabidora, ensolvedora; estoue:* 32 b; *estudo:* 191 e; *fengido:* 34 g, 128 e; *fuente:* 56 g, (en una significativa miniatura medieval de figuras que llevan en la frente un rótulo explicativo), 119 g; *gridar* = 'gritar': 150 c; *mesmo:* 1 d; *nol:* 14 d, 25 h, 181 d (Juan del Encina en 1496, *Arte de poesía castellana*, cap. VIII, ap. VIÑAZA, *Biblioteca histórica...*, col. 818, ya considera como "licencia" poética —es decir, como arbitrariedad artística no fundada en el habla— el caso "que nol perteneçe" de 25 h); *ouo:* 31 c; *quel:* 191 d, 234 f; *priessa:* 30 g; *respuso:* 66 f, 156 a, etc.; *sotil:* 122 b, 247 d; *touo:* 1 b; *val* = 'vale': 132 h; *vido:* 55 c; *robades, perdonades:* 198 gh (las formas más evolucionadas se encuentran en el *Cancionero;* por ejemplo, N. 15: "Bien es de marauillar / el valer que vos valés; / mas vna falta tenés", pero no en la lengua solemne de la epopeya; lo mismo la peregrina formación *serín* = 'seríen, serían', garantizada por la rima, aparece en una pieza de cancionero de marcado carácter experimental, "El hijo muy claro de Hyperión..."); formas verbales como *sey, seyendo, reyendo, veyendo;* frecuencia de *aqueste* junto a *este.*

Arcaísmos de construcción: colocación del artículo ante el posesivo (62 c: "la su redondeza", que alterna con la omisión moderna, por ejemplo 2 a: "Tus casos falaçes"); artículo con nombre propio (201 e: "aquél es el Dáualos mal fortunado"; 227 g: "la mano del Çésar que al mundo regía" como en la frase moderna "la mujer del César", quizá por confusión con "césar" como título de los emperadores romanos), alternando con la omisión moderna (260 b: "Tanto que a Çésar siguió Labieno"); frecuente empleo del *de* partitivo (1 c: "que tanta *de* parte..." 106 g, 125 b, 150 f, 177 c, 179 e, 200 b, 235 c, 236 c, 241 g); de inflexiones verbales con pronombres enclíticos; de hipérbaton del pronombre y *ya:* 91 e, 174 e, 180 g, 182 b, 206 a, 264 b; del adjetivo sin deslinde la función adverbial, frecuencia apoyada en la práctica italiana semejante (12 g: "porque de vista dezir *çierto* pueda"; cf. 71 a, 134 f, 186 b, 187 h, 209 h, 213 g, 264 a) y uso predicativo del adjetivo: 35 h, 142 c. Uso, en las oraciones interrogativas indirectas, de *de cómo (Laberinto,* 27 d, 95 b) en lugar del simple *cómo.*

Frases hechas arcaicas: "para tú mientes": 70 h; "non me cale": 92 g; "leuar por falago": 167 e; "por cabo": 240 b. La frase hecha proverbial aparece, aunque raramente, en el *Laberinto,* 132 gh: "A grandes cautelas, cautelas mayores, / más val preuenir que non ser preuenidos": es relativamente frecuente en las obras menores, aunque sin llegar nunca, por su número o papel estilístico, a la importancia que tiene en el *Libro de buen amor,* el *Corbacho* o la *Celestina.* Algunas raras formas vulgares se hallan en los versos de Imperial y Santillana, que no parecen haber pertenecido a la lengua general *(Decir al nacimiento de don Juan II,* 25 g *asseoso,* 36 a *mañeroso; Defunción de don Enrique de Villena,* 21 b *antigor* = 'antigüedad'): quizá revelan también un intento de creación lingüística dentro de los vulgarismos del romance.

[8] Pienso que se puede hallar en un caso, por lo menos, algún rastro de antiguas lecturas castellanas: al hablar de las estaciones en el Comentario de la primera copla de la *Coronación,*

Algunos casos permiten sorprender al poeta en pleno taller, mientras tienta la virtualidad estética de los vocablos envejecidos, y se propone elevar formas vulgares asociándolas con un contenido valioso. Ejemplo de estos ensayos sea el verso 37 f:

do fué bateado el Fi de María.

La expresión no es corriente en obras literarias, según creo, inmediatamente anteriores a Mena ni en su época[9]; sin duda la forjó el poeta a se-

dice de los meses del verano (='primavera') que "no son destemplados de friura". Ahora bien: el *Fernán González* presenta casi idéntica expresión cuando se refiere al clima de España, 145 b: "Non faze en yvyerno destenprradas fryuras". En la copla última de la *Coronación* los versos "Según que tragó la tierra / al caballero de marras" han sido precedidos de este comento en la glosa: "e pongo en la siguiente copla vna semejança como yo desparecí e fué deyusmetido en aquella selua, a vn hecho de los que nos cuentan los nuestros ancianos, que acaesció aun cauallero del conde Fernán Conçales e porque aquel hecho o aquello que dél se recuenta es muy vulgar e común, aquí no lo espressaré ca sabido es". Aparte la tradición oral, este hecho está contado en la *Primera crónica general*, 691, y en el *Fernán González*, 254. Ahora bien, la famosa alabanza de España en la *Primera crónica general*, 558, nada dice del clima de España, mientras el *Fernán González* reúne las dos reminiscencias señaladas de Mena, y pudo luego, verosímilmente, ser una de sus lecturas medievales. Por añadidura, el *Fernán González* contiene una larga reflexión sobre Fortuna y su rueda cuando el Conde arenga a sus hombres antes de la batalla de Hacinas (438 cd y sigs.):

mas mudar s'a la rrueda que está trastornada,
serán ellos vençidos, la fe de Cristo onrrada.
Non es dicha fortuna ser syempre en vn estado,
vno ser syempre rryco e otrro ser menguado;
camia estas dos cosas la fortuna pryado,
al pobre faze rryco e al rryco menguado.

El poeta somete sin transición esta caprichosa Fortuna a la providencia deliberada de Dios (copla 440):

Quiere fazer las cosas assy el Cryador,
de dar e de quitar él es el fazedor;
por entender quel es sobre todos mejor,
el que suele ser vençido será el vençedor.

Difícil es que tales coplas, por primitivo que sea su planteo del problema, no atrajesen la atención de Mena.

[9] Blecua anota un ejemplo de Gómez Manrique, *Cancionero...*, t. 2, N. 417:

que vos dé quito de penas
el Fi de Santa María.

Es el caso que la obra de Gómez Manrique, tan ferviente admirador de Mena que continuó las *Coplas contra los pecados mortales*, así como la de Juan de Padilla el Cartujano, su más manifiesto discípulo, no son apropiadas para explicar históricamente la lengua de Mena, ya que sus semejanzas no parecen ser simples paralelos, sino, mucho más verosímilmente, deliberadas imitaciones. Un ejemplo de la *Crónica de Veinte Reyes (Mio Cid*, ed. Menéndez Pidal, *Clásicos castellanos*, § 115) confirma la vulgaridad del giro por pertenecer al lenguaje fuertemente emotivo del reto. Habla el Cid: "id dezir a Búcar, a aquel fi de enemigo..." El "hi de

mejanza de giros anticuados y vulgares en su época. También parece vulgar el "fi de madre" que Santillana emplea en su maligna invectiva contra el Condestable muerto, *Dotrinal de privados*, 11. Es tradicional, desde la edición del Brocense, comparar a Mena con Ennio[10]: no sin motivo. La obra grande de Mena, cristiano nuevo, está, como la de Ennio, romano de adopción, llena de contenido nacional, y es también audazmente innovadora y experimentadora. El "Fi de María" recuerda el *endo suam do* (Vahlen, fragmento 576), aunque éste venga por imposición de la norma estética griega y aquél llegue de un pasado literario y lingüístico ya sin atractivo para la generación de Mena. El arcaísmo como elemento de estilo poético no tendría para Mena nada de incompatible con la imitación latina, ya que el máximo modelo, Virgilio, aparte la conocida huella enniana, gusta de autorizar su lenguaje con toques venerables, evidentes para todo lector: *olli, moerus*, genitivo plural de la segunda declinación con desinencia *-um*.

Otras tentativas de ennoblecer lo castizo refundiéndolo en lo latino revelan el cariño del artista por el fondo viejo de la lengua. No es que Mena trate de reducir el número o suavizar la forma de sus innovaciones, ya que junto a *estudo* y *fruente* dirá *flama* y *pluvia*[11], sino de tener en sus manos el máximo de recursos. Mediante una latinización de sentido,

Dios" de fray Íñigo de Mendoza parece sustitución piadosa en un juramento (*Cancionero...*, t. 1, pág. 20 b) y pertenece al lenguaje de rústicos en el cual, como se sabe, la fórmula "hi de..." es muy frecuente. En cambio, desde fines del siglo XII y a lo largo del XIII la fórmula parece haber tenido vigencia general (cf. Y. MALKIEL, *Hispanic* algu(i)en *and related formations*, University of California Press, 1948, pág. 419), y el *Alexandre* puede emplear una perífrasis muy semejante a la de Mena (ed. Willis, 285 c): "fi de la Virgen".

[10] Dedicatoria del impresor Lucas Junta, en la que resume las consideraciones más extensas del Brocense: "Y cuando otras cosas le faltaran, por sola su antigüedad, como Enio entre los Latinos, merecía ser venerado". *Apud* GALLARDO, *Ensayo...*, t. 3, col. 733, N. 303. Ver págs. 347-348.

[11] En cuanto a esta última palabra, la preferencia por la forma latina pudo obedecer al deseo de acentuar la aliteración "*por* ocu*par* la *plu*via que esp*era*" (172 d), figura a la que Mena se muestra un tanto aficionado. Cf. 19 h (texto de Hernán Núñez y el Brocense): "Siempre diuina *clamando clemencia*"; 1 b: "aquel con quien Júpi*ter to*uo *tal* çelo"; 15 d: "que mármol de *Paro pare*ç*e* en albura"; 188 b: "la *biua vi*toria que Mares otorga"; 207 eh: "*pues* ¿dónde *po*dría *pe*nsar la *per*sona... donde *non gana ninguno* corona?" 216 g: "maguer que lo *vi*do *ve*nir *venç*edor"; 238 cd: "los que çegaron del túrbido *fumo* / e *fama*..." Cf. también el siguiente verso de la *Coronación*, 31 c, "*ven, ven, veni*da de *vi*ra", escogido por NEBRIJA, *Gramática*, VI, 7 como ejemplo de esta figura, cuyo empleo abonan abundantemente la épica antigua y la poesía erudita medieval.

retorna a la acepción etimológica, esto es, a la acepción recta del vocablo latino del que procede el castellano. Así, en el verso 7 h

son amigables, de forma más vna,

una no es el numeral castellano, sino el adjetivo latino, 'única, unida', como en los versos de Jorge Manrique sobre la Fortuna:

la qual no puede ser vna
ni estar estable ni queda.

11 d *valiente* lat. *ualens* 'fuerte'; 13 d *traían* lat. *trahebant* 'arrastraban'; 26 b *suçede* lat. *succede* 'entra'; 38 f, 174 d, 181 e, 206 f *padeçer* lat. *pati* 'sufrir, tolerar'; 39 e *ofende* lat. *offendit* 'sale al encuentro, se precipita'; 79 a *enteras* lat. *integras* 'honestas'; 102 c *duque* lat. *dux* 'caudillo', cf. SANTILLANA, *Soneto (Cancionero . . .*, N. 209): "Miguel arcángel, duque glorioso"; *Bías contra Fortuna,* 126: "e la éthica moral / ques duquesa que nos guía", y todavía en la Biblia de Casiodoro de Reina, 1509, Génesis, 36: "Éstos son los duques de los hijos de Esaú", etc.; 137 h *neto* lat. *nitidus* 'brillante'; 166 a "el *resto troyano*", cf. *Eneida,* I, 30: *Troas reliquias* [*Danaum atque immitis Achilli*] 'los troyanos, restos [de los dánaos y del implacable Aquiles]'; 191 g *virtud* lat. *uirtus* 'valor'; 201 *deshonestas heridas,* cf. *Eneida,* VI, 497: *inhonesto uulnere* 'heridas vergonzosas, horrendas'. Una palabra corriente puede ennoblecerse recibiendo la acepción metafórica que le han conferido los poetas latinos; así, en el verso 188 e:

alçe Fortuna sus pérfidos remos,

remos 'alas', como lo glosa el verso paralelo siguiente:

Fama sus *alas* doradas *leuante,*

porque Mena ha recordado los giros poéticos *remigio alarum (Eneida,* I, 301; VI, 19, etc.), *alarum remis (Metamorfosis,* V, 558). Cf. la observación del Pinciano, *Filosofía antigua poética,* VI, ed. de P. Muñoz Peña, Valladolid, 1894, pág. 238) sobre la figura *tapinosis* de las que da estos ejemplos: "porque el poeta llama *pastor* al 'rey' y a los 'remos' *alas*". Un caso instructivo (porque vemos su creación en progreso bajo la pluma de Mena) es *fanbre* que, de su asociación con el apóstrofe virgiliano *auri sacra fames,* explícita en la copla 89, adquiere el sentido general de codicia o avaricia:

aquel que con todas sus fuerças acorre
contra la fanbre del nueuo tirano.
215 gh.
e los que vos siruen con malvado çelo,
con fanbre tirana, con non buena ley . . .
230 ef[12].

Otro modo indirecto de latinización es el que partiendo de la coincidencia de sentido con una palabra latina, emplea la palabra castiza correspondiente en una acepción que le es ajena pero que su réplica latina posee. Sea español *igual*, correspondiente al lat. *aequus;* como *aequus* también quiere decir 'benévolo', el poeta puede invocar en estos términos a su guía:

con ojos yguales suplico que veas
mi dubda . . .
270 cd.

A *naturales* (de un lugar) puede corresponder el lat. *ciues*, propiamente 'ciudadanos' y también 'conciudadanos'; de ahí:

e los muy vmanos a sus naturales.
214 b.

También representan tentativas de enlazar latín y romance ciertos calcos que, como sucede con todo experimento lingüístico, nos sorprenden desagradablemente cuando no han tenido éxito y, cuando lo tuvieron, se han incorporado de tal modo a la lengua que es penoso rastrearlos. Así, la recreación romance *movedor* (126 f) para el término de la física y de la metafísica medieval *motor*[13]; la versión con elementos vulgares que transforma el antiguo cultismo *desmesura* en la frase "sin medida" (12 e); "la pública cosa" (214 d) transcribe el nombre compuesto *respublica; ensolvedora* (74 b), nombre de agente, deriva de *ensolver*, derivado romance de *solver*, usado por Mena (70 d) en el sentido del moderno 'resolver'. En su escena de magia, admite el poeta la voz "huerco" (245 g), que pertenece al romance vulgar y como tal aparece en los escritos del

[12] Sólo la historia minuciosa de cada palabra puede decidir si en casos como 41 h: *relegados*, 272 h: *términos*, no estamos ante latinismos que después de Mena sólo arraigaron en su acepción figurada. Cf. en el Comentario a la *Coronación* otros ejemplos de palabras vulgares usadas en la acepción de la palabra latina correspondiente, no corriente en romance: Prólogo: *ha produzido* = *produxit* 'condujo'.

[13] Cf. en el Comentario a la *Coronación* estas derivaciones romances de cultismos ya existentes: "Esta letra de la copla va *fingida* o *fictionada*" (copla 17), *relacionar* 'relatar'? (copla 3). Es curioso el caso de la copla 5, que dice *lector* en el texto y *leedor* en la glosa.

Arcipreste de Hita y del Arcipreste de Talavera; hoy, hablando de mitología clásica se esperaría solamente el cultismo "Orco".

"Jergas"

A diferencia de su precursor Imperial y de su coetáneo Santillana —pues es preciso una y otra vez tomar distancias para poder llegar a la apreciación justa—, Mena muestra un vocabulario muy rico y en el cual es fácil distinguir grupos bien caracterizados que corresponden a lenguas técnicas. Del mismo modo que buen número de los latinismos se distribuyen en la esfera de la Iglesia y la Escolástica, de la antigua cosmografía, de la cancillería, de la óptica, así también los vocablos "grosseros" proceden de diferentes "jergas"; la más copiosa es la de marinería: 11 b *la mar sin repunta;* 42 b *fusta* y también 180 h, 242 d; 51 d *bonanza;* 51 c *aguas biuas e muertas* = 'con o sin marea'; 133 g *fortuna* = 'borrasca sobre el mar'[14]; 176 g *troços* = 'tróceos'. Característica de la fusión entre el mundo real y el mundo de los libros es la calma descrita en la copla 165 con voces corrientes de

[14] Sin duda por influencia de la Fortuna, el personaje alegórico, en la concepción del *Laberinto*, el nombre vulgar en su acepción de marinería aparece con mayúsculas en la edición de Foulché-Delbosc y en la de Blecua, aunque el pasaje es inequívoco:

> Para quien teme la furia del mar
> e las tenpestades reçela de aquélla,
> el mejor reparo es no entrar en ella,
> perder la cobdiçia del buen nauegar;
> mas el que de dentro presume de andar
> sin que padesca miseria ninguna,
> a la primera señal de fortuna
> deue los puertos seguros tomar.

Otro ejemplo en el Comentario a la *Coronación*, copla 49: "e dize como Eneas viniese y saliese de Troya por los diuinos amonestamientos, y passado por los peligros del mar e desigualadas *fortunas*, y aportado a Cartago..." Para ejemplos de ese uso náutico, véase C. Consiglio, reseña de J. H. TERLINGEN, *Los italianismos en español...*, *RFE*, XXVII, 1943, pág. 441, quien aduce casos del *Yúçuf*, *Cancionero de Baena*, Santillana, Pero Tafur. Entre los muchos que pudieran agregarse antes y después de Mena, valga el que se encuentra en una glosa de Hernán Núñez al verso 11 f del *Laberinto:* "Quiere dezir las aguas, que siempre en el estrecho de Gibraltar, del qual habló, estarán tempestuosas e con fortuna". Sobre los orígenes de este cambio semántico puede consultarse en la citada obra de Patch el excelente capítulo, *Fortune of the sea*, págs. 101 y sigs., al que se puede agregar como paralelo más antiguo un ejemplo de Heródoto, VII, 236: εἰ δ'ἐπὶ τῇσι παρεούσῃσι τύχῃσι ἐκ τῶν νέες νεναυηγήκασι τετρακόσιαι = "si además de las presentes *fortunas*, por las cuales han naufragado cuatrocientas naves..." Desgraciadamente me ha sido imposible consultar en su oportunidad el libro de Terlingen, así como la reseña de Juan Corominas en *Symposium*, II, 1948, y la de J. E. Gillet en *Romance Philology*, II, 1948-1949.

marinería, como *gúminas, entenas, másteles, triquetes, mezana* y latinismos deliberados como *áncoras* y *cárbasos*, por 'anclas' y 'velas'. Quizá zahieran una modalidad real las palabras de Juan de Lucena[15] según las cuales el poeta, empalidecido en estudiosas vigilias, gustaba de prodigar elogios a la carrera de las armas; y de esa afición alguna huella puede vislumbrarse en el preciso léxico empleado en el episodio que describe el encuentro del Conde de Niebla con los moros: 174 g y 178 g *quadrilla*, 175 e *grida*, 176 f *deslate*, 176 e *pavesada, alas*, 176 g *escalas*, 177 g *botan los cantos*, 179 a *lonbardas e truenos*, 179 b *trabucos*, 179 f *azagayas*, 179 g *lindes, palenques e rayas*, 183 b *adarves;* cf. también 27 c *cautela* en el sentido concreto de 'estratagema' —como en ALONSO MALDONADO, *Hechos del Maestre de Alcántara don Alonso de Monroy*, Madrid, Revista de Occidente, 1935 (texto anterior a 1504), págs. 50, 83—; 208 b *clavero* 'cargo en las órdenes militares'. Las explicaciones necesarias para facilitar la inteligencia de las coplas 143-144 *(imaginería, maçonería, entretalladuras)* muestran frente a la glosa moderna, de sentido vago, la estrictez técnica del poeta. Parecería, pues, que en la intención de dar variedad artística a la lengua vulgar, Mena, como otros experimentadores o maestros de la lengua —Ronsard[16] y Lope, por ejemplo—, recurre a los términos rigurosos y concretos de las ciencias y las artes.

[15] *Libro de vida beata*, en *Opúsculos literarios de los siglos xiv a xvi*, Bibliófilos Españoles, Madrid, 1892, pág. 131: "De grand ánimo te muestras, mi Ioan de Mena, que las armas tanto exaltas. Trahes magrescidas las carnes por las grandes vigilias tras el libro, mas no durescidas ni callosas de dormir en el campo; el uulto pálido, gastado del studio, mas no roto ni recosido por encuentro de lança; y por esto no es de marauillar si tan sin ascò las trasloas". Cf. las observaciones sobre la esfera de la guerra en las imágenes del *Laberinto* (pág. 223). Puede agregarse la de la *Coronación*, 13 de: "fablando por tal manera / como vela sobre muro".

[16] El conde de Puymaigre señaló otras semejanzas entre Mena y Ronsard *(La cour littéraire de don Juan II*, París, 1873, t. 2, pág. 59): como Mena, Ronsard emprende la composición de una epopeya nacional, pertenece tanto a la Edad Media como al Renacimiento; pág. 63: Ronsard poetiza en estrofas amaneradas de corte semejante a algunas de Mena; pág. 68: también Ronsard entremezcla en sus amores su arrogancia de poeta; pág. 79: fué innovador en lenguaje. Es claro que la semejanza fundamental es la de "pertenecer tanto a la Edad Media como al Renacimiento"; ella explica que parte de los versos de Ronsard precisen y hayan merecido comentario, tal como los de Mena, que junto con el neologismo sea aficionado al arcaísmo y a la alusión mitológica abrumadora. Rasgos tan nimios como la frecuencia del adjetivo derivado en lugar del nombre propio y posesivo, comunes no sólo al círculo de Mena y a la Pléyade *(el çilénico cerco* = 'el cerco del Cilenio', *l'enfant Cytherien* = 'el niño de Citerea'), sino a una multitud de oscuros retóricos de la época (HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, t. 2, pág. 270), prueban la fuerza con que todavía en los umbrales de la Edad Moderna se impone en todas las regiones de Europa un mismo ideal artístico.

Antes de examinar los vocablos latinos que constituyen mayoría dentro de la renovación lingüística de Mena, puede plantearse el problema de los préstamos no latinos. Los estudiosos del siglo XIX, que exageraron sin medida el influjo de Dante y de Petrarca, afirmaron parejamente la importancia del aporte de otras lenguas romances. Así escribía Quintana (ver pág. 387):

Préstamos no latinos

y cuando en su lengua no halla [Mena] las voces o los modos de decir que necesita, acude a buscarlos en el latín, en el francés, en el italiano, en donde puede.

Ticknor reduce las innovaciones léxicas de Mena a latinismos y a vocablos "de otros idiomas, . . . algunos . . . bajos y triviales", e ilustra en nota esta última afirmación:

Como, por ejemplo, el valenciano o provenzal *fi* por 'hijo', en las *Trescientas*, copla 37; y *trinquete* por 'vela de proa' en la copla 165 . . . No debe, sin embargo, perderse de vista que en los primeros tiempos la lengua castellana estaba más mezclada de francés de lo que lo estuvo en los tiempos de Juan de Mena. Así, pues, hallamos a menudo en el *Poema del Cid cuer* (cœur) por 'corazón', y *tiesta* (tête) por 'cabeza'; y en Berceo *asemblar* (s'assembler) por 'juntarse'; *sopear* (souper) por 'cenar' . . . Si pues hallamos en Juan de Mena algunas voces francesas que ya no están en uso, como *sage*, de que dicho poeta hace un disílabo gutural para rimar con *viage*, en la copla 167, es de presumir que dicha voz se usaba en su tiempo, y que desde entonces acá se ha perdido.

Historia de la literatura española, versión de Gayangos y Vedia, Madrid, 1851, pág. 414, nota.

Amador de los Ríos (*Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1865, t. 6, pág. 107, nota 1; ver pág. 397) también concede importancia al aporte francés e italiano:

sabre, sage, pruina, corusco y otras muchas dicciones del mismo són vinieron del francés y del italiano . . .

Perjudicaba a estos estudiosos el escaso conocimiento de la historia del romance castellano, que permitía referir gran número de voces al francés y al italiano sencillamente por ser éstas las lenguas romances más familiares al lector hispánico moderno. Ese mismo desconocimiento llevaba a atribuir origen extranjero a voces que, como *fi*, se explican suficientemente dentro del castellano, y a voces, como *cuer* y *tiesta*, comunes a toda la Romania y que fueron luego desplazadas en castellano por formaciones peculiares; y es claro que de igual modo que a *pruína* y a *corusco* podría achacarse mediación italiana a todos los latinismos de Mena. El

examen de los presuntos galicismos e italianismos de Mena conduce a muy otros resultados e interrogantes.

Galicismos

blasmar. Laberinto, 7 b, fr. antiguo *blasmer,* provenzal (cuyo contacto con el español medieval parece predominar con mucho sobre el francés del Norte) *blasmar.* Además, el préstamo no es original de Mena. BERCEO, *San Millán,* 102 a: "Blasmáronlo que era omne galeador", etc.

deessa. Laberinto, 130 g. Galicismo incorporado al castellano desde el siglo XIII. ALFONSO EL SABIO, *General estoria,* parte I, libro IV, cap. 9 (ed. Solalinde, pág. 91 b): "Uenus, a quien llamauan ellos deessa de amor". *Libro de Alexandre,* 340 (ed. Willis): "Comien por auentura tres deessas en vno / por nonbre les dezían Palas, Venus e Juno".

defensión. Laberinto, 113 h. *defender. Laberinto,* 118 g, 180 g. Ambos en el sentido de 'prohibición', 'prohibir'. También se lee ya en BERCEO, *Loores,* 90 c: "El lecho del veçino el deçeno [mandamiento] defiende".

potage. Laberinto, 131 c. No dispongo de ejemplos anteriores a Mena. La formación es netamente francesa; no parece arbitrario relacionarla con las muchas voces de cultura material que forman número importante de los galicismos primitivos *(brial, colcha, chimenea, fromage, jamón, manjar, mantel, ostalage, percha, vianda).*

sabre, señalado por Amador de los Ríos. No lo hallo en el texto de Mena editado por Foulché-Delbosc.

sage. Laberinto, 167 b. Testimoniado, entre otros textos antiguos, en el *Libro de Alexandre,* ms. O, v. 273: "A guisa de sages ombres establecia raçiones". ALFONSO ÁLVAREZ DE VILLASANDINO, *Cancionero de Baena,* N. 99: "Como *sage* algunt mensaje / traerá del Taborlán". PERO FERRUZ, *Ibidem,* N. 304: "Los que de Soria son *sajes* / saben bien esta razón". Parecería que el término perteneció ininterrumpidamente a la lengua ya en su sentido llano *(Rinconete y Cortadillo,* ms. de Porras de la Cámara, ed. Schevill-Bonilla, pág. 239: "un mozo de la esportilla algo sa(r)je"), ya en sentido especial: "Unos fulleros... son llamados *sajes* por su demasiada sagacidad" (Licenciado FRANCISCO DE LUQUE FAXARDO, *Desengaño contra la ociosidad y los juegos,* Madrid, 1603, fol. 158 r, *edición citada,* pág. 361).

No son éstas, pues, palabras introducidas por el poeta. Han penetrado en el castellano muy de antiguo y muy probablemente por vía provenzal y catalana. En el léxico de Mena, la rúbrica que les corresponde no es "galicismo", sino "arcaísmo".[17]

Italianismos

bonanza. Laberinto, 51 d. Atestiguado en un *Decir* de Alfonso Álvarez de Villasandino *(Cancionero de Baena,* N. 2), contemporáneo considerablemente mayor que Mena. De éste, lo mismo que de otro término marítimo bien anterior a Mena, "fortuna", presente desde el *Poema de Yúçuf,* puede repetirse la opinión de Carlo Consiglio *(artículo citado,* pág. 440), esto es: si bien en última instancia son probablemente italianismos, lo más verosímil es que hayan penetrado en el castellano a través del catalán y no directamente desde el italiano.

fantasticado. Laberinto, 269 c. No lo hallo en autores anteriores a Mena, ni en otras lenguas romances (próximas a Mena) que el italiano. Lo mismo sucede con *principessa, Laberinto,* 24 a.

reguardar. Laberinto, 138 a, 143 a. El lector de hoy asocia *riguardare* o *regarder* (así LAPESA, *Historia de la lengua española,* Madrid, 1942, pág. 142: "Muchos [neologismos del siglo XV] provienen del francés, como *reguardar* 'mirar', etc."). Más probablemente proceda del provenzal *regardar, reguardar,* y ya figura en el *Libro de buen amor,* 121 d, 700 b, en la acepción de 'guardarse, mirar por sí'.

viso. Laberinto, 15 e, 191 e, 287 c. En la acepción de 'vista' en que aparece en estos tres pasajes es posiblemente latinismo, aunque no originario de Mena; BERCEO, *Milagros,* 14 d; *Bocados de oro,* ed. Knust, pág. 384; F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Baena,* N. 232[18].

voltar. Laberinto, 56 d. El mismo verbo se halla en catalán y es usualísimo en el Oeste de la Península. Probablemente sea voz patrimonial. Cf. ALONSO MALDONADO, *Hechos del Maestre de Alcántara . . .,* ed. cit., págs. 6 y 69.

[17] Quizá sí sean tomados directamente, de oídas, los nombres geográficos de la copla 199 d "Bala", 199 f "Ras". La *Crónica de don Juan II,* año 1433, cap. IV, dice "Ras" y "Basilea", así como Cervantes *(Quijote,* I, 49), quien parece seguirla, mientras el Brocense transcribe "Arrás"; la aféresis se explica en una lengua que admite la elisión.

[18] "viso" es italianismo o galicismo cuando significa 'rostro'. Por ejemplo, SANTILLANA, *Dezir . . . en loor de la reina de Castilla (Cancionero . . .,* N. 229): "El vuestro angélico viso / por çierto non deve nada . . .".

El *Laberinto* contiene un grupo de adverbios de modo que pueden parecer italianos y retienen la terminación del ablativo latino, más frecuente en italiano, en lugar del sufijo *-mente*, más frecuente en castellano: 12 g: *çierto;* 71 a: *atento;* 134 f: *secreto;* 186 b: *fuerte;* 187 h: *breve;* 209 eh: *postrimero, primero;* 213 e: *çedo;* 264 a: *fiero.* De estos presuntos italianismos hay que descartar en primer término a *çedo*, que es castellano antiguo, y los dos casos de la copla 209, evidentes calcos latinos *(postremum, primum).* También conviene descartar los que pueden interpretarse como adjetivos atributivos (71 ab: "Atento, segund me mandaua, mirando / vi . . ."; 186 bc: "¡o ynclito conde, quisiste tan fuerte / tomar con los tuyos enantes la muerte . . .!"; 187 h: "respóndeme breue como sabidora"). De los tres restantes, quizá sea latinismo 134 f *secreto* (aunque Berceo no sólo conoce la palabra como sustantivo, *Loores,* 20 a, sino también la frase adverbial *en secreto, Santo Domingo de Silos,* 247 b), pero *cierto* y *fiero* son formaciones romanceadas de antiguo como *çedo.*

Así, pues, lo que aquí predomina es también el arcaísmo de distinto origen: voces tomadas, en época muy anterior a Mena, del latín *(viso),* del provenzal y catalán *(reguardar;* una frase entera que al primer encuentro suena a italiano, 199 b *senblante finida* 'semejante fin', vista más de cerca revela su origen diverso, ya que *semblante* es catalán, y *finida* es antiguo en la técnica de la poesía provenzal), del castellano antiguo *(çedo, cierto, fiero),* del italiano, al parecer indirectamente *(bonanza, fortuna).* Ahora bien; junto a todos estos arcaísmos, hay dos vocablos de origen italiano y, hasta donde valgan los testimonios negativos, no anteriores a Mena *(fantasticado* y *principessa).* Podemos pensar, por consiguiente, que, aparte el caudal castizo arcaizante, el latín predomina en el léxico tanto como en las fuentes. Predomina, pero no excluye: Mena estuvo en Italia e imitó, todo lo escasamente que Post quiera, a Dante y a Petrarca; nada más natural que introdujera muy de tarde en tarde alguna palabra de la lengua de esos modelos también reverenciados. Por tímida que sea, la insinuación del italiano como nueva lengua de cultura, junto al latín, es síntoma del Renacimiento que, con su producción de obras maestras en lengua vulgar, marca el apogeo de aquel esfuerzo por laicizar la cultura, por componer en lengua de legos y no de clérigos, que se inicia en la alta Edad Media, y que es la partida de nacimiento de la literatura moderna.

El reproche antiguo —gran número de vocablos muy latinos—, repetido al punto de que a su formulación superficial se reduce todavía hoy el estudio de la lengua de Mena, aunque no refleja toda la verdad, es exacto y sobre todo, cuantitativamente exacto. La clasificación del léxico, aparte los numerosos nombres propios antiguos, lo justifica, y versos como el famoso "si amor es ficto, vaníloco, pigro" (113 b), o los que cita Juan de Valdés, lo refuerzan. Hasta cierto punto sucede con Mena como con Góngora: por ser el más importante de los poetas de su siglo, se le atribuyen en propiedad todos los latinismos que se hallan reunidos en su obra y dispersos en las de los demás desde *Mio Cid* y particularmente desde Berceo, el más cuantioso latinizador que haya conocido la poesía castellana. En lo que se aleja de Góngora, es en el empleo deliberado del arcaísmo, que causa sensación de incoherencia en su estilo, y en que su esfuerzo lingüístico no tuvo éxito: aun los neologismos que le aprobaba Menéndez Pelayo (*Antología* . . . , t. 5, pág. CXCIV): *corusco, crinado, superno,* etc. están patéticamente envejecidos hoy. ¿Existe esencial diferencia entre los latinismos que tuvieron éxito inmediato, los que se incorporaron a la lengua cuando los adoptó Góngora, que tenía bien presente a Mena[19], y los que no lograron arraigar en ella? Aparte unos pocos epítetos, de carácter poético ya en latín *(belígero, clarífico, nubífero, penatígero, vaníloco)*, no hay diferencia perceptible entre latinismos como *innumerables, impugnables, trasponer, edificios, delectable, sujetos, senectud,* de Jorge Manrique y latinismos como *mirable* (ya en BERCEO, *Loores,* 192), *cárbasos, infacundo, fruir, inopia,* de Juan de Mena. No es un criterio objetivo sino el azar de un verso feliz o de una *callida iunctura* lo que difundirá el neologismo engastado. A todas estas circunstancias y a la de no presentar la concentración de cultismos propia de Mena, puede deberse quizá el que todos los cultismos de las *Coplas* de Jorge Manrique pertenezcan a la lengua de hoy[20], lo cual a su vez contribuye a dar la sensación de juventud y actualidad que caracterizan su lengua.

"Vocablos muy latinos"

19 Véase DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora,* parte I, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1935, pág. 183.

20 *contenplando, presente, consumir, ynuocaçiones, ficciones, deydad, calidad, corporal, senectud, vna, tenporales, eternales, angelical, diligencia, edificios, excelente, como fuese mortal, ynfinitos, prosperidad, potentes, innumerables, ynpunables, subjetos, liberalidad, clemencia, eloqüencia, diciplina, abilidad, dignidad, honor, perdurable, mundanales, infernales, oraciones, aflicciones, servil, divinidad, resistencia, humanos.* Texto de Foulché-Delbosc.

Una ojeada al vocabulario latino de Mena revela por cuántas directivas orientó su esfuerzo. Varias veces Mena ha incorporado su aprendizaje al texto poético que creaba, agregando al nuevo cultismo su definición o etimología: ,

> Ytalia, la qual del *pueblo romano*
> Saturnia *fué dicha en la era dorada.*
> 46 gh.

O la peregrina explicación de "palestra":

> Segund que se fazen el viso más fiero
> los que entran *en juego llamado* palestra:
> en quanto son dentro su saña se muestra,
> mas fuera se ríen como de primero . . .
> 157 abcd,

o de "chimerino":

> pues non menos falta lo que chimerino
> se engendra *por yerro de naturaleza.*
> 242 ef,

explicación corroborada por la inserta en el Comentario a la *Coronación:* "animales de chimerinas siquier de muy diuersas figuras e no según naturaleza"; cf. en el mismo Comentario, Prólogo: *glorifica e da gloria.* Así también Santillana tiene la cautela de traducir los latinismos que usa *(Soneto, Cancionero . . .*, N. 196: "¿Fué visto *bello* o *lide* tan mortal . . .?"). Con relativa frecuencia Mena restituye a su forma etimológica, con varia fortuna, algunas voces romanceadas: 14 a *plano,* 15 a *planura;* 60 g, 67 a *mente,* única forma en que registra Mena esta palabra que desde los primeros textos literarios alterna con *ment, miente, mientre;* 274 h, 113 g *flamas,* con exclusión de la forma vulgar; 154 b *epitafios* frente a la forma semiculta del *Libro de buen amor,* 1571 c y 1575 a *pitafio* (ms. de Salamanca) y *petafio* (ms. de Toledo); 169 g, 172 d *pluuia,* con exclusión de la forma vulgar. También ha experimentado Mena con palabras simples y compuestas: emplea, como ya Berceo, *solver* (70 d) donde la lengua moderna ha preferido el compuesto "resolver"[21]; ostenta muchos compuestos, escasamente diferenciados en sentido, entre los que la lengua ha escogido y ha acentuado la diferencia: 25 f, 111 a

[21] A su vez emplea el participio correspondiente a este compuesto (20 c "en partes pequeñas assí resoluta"), cuya acepción y forma latina no se han incorporado al español. El sentido se agregó mucho más tarde, como tecnicismo científico, al verbo "resolver".

convocar (hoy diríamos 'invocar' en el primer caso y 'provocar' en el segundo):

a ti, cuyo santo nonbre conuoco ...
Mas otras razones más justas conuocan
los coraçones a las amistades ...

111 d y 162 h *provocar* (en sentido actual):

e sobre todo beldades prouocan ...
su muerte, llorada de dino llorar,
prouoque tus ojos a lamentaçión.

111 e *advocar* 'provocar, incitar':

e delectaçiones a muchos aduocan.

152 g *revocar* 'llamar de vuelta':

reuoca concordes a ti nuestras gentes.

251 f *invocar* (en sentido actual, cf. 246 a *invocación*):

a Demogorgón, el qual ynuocado,
treme la tierra ...

Otras veces, con intención simétrica a la señalada en el léxico castizo arcaizante, el poeta emplea un cultismo en una acepción latina que no poseía en romance y que no arraigó en él: 10 f *enorme* = 'fuera de norma'; cf. Exordio del Comentario a la *Coronación:* "los enormes y desordenados fechos", ver pág. 168; 14 e *inhumano* = 'sobrehumano, extraordinario'[22]; 26 a *trámite* = 'atajo'[23]; 26 b *suçede* = 'entra'; 28 f *adversario* = 'adverso'; 43 a *generosa* = 'linajuda'; 47 e *proceder* = 'avanzar'; 191 g *virtud* = 'bravura'; 182 f, 270 d *prestar* = 'proporcionar'; 86 b, 218 c, 22 a *oradores* = 'embajadores'; 256 c *sublime* = 'elevado', y no en el especialísimo sentido actual, alejado del etimológico y adquirido en la meditación estética del siglo XVIII sobre lo bello y lo sublime.

El origen de un grupo de latinismos de Mena confirma curiosamente su íntima escisión entre tradición medieval y tradición clásica aco-

[22] La acepción era todavía corriente para Hernán Núñez, quien explica "mirable" en estos términos: "quiere dezir maravilloso, inhumano". Cf. TORRES NAHARRO, *Comedia Calamita*, jornada segunda, v. 285, dirigido por Floribundo a su amada: "Tus gracias son inhumanas".

[23] "Mançebo, por trámite reto / sigue mi vía": es un eco verbal de Boecio, *Consolación*, I, metro 7: *Tramite recto / carpere callem.*

gida por el Renacimiento. Hay un exiguo número de latinismos que atraen la atención por concordar muy poco con la naturaleza del español, y que son lujosos hallazgos de los poetas latinos para dotar a su lengua, también reacia a la composición, de ornamento semejante al epíteto griego compuesto. En orden de aparición dentro del *Laberinto,* son 15 c: *clarífico* que se halla según la lección de Escalígero en Catulo, LXIV, 125, donde los códices escriben *clarisonas*[24]; 31 g *penatígero,* tomado de las *Metamorfosis,* XV, 450 *penatigero Aeneae;* es característico del goce de Mena en el acertijo mitológico que escamotee el nombre y precise la identificación con una alusión a las aventuras de Eneas en Italia; 38 f *nubíferas* presenta más compleja filiación: el adjetivo aparece varias veces repetido desde Ovidio, aplicado ya a altas montañas *(Metamorfosis,* II, 226: *nubifer Apenninus;* LUCANO, I, 688-689: *Alpis nubiferae colles;* ESTACIO, *Tebaida,* VII, 744: *nubiferum montis latus;* VALERIO FLACCO, IV, 599: *nubifera surgentem rupe Carambin;* CLAUDIANO, *In Rufinum,* I, 333: *nubifero . . . Haemo,* y a su imitación dice la *Alexandreis,* VI, 108, hablando de una ciudadela: *nubiferam arcem),* ya a vientos *(Heroidas,* III, 58: *dare nubiferis linea uela Notis;* LUCANO, II, 459: *nubifero . . . Euro;* SILIO ITÁLICO, X, 323: *nubifer Eurus;* ESTACIO, *Tebaida,* I, 193: *nubifer Eurus);* por una vez (LUCANO, V, 415: *nubiferi inconstantia ueris)* a la primavera. Pero Mena lo aplica a las nubes mismas:

> ni el ayre padeçe nubíferas glebas.
> 38 f,

del mismo modo que dice 62 gh "non podrá *Lete* / dar en *oluido*", 79 e *quirita Roma,* 196 g "la qual, *infortunio* de *non buena suerte*", 243 e *vipéreas serpientes*[25], 248 b *trifauçe garganta,* 259 h *vil villanía,* o sea, desdoblando entre distintos términos un mismo concepto. De los otros compuestos, *vaníloco* (113 b) se halla en PLAUTO, *Anfitrión,* I, 1, 223,

[24] FORCELLINI, *Totius latinitatis lexicon, s. v. clarisonus.* Aparte el hecho de que Catulo no parece ser gustado en España antes del Renacimiento, es más verosímil suponer que Mena tomó este raro vocablo, así como los términos de óptica que le acompañan, de algún tratado de esa materia, como el de Alhacén, citado expresamente en el Comentario a la *Coronación.*

[25] Séneca el trágico, bien leído por Mena según se ha visto ya, pudo abonar con su ejemplo la afición a esta redundancia sabia. Véase *Hercules Oetaeus,* v. 1003: *angue uipereo.* Del mismo modo pudiera explicarse el "belígero Mares", ya que de las cuatro veces que el epíteto figura en las tragedias, dos va adjunto al nombre de los dioses de la guerra Minerva y Marte; cf. *Hercules furens,* v. 901: *belligera Pallas; Hippolytus,* v. 188: *Gradiuus . . . belliger.* Los otros ejemplos son *Phoenissae,* 472: *capitis belligeri,* y *Medea,* 64: *belligeris . . . gentibus.*

en SILIO ITÁLICO, XIV, 279, en AUSONIO, epigrama 21, y también en prosa: LIVIO, XXXV, 48; Vulgata, *Ad Tit.*, I, 10; *beligero* (141 a) es bastante frecuente en poesía latina, pero rara vez[25] aplicado a Marte (*Tristes*, III, 11, 13: *belligerae gentes; Metamorfosis*, III, 534: *belliger ensis; Ars*, II, 672: *belligera manus;* MARCIAL, V, 25: *hasta belligera;* LUCANO, I, 62: *belligeri ... Iani;* ESTACIO, *Tebaida*, XII, 717: *belligera acies;* SILIO, III, 124: *uiris ... belligeris;* 162: *belligera mens;* VIII, 261: *ars belligera;* VALERIO FLACCO, V, 617: *belligerae labores).* Parece, pues, que, en virtud del mismo gusto por cierta redundante figura etimológica de sentido, manifiesta en "nubíferas glebas" y "trifauce garganta", Mena, tras Séneca, aplica ese epíteto al mismo dios de la guerra.

Fuera de estos compuestos, altamente ornamentales aun dentro del latín, el *Laberinto* presenta un gran número de cultismos, tomados de la lengua poética latina (*corusco* 60 d; *fúlmina* 142 f; *funereas* 164 g; *longeuo* 233 d; *múrice* 221 e; *Nereo* = 'mar' 38 b; *sonora* 292 d; *tridente* = 'atributo de Neptuno' 11 e; *trifauçe* 248 b; *vltrizes* 245 h; *vipéreas* 243 e), a los que hay que agregar varios gentilicios (*argólica* 5 f; *délio* 52 c; *dóricas* 88 f; *etneo* 144 b; *líbica* 243 b; *pierio* 6 b), derivados (*çilénico* 92 b; *lieo* 150 d; *mauorçio* 159 b; *vlixeo* 18 b) y términos testimoniados con gran preferencia por los poetas (*crines* 164 c; *ebúrneo* 221 e; *feruiente* 196 e; *flagrantes* 142 e; *ynclita* 75 c; *lúrida* 250 h; *lúcido* 268 a; *nítido* 15 b; *pérfida* 185 g; *superna* 67 a; *tábida* 250 h; *témula* 227 e; *virginea* 121 a). Hay palabras que, con pertenecer por igual al vocabulario de la prosa y del verso, asumen en el *Laberinto* color decididamente poético porque integran expresiones que Mena ha trasladado enteras del original a su imitación: así "Febo ... ygneo" 169 ef, *Geórg.*, I, 453, IV, 426 *Sol ... igneus,* "mestrua Luna" 169 a *Geórg.*, I, 353 *menstrua luna.* Aun una palabra tan poco expresiva como *magno* ("A nuestro rey magno bienaventurado") poseía probablemente para Mena y para su círculo de entendidos un valor poético concreto, difícil de percibir hoy a primera vista. Preciso es recordar, en efecto, que *Magnus* es el epíteto con que Lucano prefiere designar a su héroe, y que a su vez emplea Gautier de Châtillon con intencionada frecuencia para subrayar en el ánimo del lector el parentesco entre su *Alexandreis* y la *Farsalia.* Por los años en que el Marqués de Santillana puede alu-

dir al poema de Lucano llamándole crípticamente "la gesta Magnea"[26] *(Defunción de don Enrique de Villena,* 1 h), el epíteto *magno* aplicado a don Juan II implicaría la introducción del rey holgazán en el augusto panteón de la epopeya erudita. Es curioso, en cambio, que los términos "muy latinos" de Francisco Imperial (con todas las restricciones que impone el estado de su texto y corto número de obras) no apunten al vocabulario poético: *ançilas, diva (Decir al nacimiento,* 45 h, 36 e). *angélica, compendioso, espeçiosa* 'hermosa', *luçíferas, escripsadas, poetría, pulcra, rectórica, rrymico* ("El dios de amor el su alto inperio . . " *Baena,* N. 238, 2, 3, 4), *abténticos, nequiçia* ("Señor maestro onrrado . . ." *Baena,* N. 247, 11 y 14). El rastreo del vocabulario confirma el de las fuentes; estamos en presencia de un verdadero canon escolar, de un vocabulario docto que parte de lo forjado o empleado por Ovidio y Virgilio, de lo confirmado por la práctica de los poetas de la Edad de Plata y de la tardía latinidad, hasta desembocar en la poesía ambiciosa de las lenguas romances, cuando toman conciencia de sí mismas, o sea, al advenimiento de la Edad Moderna. En Mena la falta de atracción por Horacio confirma negativamente su posición medieval, así como la confirma positivamente el considerable aporte de los poetas latino-cristianos.

En los latinismos de origen prosístico es fácil separar varias esferas bien caracterizadas. Ante todo la eclesiástica, con su vocabulario teológico (15 e *criatura,* 22 e *seráfica,* 24 b *gerarchías,* 28 a *angélica,* 53 g *ynsuflo,* 167 e *deydades,* 292 a *profetar,* 296 f *profetizar,* 296 h *profeçías,* 270 b *profetissa),* filosófico (9 b *absoluta,* 15 g *objetos,* 23 e *esençia,* 26 d *ynteleto,* 26 e *efeto,* 26 h *más que perfeto,* 100 h *espeçies e formas,* 115 e *afeçiones,* 231 h *corruptible;* 266 *ynpresiones.* Cf. pág. 114, n. 28, sobre idéntico vocabulario en las *Coplas contra los pecados mortales,* y en el Comentario a la *Coronación,* Preámbulo 1: *compendio,* un *contrario,* sustantivado 'término contrario' —cf. la marca escolástica

[62] CLOTILDE SCHLAYER, *Spuren Lukans in der spanischen Dichtung,* Heidelberg, 1927, pág. 39, entiende por "gesta Magnea" la gesta de "Lucano Magneo", forma en que el nombre del poeta aparece en la versión en prosa de la *Farsalia* que poseía el Marqués; cf. *Defunción de don Enrique de Villena,* 20 b: "Magneo" 'Lucano'. (Tal forma resulta de conglutinar erróneamente el *nomen* con la inicial del *praenomen: M[arcus] Annaeus;* de igual modo se empleó por muchos siglos la forma "Agelio" en lugar de la correcta "Aulo Gelio"). Por lo demás, Santillana emplea también la forma correcta, como observa C. Schlayer, en la *Comedieta de Ponça,* 101 c: "Pues vos, que mostrastes fablar al Anneo" y en *El sueño,* 6 g: "segund lo canta el Anneo".

del contexto: "según quiere *el* philósopho"—, c. 5 *comentaria declaración*, c. 12 *vniuersalmente* 'en general'), con sus motivos morales (168 a *abusiones* 'supersticiones', 217 c *polutos*[27], 93 a *mundano*[28], 14 h *profano*, 229 g *tiranizar*, 75 h, 114 a, 232 b *monarca, monarchía)*, con sus vicios y virtudes (82 a *abstinencia*, 101 a *fornicarios*, 101 b *ynçestuosos*, 114 d *criminosos*, 114 d, *libidinoso*, 101 g *"maculados* del crimen *nefando"*, 182 b *magnánimo)*, con sus celebraciones y fiestas (40 g "la *sínodo* santa", 117 f *soleniza*, 120 f *çitarizar*, 116 f *çitaristas)*. También proceden de los Padres de la Iglesia varios latinismos de sonora novedad en tiempos de Mena, y casi todos triviales hoy: 202 e *tribulante* en San Agustín, *progenitores* en San Isidoro, 214 f *ynuasores* en San Ambrosio, 266 d *euasiones* en la Vulgata.

"Jergas"

Ya se han visto varias "jergas" formadas por grupos léxicos castizos que corresponden a marinería, guerra y oficios diversos. Entre las jergas formadas de cultismos hay un curioso grupo léxico, muy natural en el secretario de cartas latinas de don Juan II, y al que se podría llamar "jerga de cancillería". A él corresponde el pomposo encabezamiento, sin verbo, del *Laberinto* y del *Omero romançado* y también el sencillo vocativo "señor rey" (296 g), traducción del obligado *Dominus Rex;* el tratamiento en la tercera persona del lenguaje oficial con que el poeta se dirige al Rey:

> La vuestra sacra e real magestad
> faga en los súbditos tal beneficio...
> 98 ab,

fórmula familiar en la literatura por el *Memorial* de Quevedo ("Católica, sacra, real majestad..." [29]), y familiar en el folklore americano por

[27] La palabra pertenece también al latín clásico, y Mena la usa en sentido recto, a la manera clásica. No obstante, el reiterado uso eclesiástico es muy probablemente lo que la ha hecho familiar.

[28] *Mundano* en el sentido de 'cósmico' aparece en el verso 32 h "mundana machina", calco de PRUDENCIO, *Hamartigenia*, 248-249: *"si uitiis agitata suis* mundana *laborat* / machina". Es curioso el caso de *celar*, donde confluyen el clásico *celare* 'ocultar' (15 h, 240 b) y el eclesiástico *zelare* 'cuidar', 'ejecutar o practicar con celo' (77 g, 81 d, 214 d, 243 h).

[29] Más cercano en fecha a Mena es Quirós, cuyas coplas a su amiga *(Cancionero...*, N. 562) comienzan: "Sacra real majestad"; el verboso epígrafe explica la intención paródica del autor: "a manera de una petición que da ombre al rey, quexándose de alguna sinrazón que sus oficiales le han hecho..." Cf. la observación del P. Isla en *Fray Gerundio*, parte I, libro I, cap. 8, § 10: "Nuestros antepasados eran hombres más respetuosos y verdaderamente circunspec-

perdurar todavía en la infaltable fórmula que el aventurero endereza al rey en los cuentos populares chilenos: "su sacarrial majestá" [30]. También parecen tratamiento cortesano las palabras empleadas por el poeta para averiguar el nombre de la "más que seráfica clara visión":

suplico me digas de dónde veniste,
e quál es el arte que tú más seguiste,
e cómo se llama la tu discreçión.
22 fgh.

"La tu discreción" = 'tú'; así lo entiende la visión que responde en orden:

Respuso: "Non vengo...
segundo te digo que sigo tres artes
.....
diuina me puedes llamar Prouidençia".
23 ach.

Asimismo saben a tratamiento nobiliario las palabras "serenísimo rey" (73 b) que son, sencillamente, el tratamiento áulico medieval, y se destacan en el romance, bastante escaso en superlativos hasta bien entrado el siglo XVI[31]. Asimismo parece relacionarse con fórmulas ceremoniosas

tísimos, pues nunca hablaban con el Rey sin que comenzasen de esta manera: «Sacra, católica, real majestad», cosa que llenaba la boca de veneración, y de contado se tenía ya hecho un pie majestuoso para un romance heroico, al modo de las coplas de Juan de Mena".

[30] MANUEL GUZMÁN MATURANA, *Cuentos tradicionales en Chile*, Santiago, 1934, págs. 21, 30, 38, etc. La ausencia del primer adjetivo que figura en el *Memorial* de Quevedo, tanto en Mena como en la tradición popular americana ¿se debería a que fué introducido después del siglo XV, quizá por la Contrarreforma? Cf. el primer verso del poema peruano anónimo sobre la muerte de Diego de Almagro: "Católica, Sacra, Real Majestad..." (ver págs. 494-496).

[31] Hay dos ejemplos de *prudentíssimo* en el Comentario a la *Coronación* (Prólogo y preámbulo), ambos empleados en fórmulas honoríficas que preceden el nombre del héroe del poema: "del prudentíssimo, magnánimo e ingente cauallero, Yñigo López de Mendoça", "el prudentíssimo, magnánimo e honorable cauallero y señor, Yñigo López de Mendoça".

Fundo en los materiales y comentarios generosamente facilitados por el señor Ernesto Krebs, las siguientes conclusiones sobre el uso del superlativo en la versión del *Cortesano*, dada a luz en 1534: Boscán rehuye el superlativo en *-ísimo* y lo vierte o bien reduciéndolo a un positivo español o bien parafraseándolo con varios adjetivos: *ardentissima* = 'ardiente'; *grandissimi* = 'muy grandes'; *nobilissimi ingegni* = 'singulares hombres'; *gloriosissimo* = 'señalado por todo el mundo', *saranno felicissimi* = 'vivirán vida bienaventurada'; *inconvinientissimo* = 'cosa muy estraña y fuera de todo orden'. Al hablar de religión o de mística neoplatónica, Boscán mantiene el superlativo del original (de ahí la frecuencia de *-ísimos* en el libro IV), acomodándose a la tradición de la lengua eclesiástica. En efecto, a ella se remonta, según parece, el primer superlativo sintético registrado en castellano literario: "mio fiio dulçíssimo" (BERCEO, *Duelo de la Virgen*, 20 d), calco del *Fili dulcissime* del original, o sea, el sermón *De lamentatione Virginis Mariae* atribuído a San Bernardo de Claravalle (según R. LANCHETAS, *Gramática y vocabulario de las obras de Gonzalo de Berceo*, Madrid, 1900, s. v. *dulcísimo*).

de tratamiento el frecuente uso de *magnífico;* 135 a "Magnífico prínçipe", 212 c "la vuestra corona magnífica", 267 a "magnífico grand condestable", las tres veces en solemne invocación al Rey o al valido. Característico es el verso 272 c:

rey de los godos magnífico, lindo,

con el sentido etimológico 'legítimo' con el que aparece en otras fórmulas similares (mujer linda, cristiano lindo)[32]. Del tratamiento cortesano pasa "magnífico" a incorporarse a la adjetivación solemne:

O virtuosa, magnífica guerra.
152 a.
puesto que fuessen magníficos hombres.
161 b.
con muy animoso magnífico çelo.
288 h.

En las expresiones dobles de la copla 154 llaman la atención varias palabras de escribanía: *títulos* = 'inscripciones', *deletos* = 'destruídos', *testados* = 'raídos'; cf. *Coplas contra los pecados mortales,* 14 h: "rompamos todas sus nemas". Igual ambiente delata la copla 293:

Yo que quisiera ser çerteficado...
yten quisiera ser más ynformado...

Y de igual modo la copla 269 ef:

dispuse comigo que demandaría
por ver más abierta la ynformaçión...

Otra palabra perteneciente a esta esfera es *assinar* 69 g, repetida también en la prosa de la *Coronación* (c. 1: "assigna tiempo e sazón"), por demás aficionada a vocablos y giros curialescos (Preámbulo III: *testifican;* Preámbulo IV: *coadjutorias;* cf. pág. 287, nota 68), y entre cuyas autoridades figuran Justiniano (c. 37) y Ulpiano (c. 48). Recuérdese también el pleito en que acaba la aventura del mulo del arcipreste con sus "cartas citatorias, dilatorias".

[32] Cf. *Laberinto,* copla 83, que versa sobre la castidad y limpieza de linaje:

si lindos cobdician ser fechos, abraçen
la vida más casta con la continente.

Para *lindo* < *legitimus* véase R. J. Cuervo, *RHi,* IX, 1902, págs. 5-11, y Juan Corominas, *Anales del Instituto Lingüístico de Cuyo,* I, 1941, págs. 175 y siga.

Cuantitativamente importante es el vocabulario astronómico, masa de cultismos que llega al castellano en las obras de Alfonso el Sabio y que Mena (y a su zaga el Cartujano) es el primero en llevar a la poesía, autorizado por los poetas antiguos que tanta cabida dieron al mundo sideral *(espera, espériço, çentro, zonas, austral, brumal, aquilón, equinoçial, solstiçia, círculo, cerco, planeta, costelación, grado, influir, operaciones, cometas, orbe, matemáticas,* cf. Comentario a la *Coronación,* 35: *eclypsi,* 1: *zodiaco).* Dentro de los nombres propios forma bloque independiente la nomenclatura geográfica, que oscila, como ya se ha visto, entre lo actual y lo antiguo —grecorromano: *Partia, Assiria, Media,* etc., o bíblico: los gentilicios *moabitas, madianitas, amorreos,* etc. Por último, un curioso grupo culto es la jerga óptica: Juan de Mena demuestra interés por lo relativo a la visión[33]. La copla 19 del *Laberinto* da por sentada la compensación que presume el vulgo entre la ceguera y un mayor poder intelectual. La copla 17 desarrolla la comparación del espejo; espejo maravilloso han sido las celebridades de Córdoba (124 f); el Rey mira como en espejo (143 b) las imágenes de sus antepasados labradas en su sitial. Miss Macdonald, en el estudio citado, aclara la copla 25 de la *Coronación:*

> tanto eran especiales
> los rayos pyramidales
> que del basis procedían,
> que sus conus impedían
> las vistas delos mortales,

mediante la glosa correspondiente de su autor, que expone la teoría de la visión de Alhacén; ahora bien, este mismo Alhacén parece haber inspirado la primera mitad de la extraña copla 16:

> Mas ya porque en otros algunos lugares
> mi vista, bien antes que yo lo demande,
> me faze grand cuerpo de cuerpo non grande
> quando los medios son especulares...

[33] Aun en este peculiar terreno no será quizá aventurado presumir que tal curiosidad casi técnica por la visión tiene su punto de partida en Francisco Imperial. Dentro de lo escaso y mal transmitido de su obra, hallamos: en el *Decir al nacimiento,* 8, el vigor de la vista humana vencido por el de los astros: 19 d la lumbre "de claros cristales"; en el *Decir a las siete virtudes,* 7, imagen del ciego y de los objetos que comienzan a hacerse visibles al amanecer; 36: imagen del "muy claro vidro plomado"; 50 a, del espejo; 53-54: excursillo sobre las limitaciones de la "vertud vissiba"; en el *Decir,* N. 52 del *Cancionero de Baena,* tres primeras coplas, varias imágenes acerca de la vista velada y sutil.

Los "medios especulares" son, como se infiere con toda claridad del contexto, 'medios de aumento', aunque tal acepción no coincida con la latina ('transparentes': SAN JERÓNIMO, *In Ezechielem*, XII, 41, *non speculari lapide nec uitro)*, ni con la derivación romance *speculum* > espejo. Mena aparece aquí en un nuevo contacto con el *Roman de la Rose*, el cual, en una de sus pintorescas digresiones, revela intempestivamente su admiración por los cristales de aumento —*les forces des miroers*— explicados, justamente, en el libro de Alhacén:

Alhacen li niés Huchaïn,
qui ne refu ne fos ne garz,
ci fist le livre des Regarz:
. . . . . .
Lors pourra les causes trouver
et les forces des miroers,
qui tant ont merveilleus pooirs,
que toutes choses tres petites,
letres grailles, tres loing escrites,
et poudres de sablon menues
si granz, si grosses sunt veües,
e si près mises aus miranz,
car chascuns les peut choisir enz . . .[34]

El vocabulario de teología, filosofía, cosmografía, óptica y fórmulas curialescas es medieval, pero el vocabulario poético, de carácter ornamental, está tomado del latín antiguo, exaltado por el Renacimiento: todavía en Lope y Calderón perdurará el pensamiento medieval bajo la brillante ornamentación renacentista.

Romanceamiento

Para el lector posterior al siglo XVIII, acentúa el efecto incongruente de la lengua de Mena el hecho de que las voces eruditas no reproduzcan la grafía clásica: 7 d *inoto*, 7 e *contrapuna* (169 h *repuna*, 195 c *puna)* 8 b *costancia*, 8 d *incostante*, 10 c *costante*, 12 a *flutuoso*, 18 b *escura*, 23 d *eçelençia*, 26 a *reto*, 26 d *inteleto*, 26 e *efeto* (259 b), 26 h *perfeto* (296 h), 33 a *diçiones*, 46 c *eçede* (214 g *eçesso)*, 55 a *retratado*, 63 b *estinto* 'instinto', 60 h *traçenda* 'trascienda', 74 b *ynorançias*, 209 *eleto*, 220 c *ynsines*, 220 h *ynsinias*, 220 h, 297 f *vi-*

[34] *Le Roman de la Rose*, ed. E. Langlois, París (Champion), 1914-1924, versos 18034 y sigs. Vale la pena señalar que para los contemporáneos de Mena, ni la copla 16 del *Laberinto* sería tan oscura ni la glosa de la copla 25 de la *Coronación* tan pedante como para nosotros, ya que Alhacén fué autor considerablemente estudiado y utilizado en la alta Edad Media, entre otros por Roger Bacon.

toria, 222 g y 230 b *Agusto*, 229 b *mistos*, 244 a *mistura*, 244 e *decoción*, 263 f *esecrables*, 266 f *costelaçiones*, 266 h *esecutan*, 277 d *omeçida*, 277 g *ynicos*, 290 c *esperiençia*, 293 a *çerteficado*, 294 d *dina eçelençia* (297), y para terminar, *laberinto*, que en latín clásico se refiere siempre, estrictamente, a un edificio como el de Creta o de Egipto; tardíamente aparece la acepción figurada en Macrobio *(labyrinthus)* y en Sidonio y San Jerónimo los adjetivos *labyrinthicus* y *labyrinthius*. Más adelante, partiendo de esta acepción figurada de 'confusión', se desarrolló la de 'trabajo, miseria' que encontró apoyo en la falsa etimología *labor intus* (ver E. FARAL, *Les arts poétiques du xii^e^ et du xiii^e^ siècle*, París, 1923, pág. 39), y en el sentido de trabajo penoso o intrincado se titula *Laborintus* el arte retórica de Everardus Alemannus (entre 1210 y 1280). Petrarca emplea el término como los autores de la tardía latinidad: *Videtur mihi vita haec dura quaedam arca laborum, palaestra discriminum, scena fallaciarum, labyrinthus errorum . . . (Cartas familiares*, VIII, 8). Se comprende a la luz de estas palabras de Petrarca (cf. ya el escrito de Boccaccio *Labirinto d'amore o Corbaccio)* que el vocablo surgiese sin esfuerzo para designar la confusión de la vida humana, sometida a la Fortuna, y que Mena, sobre todo si conocía la variante escolar *Laborintus*, no vacilase en adoptar la forma romanceada (con la variante en la sílaba átona) a la que sin duda el éxito del poema contribuyó a fijar[35]. Es claro que esta forma castiza extendida a los cultismos nos choca sólo cuando el purismo académico logró restaurar las formas etimológicas, y no en los casos en que la forma vulgar perduró, como en *sino, sujeto, sucede*, etc. Pero es el caso que, para mayor incoherencia, varias voces están transcritas rigurosamente, por la vista y no por el oído: 5 f *subuerter*, 6 b *subsidio*, 11 e *conmueue* (junto a 126 b *comouidos)*, 56 c *ynmotas*, 113 b *ficto* (pero 269 g *fita visión)*, 159 g *ductriz*, 169 b *obtusos*, 231 h *corruptible*.

Unos y otros latinismos (dejando a un lado la parte que hayan po-

[35] Pienso que la forma así romanceada existía independientemente de Mena, pues aparece en fecha bastante temprana, según me comunica gentilmente el profesor Arturo Marasso, en el Prólogo de la traducción de las *Paradojas* de Cicerón por Micer Fernando Valentí (posterior a 1444 según MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispanolatina clásica*, I, 1902, CCLXXX, pág. 692): "*E mes auant baxat, ha cercades aquellas grans profunditats, invies he obscures, cauernoses he abruptes, mes intrincades e sens comparacio, que aquella gran fabricha del* Laberinto, *ço es, del Regne stigios senyorejat per Pluto princep del tenebros imperi . . .*" La peculiaridad de Valentí de entender por el *Laberinto* la morada infernal de Plutón, parecería implicar independencia respecto del poema de Mena. Cf. J. RODRÍGUEZ DE LA CÁMARA, *Triunfo de las donas*, pág. 84: "entrando en aqueste *laberinto* con trabajo de espíritu".

dido tener los copistas en tales variantes) reflejan fielmente la dualidad del latín del siglo XV —un aspecto más de la dualidad de la cultura toda de ese siglo. En efecto: a la luz del magistral bosquejo histórico del latín hablado en España que traza Américo Castro en sus *Glosarios latino-españoles de la Edad Media* (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1936. Estudio preliminar), no cabe duda de que los latinismos a medio romancear, que tanto desconciertan al lector moderno, provienen de las aulas. En boca de los estudiantes el latín, instrumento obligatorio de expresión, se había alejado mucho de las formas clásicas, siguiendo tendencias semejantes —si bien mucho más restringidas— a la del romance, hasta crear la absurda jerga contra la que había de rebelarse enérgicamente el Brocense[36]. En cambio los latinismos transcritos con rigor nos dicen que Mena adopta ya, frente a la Antigüedad, la actitud histórica que el Renacimiento inicia, y no la anacrónica convivencia que practicó la Edad Media. La incongruencia de su léxico latinizante surge, pues, de la circunstancia fundamental de ser Mena hombre de dos épocas, mientras un integrante de la perfección de las *Coplas* de Jorge Manrique, poeta que no proviene de la universidad ni aspira, como el Marqués, a remedar la erudición en boga, es la coherencia de sus latinismos, casi todos impecablemente cultos.

El *Laberinto* ofrece algunos cultismos (48 h, 189 b, 274 c *feroçe*, 269 d *veraçe)* en la única forma corriente en sus tiempos que, al alternar más tarde con la forma apocopada *(feroz, veraz)*, fué reinterpretada como licencia poética. Algunas soluciones de casos delicados de romancear, justificables en sí todas, no son las que adoptó luego la lengua. Por ejemplo: Mena ha igualado los neutros plurales latinos *solstitia, mendacia, simulacra, prognostica* con femeninos que emplea ya en singular (34 d *solstiçia*, 94 f *mendaçia)*, ya en el mismo número del original (59 b *las simulacras*, 168 f *veras prenósticas*. Cf. *Lilio de medicina* de Bernardo Gordonio, Sevilla, 1495, frontispicio: *Las pronósticas*, *ap.* GEORGE SARTON, *Lilium medicinae*, en *Mediaeval studies in honor of J. D. M. Ford*, Harvard University Press, págs. 239-256. Entre las obras de Ypocrás, la traducción castellana de *La vida y las costunbres de los viejos filósofos* de Walter de Bury, Tubinga, 1886, pág. 187, cita "el libro de las *pronósticas*". Cf. también *Celestina*, I, *reptilias)*. En todos estos casos la

[36] Véase su opúsculo *Latina lingua comparanda non colloquiis sed stylo*, inserto en la *Minerva*, ed. de Scioppius y Perizonius, Amsterdam, 1733, págs. 855 y sigs.

lengua partió del singular latino y lo igualó con el masculino español (*solstitium* > solsticio, etc.), pero el proceder de Mena, o sea, partir del neutro plural e igualarlo con el femenino está autorizado, como es notorio, por buen número de voces vulgares (hoja < *folia*, entrañas < *interanea*, boda < *uota*), cultas (las Geórgicas < *Georgica*, las matemáticas < *mathematica*, úlcera < *ulcera*, plural de *ulcus*, vísceras < *uiscera*, plural de *uiscus*) y semicultas (alimaña < *animalia*).

Por otra parte, llama poderosamente la atención del lector moderno, hecho a una lengua literaria de formas absolutamente fijas, la libertad con que Mena varía la estructura de un importante sector de su vocabulario, el de las palabras decorativas y nombres propios antiguos que, es manifiesto, tenían para el poeta el papel de evocar ornamentalmente el mundo superior de la Antigüedad. También en este aspecto los versos de Mena concentran una situación anterior a él, y que perdura más allá del siglo y medio: es la tradición medieval que no conoce la inquietud de reproducir rigurosamente los nombres exóticos; basta recordar las listas de reyes gentiles de la *General estoria*, donde se leen reyes de Atenas como *Granao, Medán, Diogenito, Thespico, Absander*, etc. (ed. Solalinde, pág. 314 a), la reseña de los adalides griegos en el *Alexandre* (Willis, 436 y sigs.) con fantásticas deformaciones, diversas por supuesto en cada manuscrito: *Peneleu-Menalao, Laeretes-Abetes, Archesilahac-Archelao, Peretenor-Pretestor, Boetes-Aretes*, etc., o cualquier página de la *Historia troyana* (3, por ejemplo): *Colcas, Anchyles, Hercoles*, pág. 5: *Ponradastro, Colofena, Glatón* (= Glauco), *Eufremes*, etc., y no pocas de Juan Rodríguez del Padrón: *Campos Yliasos* por 'Elisios', *Periteo, Tantaro, Penalope*, etc. (*Obras*, ed. A. Paz y Mélia, Madrid, 1884, págs. 48, 50, 199). Esa libertad, tan chocante hoy, no emana precisamente de ignorancia, sino de despreocupación, ya que la literatura vulgar más docta de la Edad Media —la francesa— también la ejemplifica en abundancia. Por ejemplo, *Le Roman de Troie* (ed. L. Constans y E. Faral, § 75, t. 1, pág. 52) da en el catálogo de las fuerzas griegas nombres como *Alermus, Emplimar, Polixenart, Oïlenus, Eminecus, Macus* et *Polidri, Lavertin*, etc. Christine de Pisan en *La cité des dames* transforma *Mariamne* en *Mariamire* (ap. JEANROY, *Boccace et Christine de Pisan*, Ro, XLVIII, 1922), y Villon en su más famosa balada ha convertido a Alcibíades, según parece, en *Archipiada*. Así leemos en el *Laberinto* 242 a *echino* por *echeneis* ('retiene naves', nombre griego del famoso pez ré-

mora) de acuerdo, como observa Hernán Núñez, con el texto viciado de Lucano, en el cual la extraña palabra dió mucho que hacer a los copistas[37]. En lugar de una forma tomada directamente de *lynx* (como la actual 'lince') Mena dice (241 a) *linçeo*, por cruce con el nombre del personaje mitológico Linceo (familiar a cualquier lector de Ovidio, y, gracias a la epístola de Hipermestra, *Heroidas*, XIV, infaltable en los desfiles de enamorados mitológicos) o con el adjetivo *lynceus* que figura en Cicerón *(Ad familiares*, IX, 2, 2) y en un pasaje célebre de la *Consolación* de Boecio (II, prosa 8[38]) o con ambos[39]. A la inversa, Mena convierte en adjetivo el sustantivo *amazona;* de igual modo, partiendo de *quirites* forja *quirita* (79 e), a imagen de los numerosos patronímicos que llevan el sufijo griego *-ita: amonitas, moabitas, madianitas,* para dar ejemplos del mismo *Laberinto* (36); transforma *castalio* en *cástalo* (127 b), y *fulmínea,* que cabría también en el verso, en *fúlmina* (142 f): es claro que adjetivos latinos como *Thessalus, Italus, gemina, pristina* legitimarían a su oído el empleo como adjetivo de lo que en latín es un sustantivo: pero en esta oscilación entre sufijos de adjetivos y sustantivos el estímulo más fecundo debió de ser la práctica de los poetas latinos que le presentaban, por ejemplo, *Iulius* o *Iulia* empleado como nombre propio y también como adjetivo derivado (HORACIO, *Odas,* I, 12: *Iulium sidus; Geórgicas,* II, 163: *Iulia . . . unda),* alternando con la forma helenizada *Iuleus (Fastos,* IV, 124 *Iuleos triumphos;* V, 564;

37 La glosa del Comendador Griego dice así: "... El error de Juan de Mena en poner *echino* por *echeneis,* siendo dos peces de tan diversa natura, procedió de estar depravados los libros de Lucano, del qual él tomó esto. Porque leyese en Lucano desta manera: *Non puppim retinens euro tendente rudentes in mediis echinus aquis.* ... Asy mismo estava esta dictión depravada en Plinio en el nono libro de la historia natural". El error era general en la Edad Media: cf. JACQUES DE VITRY, *Exempla* (ed. J. Greven, Heidelberg, 1914), n. 29: *"De pisce* echino". En "El hijo muy claro de Hyperión..." *echine* corresponde a la *echidna* infernal.

38 Cf. la imitación de este pasaje de Boecio en una de las *Coplas de contempto del mundo* del Condestable de Portugal (MENÉNDEZ PELAYO, *Antología...,* t. 2, pág. 272):

> Aquella Elena, tan mucho famosa,
> si con *ojos linceos* fuera reguardada
> por los que juzgauan ser tanto fermosa,
> dezidme ¿no fuera disforme juzgada?
> Pues esta beldad, de vos tan preciada,
> no vos la ha dado la naturaleza,
> mas sólo la vista que non es delgada
> falsamente juzga et vos da belleza.

Menéndez Pelayo coloca equivocadamente signo de interrogación después de "naturaleza".

39 Cf. "La flaca barquilla de mis pensamientos...", copla 15 h: "en la cayda del ylioneo", esto es, en la caída de Ilión; Ilioneo es nombre de un personaje homérico.

VI, 797; *Ex Ponto*, I, 1, 46 *gentis Iuleae*; II, 5, 49; PRUDENCIO, *Contra Símaco*, II, 532: *stirpis Iuleae)* y, por otra parte, le ofrecían a la par, como adjetivo, un nombre propio y su derivado *(Eneida*, VI, 876, *Romula tellus*, junto a *Eneida*, VIII, 654, *Romuleo culmo)*. Así dice Mena *Meduseas* por 'Medusas' 53 c y *Corintio* por 'Corinto' 46 d (como ya la citada traducción de *La vida y las costunbres de los viejos filósofos*, pág. 153: "murió [Senofonte] en Corintio", y varias veces el *Alexandre*, particularmente el manuscrito de París, ed. Willis, 195 b, 196 a, 963 d, 1788 c), casos recíprocos de *troços* por 'tróceos' 176 g y de *cástalo* por 'castalio' 127 b. Agréguese a esto la alternancia de sufijo *-neus*, *-(i)nus* en algunos adjetivos que denotan materia como *fraxinus* y *fraxineus* 'de fresno', *quernus* y *querneus* 'de encina', *salignus* y *saligneus* 'de sauce', *eburnus* y *eburneus* 'de marfil', siendo este último adoptado por Mena en 221 f: 'ebúrneo çeptro". Cf. *contino* y *sanguino*, usados en el Siglo de Oro, y *-eño*, el sufijo antiguo frente a este *-ineus*, *-igneus*, docto, que se introduce en el siglo XV.

Mena, y aún más Santillana, el Cartujano y otros satélites, se arrogan la mayor libertad en la formación de los derivados, particularmente derivados de nombres propios. Un sufijo muy fecundo es *-ino*, autorizado por el latín, y con el que Mena forma los adjetivos *chimerino* (242 e), *matrino* y *patrino (Omero romançado)* que no halló en latín clásico. Parecería que las lenguas romances han hecho uso del adjetivo derivado en *-ino* para expresar la pertenencia (lat. *suinus*, por ejemplo), además del uso corriente de sustantivo más preposición *de*. Así la *Chanson de Roland*, 720: *hanste fraisnine; Charroi de Nîmes*, v. 54: *marbrin degré*. Desde el siglo XV no es raro el uso literario de esta formación; cf., además de Mena, SANTILLANA, *Soneto V: ferrino* por 'de hierro'. Pero además, por elipsis del sustantivo, el adjetivo de pertenencia en *-ino* se convierte fácilmente en sustantivo (cf. lat. *suinus*, alemán *Schwein)* y coexiste al lado del sustantivo primitivo. Juan Ruiz emplea, 1417 c, *madrina* por 'madre'; don Juan Manuel, *Conde Lucanor*, exemplo 30 (ed. Juliá, Madrid, 1933, pág. 183), *algalina* por 'algalia'. También este proceso fué adoptado por la lengua literaria del siglo XV: un Bachiller *(Baena*, N. 92, 3 g): don *Alfonsino* = 'Alfonso' [Álvarez de Villasandino]; SANTILLANA, *Infierno de los enamorados*, 23: *serpentino* 'serpiente', F. PÉREZ DE GUZMÁN *(Cancionero . . .*, N. 283): "la disierta *Bisantyna*" = 'Bizancio'. JUAN DE PADILLA, *Los doce triunfos*, III, cap. 2,

28 a: *Sinayno* 'Sinaí'; X, 1, 4 g: *rubinos* 'rubíes' [40], y todavía TORRES NAHARRO, *Diálogo del Nascimiento*, v. 282: *Tiberino* 'Tíber'. Este uso en que *-ino* ha perdido su antigua función se ha extendido hasta el adjetivo: F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Coblas de vicios e virtudes*, 287 f: cuerpo *celestino* 'celeste'; GÓMEZ MANRIQUE, *Regimiento de príncipes*, 23: ley *salvagina* 'salvaje' y todavía JUAN DE MIRAMONTES ZUÁZOLA, *Armas antárticas* V, oct. 390: amigos *fidelinos*.

Muy productivo también en esta generación de poetas es el sufijo *-ano*, que se halla acoplado a nombres griegos, principalmente para adaptar los esdrújulos al sistema acentual de la lengua, en el que predominaban las voces llanas. Acentúa este sufijo la incongruencia lingüística del momento, ya que, en contraste con *ineus, -igneus*, culto y no introducido antes del siglo XV, es de intención vulgarizante y propio de la lengua medieval: 123 e *elegianos* (pero 105 h *elegíaco)*, 50 c *numidanos* 'númidas' (cf. SANTILLANA, *Bías contra Fortuna*, 93: *estoiçianos; Proverbios*, VI, 53: *argianas; Infierno de los enamorados*, 14: *thesalianas* 'tésalas'; F. P. DE GUZMÁN, *Loores de los claros varones*, 22: *celtiberiano)*, y los patronímicos 102 c *greçianas*, que con *siriano y persiano* se mantienen hasta el Siglo de Oro (cf. hoy *persiana*, frente a *persa)*. Como siempre, Mena presenta el caso inverso y simétrico: 184 c *macometas* por 'mahometanos' [41] a la manera de *massagetas* (39 g) < lat. *Massagetae*.

El sufijo *-eo* corresponde al usado en latín, principalmente en derivación de léxico poético (cf. *Iuleus)*: así 121 f *Eritea*, 121 g *Albunea*, 122 f *Amatea*, 28 c y 122 g *Cumea*, 150 d *lieo*, 53 f *Etneo*, 18 h *ulixeo* (cf. SANTILLANA, *El sueño*, 45 "el animal basileo" = 'basilisco'), sufijo bastante productivo para Mena, ya que éste iguala en su prosodia lo que etimológicamente debiera ser *-éo* (<*aeus, ēus: Erythraeus, Lyncēus)* y *'-eo* (< *ęus: Albunęa)*. Es añadido original del poeta (y reproducido por su fiel discípulo, el Cartujano) 51 f *centipolea* que en el texto

[40] En estos casos sin duda ha obrado la analogía con la latinización de arabismos tales como *alfonsí, fernandí, malequí, tunecí, damasquí* (SANTILLANA, *Visión*, 4, en el *Cancionero...*, pág. 552 b), que ha dado un grupo de formaciones en *-ino* peculiares del español: *alfonsino, fernandino, malechino, tunecino, damasquino*. Ver Y. MALKIEL, reseña del *Glosario hispánico de numismática* de F. Mateu y Llopis, en *Hispanic Review*, XVI, 1948, págs. 264-266.

[41] Para la *c* por *h*, cf. en latín medieval *michi, nichil*, por *mihi, nihil;* cf. esp. *aniquilar*, fr. *annihiler*. Un ejemplo coincidente con el de Mena se lee en la *Canzone di autore incerto* atribuída a Dante (ed. Moore, Oxford, 1924, pág. 182c): e *Macometto cieco*. El *Cancionero de Stúñiga*, Colección de libros españoles raros o curiosos, Madrid, 1872, pág. 388, trae la forma *macomista*.

latino del tratado *De imagine mundi* es *centapolis*, intento híbrido de latinizar el epíteto homérico *hekatómpolis* que reproduce correctamente San Isidoro en su excurso geográfico, *Etimologías*, XIV, VI, 15.

Un caso interesante de creación con el sufijo *-ico* es el ya indicado a propósito de *Cyllenius* y 92 b *çilénico*, donde el intercambio de sufijo reciproca exactamente el de "omerio" y "homérico" en el Prohemio del *Omero romançado* (cf. *Bías contra Fortuna*, 93: *academios* 'filósofos académicos').

Aun prescindiendo de formaciones extravagantes como las de Juan Rodríguez del Padrón, quien demuestra una extraña falta de sentido de la sufijación, y de Santillana (en la sola *Defunçión de don Enrique de Villena:* 1 d *Apolea* por 'apolínea', 1 h *gesta Magnea* 'la *Farsalia* o gesta de Pompeyo Magno', 5 h *rayo dianeo* = 'rayo de Diana o la luna', 10 d *puerto çiclopano* = 'del Ciclope'; 19 d *árbol laureo* = 'de laurel'), la acumulación de formaciones y combinaciones nuevas con estos sufijos en las obras de Villena, Mena y Lucena desconcierta porque, más o menos conscientemente, se las compara con los dos términos conocidos: el latín clásico y el castellano moderno. Mena, el hombre que cabalga entre dos edades, exhibe otro importante y olvidado estadio de la lengua literaria: el latín medieval de aspiración artística, ridiculizado por los humanistas del Renacimiento[42] precisamente por la acumulación de for-

[42] Cf. *Epistulae obscurorum virorum*, ed. F. Griffin Stokes, Londres, 1925, parte I, 32, 48; II, 37. Característica de esta lengua medieval es la formación híbrida de los adjetivos compuestos de un grecismo más el sufijo latino *-alis: filosofal* (para calificar una quimera típica de la Edad Media) frente al clásico y romance 'filosófico'. Baste recordar expresiones tan triviales como *Parva logicalia* (título del Manual de Pedro Hispano), *quaestiones theologicales, ars rhetoricalis*, que los Varones oscuros copian y parodian. Mena, que usa "pyramidales" en el pasaje de la *Coronación* inspirado en Alhacén, no presenta semejantes formaciones en el *Laberinto*, 28 a "Angélica ymagen"; SANTILLANA, *Comedieta de Ponça*, 94 e *febal*, frente a *Coronación*, 31 b *febea*, 64 e *libial* = 'líbico'. FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, *Loores de los claros varones*, 152 h *apostolical*, 62 g *logical;* GÓMEZ MANRIQUE en la continuación de las *Coplas contra los pecados mortales* (*Cancionero*, t. 1, pág. 146 a): "en forma *filosofal*", *Consolatoria...*, 15 g *ciencia poetal;* JUAN DE PADILLA, *Los doce triunfos*, I, cap. 2, 1d *febeal*. Este latín, de informe fecundidad y abigarrada ornamentación, presidió en el siglo XV a la creación de un estilo ambicioso en verso y prosa romance como lo atestigua el círculo de Mena y los *rhétoriqueurs* de Francia y los Países Bajos (HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, t. 2, págs. 267 y sigs.). Un pequeño indicio material del nexo existente entre estas manifestaciones es la predilección por el adjetivo derivado para expresar la pertenencia: "el engaño vlixeo" (*Laberinto*, 18 h), "el alfanje Mercurino" (*Claro escuro*), "la reyna Penea, siquier de los Penos" (Comentario a la *Coronación*, c. 7) "con el nocturno sereno, es a saber con el sereno de la noche" (*Ibidem*, c. 46), "la novedad herculina" (*Bías contra Fortuna*, 76, 129), "las alexandrinas columnas" (*Ibidem*, 129), "eloqüencia tuliana" (F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Coronación de las quatro virtudes*,

mas de derivación reciente (escolástica) y ornamentales, y por el artificio retórico demasiado evidente y no aprendido en los modelos clásicos. Muchos de estos ornamentos, como se ha visto, proceden de Virgilio, Ovidio o Lucano, pero su acumulación, la preferencia por epítetos compuestos y derivados, así como en particular las rebuscadas repeticiones y simetrías entroncan con el San Isidoro de los *Synonyma*, con el San Ildefonso del *De uirginitate beatae Mariae*, que había de traducir el Arcipreste de Talavera, con las elegancias del Arzobispo don Rodrigo, para no nombrar sino a los nacidos en España.

En cuanto a los nombres propios mismos, el uso de Mena diverge en varios sentidos del castellano moderno. Ante todo, hay transcripciones estrictas de nominativo, contrarias al proceso normal del romance: 229 a *Yonus*, y, junto a 86 g *Laocoón*, 41 h *Naso*, 194 af, 195 a *Curio*, 118 a *Polemo*. Esta vacilación es bastante común en la lengua medieval (cf. siglo XIII, *Historia troyana*, pág. 29 *Teuzer* por 'Teucro'; siglo XIV, LEOMARTE, *Sumas de historia troyana*, pág. 151 *Pelio* por 'Pelión'; mediados del siglo XV, SANTILLANA, *Defunçión* . . . , 7 b *Chiro* por 'Quirón'; DIEGO DE BURGOS, *Triunfo del Marqués*, 43 a *Pluto*; F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Himno a San Gil*, 1 g *Plato*; fines del siglo XV, el romance "Mira *Nero* de Tarpeya . . ." y varios nombres de la *Celestina: Crito, Pármeno* y *Centurio*, y quizá por influjo de esta obra, todavía en el soneto de Argensola: "Cuando los aires, *Pármeno*, divides . . ."), vacilación que ha lega-

62 d), "La rebelión paulina" (= 'del duque Paulo contra Wamba', *Loores de los claros varones*, 103 a), "la traición juliana" (= 'del conde don Julián', *Ibidem*, 111 b), "lengua tuliana / junta con la terenciana" (GÓMEZ MANRIQUE, *Planto de las virtudes*, 117 d), "pena tantalea" (*Ibidem*, 399), "las glorias Andreas" (= 'de San Andrés', PADILLA, *Los doce triunfos*, IX, c. 1, 7 g), "las aguas jordanas" (= 'del Jordán', *Ibidem*, XII, c. 4, 7 g), "Y Porcia la Catonina" (= 'hija de Catón'), "Cleopatra Cesarina" (= 'amante de César'), *Fiesta de amor* de PEDRO MANUEL XIMÉNEZ DE URREA (ed. Zaragoza, 1878, pág. 154); "el plebérico coraçón" = 'de [Melibea, hija de] Pleberio' (*Celestina*, I), "azeyte serpentino" (*Celestina*, III), "ascánica forma" = 'de Ascanio' (*Celestina*, VI), la "*Mercuriale fleute*" (Robertel, citado por HUIZINGA, pág. 270), particularmente el adjetivo acabado en esp. en *-ano / -ana*, en francés *-ien / ienne*, que con tan exquisita música resonará todavía en los versos de Joachim du Bellay:

Le Babylonien *ses haults murs vantera*
Et ses vergers en l'air, de son Ephesienne
La Grece descrira la fabrique ancienne...
De son grand Juppiter l'image Olympienne
Le Mausole sera la gloire Carienne...
L'antique Rhodien *elevera la gloire...*
Antiquitez de Rome, II.
La main d'Apelle ou la main Phidienne.
Ibidem, XXIX.

do a la lengua moderna las formas *Dido* y *Juno* en lugar de las regulares 'Didón' y 'Junón' que concurrían con ellas (por ejemplo, en los *Doce triunfos* del Cartujano, I, 3, 18: "por cosa famosa la dea Junón"). También son transcripciones directas 40 e *capadoçes*, 44 d *dacos*, 65 g *calidones*, donde hoy el español prefiere como más significativo el sufijo *-io;* 102 b *Atrides*, transcripción del nominativo griego (cf. DIEGO DE BURGOS, *Triunfo del Marqués*, 47 c) que reaparece una que otra vez en el Siglo de Oro (Quevedo por ejemplo en la *Paráphrasi* y *traducción de Anacreonte*, I, "Cantar de Atrides quiero . . .") y al que se prefiere hoy "Atrida", que es la adaptación latina de ese mismo nominativo.

En la descripción del "orbe universo", llaman la atención varios nombres tomados directamente en su desinencia de acusativo, al modo medieval: 49 e *Marmárida*, derivado al parecer del femenino *Marmaris*, correspondiente al patronímico *Marmaridae*, 49 c *tripodas*, 51 e *Estegadas* (lat. *Stoechades)* por 'trípodes', 'Estécades', confusión que perdura (51 g *Çicladas*, 123 b *Yliada)*, favorecida por la alternancia en los nombres de la primera declinación entre la *-e* del final griego y la *-a* de la adaptación latina (entre *Antigone* a la griega y *Antígona* a la latina) y por la alternancia en los nombres de la tercera declinación entre transcribir el acusativo griego a veces mantenido en latín *(Iliada)* y adaptar el acusativo latino según la derivación romance regular *(Iliadem)*. Otros acusativos directamente transcritos en su forma griega son: 50 e *Pentapolín*, 50 a *Catabatmón*, 52 a *Naxón*, 86 f *Paladión* (neutro, lat. *Palladium)*[43].

En español moderno, particularmente en el de América, celoso de la forma escrita, sorprenden modificaciones arbitrarias de nombres de valor ornamental[44]. La primera es *Agenores* por 'Agenórides', como explicó Juan del Encina[45], síncopa favorecida por coincidir con el

[43] Cf. *Primera crónica general*, 59: *Simoenta*, acus. griego de *Simoeis*, lat. *Simois; Alexandre*, 622 c: *Risón* por 'Reso'; *Sumas de historia troyana: Ydán* por 'Ida', *Tenedón* por 'Ténedo'; SANTILLANA, *Diálogo de Bías contra Fortuna: Ypremén* por 'Priene', *Tenedón*, *Paladión*. El CARTUJANO, además de *Pentapolín*, trae *Peripatón* por 'Perípato' y *Panteón* por 'Panteo' que, como *Paladión*, acabó por desplazar a la forma normal.

[44] Prueba de que las modificaciones arbitrarias son para Mena fuero de poeta es el hecho de que en el verso de la *Coronación*, 33, diga en rima *linaloeles* mientras en la prosa del Comentario use la forma normal 'linaloe'.

[45] *Arte de poesía castellana*, 1496 (en la *Biblioteca histórica de la filología castellana* por el Conde de la Viñaza, Madrid, 1893). Cap. VIII. De las licencias y colores poéticos y de algunas galas del trobar: "Assí como Juan de Mena... dixo *Agenores* por *Agenórides*". En rigor *Agenorides* es el singular, única forma atestiguada en los poetas latinos. Al plural latino

plural romance y también, probablemente, por el plural latino *Agenorei,* que usa Ovidio, *Fastos,* VI, 712. La copla 6 llama a las musas "fijas de Tespis", lo que el Comendador Griego explica remitiendo al epíteto de Ovidio, *Metamorfosis,* V, 310, *Thespiades* 'con culto en Tespias' (lat. *Thespiae),* ciudad beocia próxima al Helicón; pero la invocación "hijas de Tespis" parece indicar que Mena interpretó el gentilicio como patronímico, confusión facilitada por el recuerdo del primitivo poeta Tespis, creador de la tragedia según Horacio, y cuyo nombre divulgarían probablemente las poéticas medievales. Apoyado en la desinencia *-as* del plural femenino romance, Mena da valor de plural, "las siete Pleyas" (8 e), a la forma latina singular *Pleias* o *Plias,* que aparece en Virgilio *(Geórgicas,* IV, 233) y con cierta frecuencia en Ovidio *(Metamorfosis,* I, 670; *Fastos,* V, 664; *Heroidas,* XVIII, 188). En el nombre del río de Roma, frente al uso moderno, que se ha decidido por el cultismo *Tíber,* Mena, apoyado en la variedad medieval *(Primera crónica general,* 87, *Tibre;* JUAN RUIZ, 266 b *Tiberio;* PERO TAFUR, *Andanças e viajes,* §§ 4 y 5 *Tíberi* y todavía GUEVARA, *El villano del Danubio, Tíberin),* elige la forma ya adoptada por Alfonso el Sabio, *Tibre* (31 g) que, al romancearse regularmente, viene a coincidir —grato presente para los humanistas— con la forma poética *Thybris.* A la vacilación entre sufijos rivales ya vista en los nombres comunes *(troços* por 'tróceos'; SANTILLANA, *El triunphete de amor,* 17 *sofraganas* por 'sufragáneas'), corresponde 37 a y 45 a *Mediterrano* por 'Mediterráneo'.

Casos como *Cadino* (37 d), lat. *Cadmus; Mares* (138 a, 141 a, 168 b, 210 f), lat. *Mars; Menesteo* (88 c), lat. *(Eneida,* V, 117, etc. y especialmente 493) *Mnestheus,* pudieron ser en un comienzo error de grafía —como el famoso rey visigótico Teodiselo, nacido de una mala lectura de Teodisclo—[46] y se impusièron luego por la rima fácil o por la inten-

Agenoridae correspondería regularmente en español 'Agenóridas'. Hernán Núñez explica: "Agenores dixo por *agenos,* a causa del verso y del consonante", y el Brocense, concordando en el sentido, comenta: "A mí me parece que trasladó el vocablo *alieniores,* como *heredes alieniores*". Evidentemente, Encina estaba en lo cierto. La copla opone los hechos de los Africanos (los Escipiones) y los de los descendientes de Agenor, padre de Cadmo, fundador de Tebas. La alusión al ciclo tebano, celebérrimo en la Edad Media, es muy clara. Cf. SANTILLANA, *Comedieta de Ponça,* 64 d: "a los suçesores del *Agenorino*", aludiendo a un episodio efectista de la *Tebaida* de Estacio, y más explícitamente aún en *El sueño,* 36: "Non con tanta diligencia / los *Agenores* buscaron / la hermana...".

[46] Pero no error originario de Mena, ya que un siglo antes leemos en las *Sumas de historia troyana: Cadino, Mares* (que aparece todavía en la *Fábula de Leandro y Hero* de Boscán),

ción de hacer pronunciables nexos consonánticos difíciles; pero no puede descontarse la influencia de deformaciones análogas en varios poetas latinos, Ovidio, por ejemplo, que emplea *Timolus (Metamorfosis,* VI, 15; XI, 86) junto a la forma etimológica *Tmolus (Metamorfosis,* II, 217; XI, 161, 156, 164, 171, 194), *Eneida,* X, 129 y ESTACIO, *Tebaida,* VI, 698, *Menestheus,* PRUDENCIO, *Hamartigenia,* v. 564 *Abessalon,* frente a *Absalom* de la Vulgata. Como ejemplo de la facultad del poeta de alterar a voluntad su material, Juan del Encina, en el mencionado capítulo del *Arte de poesía castellana,* da, a la par de *Cadino* por 'Cadmo', *lagos Metroes* por 'Meótides' (42 f), y es análoga la explicación del Brocense, salvo traer la forma *Metoes,* que puede explicarse más directamente como metátesis de *Maeotis*[47]. Nombres como *Asia, Partia, Persia, Media* (35) entre muchísimos otros destacan la terminación *-ia* como sufijo locativo claro, y de ahí que aparezca en formas nuevas: 35 e *Susia* (lat. *Susa, -orum* y *Susiane),* 45 c *Eladia* (lat. *Hellas -ădis,* tardíamente *Hellada, -ae,* y *Elladia, -ae* en el tratado *De imagine mundi),* 47 b *Ludunia,* frente al lat. *Lugdunum,* nombre de ciudad, no de región, con su derivado *Lug-*

Pronine o *Provine* por 'Procne'. Aparte la vacilación de la grafía medieval, atestiguada en *Pronine / Provine,* es muy posible que haya influído en esta deformación la tradición escolar de la enseñanza en latín, como influyó en la alteración de los latinismos. En el sentido de una deformación corriente en todo el latín medieval, no sólo en el de España, parece hablar la forma *Cratón* (118 a) por 'Crates', pues también se halla en el *Philobiblon* de Richard de Bury (siglo XIV), edición de Marco Besso, Roma, 1916, pág. 78. Santillana, ávido de remedar el lenguaje de sus contemporáneos doctos, emplea profusamente formas como *Cadino, Mares, Titanos, Talamona, Tifón* (= 'Tifis'), *Felix* (= 'Filis'), *Ysifle, Poris, Thesena, Lino* (= 'Linceo'), *Monasteus, Poleus* (= 'Pólux'), etc. Indudablemente el conocimiento de las formas originales exactas junto a éstas, medio vulgarizadas en el latín hablado en la Edad Media, impide la formación de una norma y de ahí que poetas no despreciables registren formas que ningún coplero adoptaría desde el Siglo de Oro. Por ejemplo:

> Crisipo Salustio a su diestra mano [por 'Crispo'].
> BURGOS, *Triunfo del Marqués,* 105 c.

> Pues venga Sardanapolo...,
> que su dicho basta solo...
> GÓMEZ MANRIQUE, *Regimiento de príncipes (Cancionero...,* t. 2, pág. 114 a).

> E vi a Sardanapolo,
> con mucha debilidat,
> e a Nerón todo solo.
> JOHÁN DE ANDÚJAR, "Como procede Fortuna..." *(Cancionero...,* t. 2, pág. 213 b).

[47] Pero esa forma *Metoes* ¿no será resultado de un retoque del Brocense que no se explicaba la *r?* Mena, tan arbitrario reformador de los nombres propios, pudo asociar en su reseña geográfica la laguna *Maeotis* de Escitia con el lago *Mareotis* de Egipto.

dunensis. La metátesis *Boeçia* (45 c) por 'Beocia' se halla ya en las *Sumas de historia troyana* (hacia 1350), así como en su fuente, el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure *(Boëce)*, y, entre muchos otros, la repite Santillana, también en rima con Grecia, *Bías contra Fortuna*, 79. Nombres que atestiguan la libertad que se arrogaban los poetas del siglo XV, al punto de dificultar la identificación, son 38 g *Mauriçia*, derivado al parecer de Mauricio, el mártir de la legión tebana (ver pág. 237); 49 d *Lopia*, que el Brocense identifica con *Leptis* a través de la forma conjetural *Leptia* (otra creación analógica como *Lugdunia*, pero cf. pág. 44, nota); 50 f *Bisante*, lat. *Byzacium* ya asimilada en los manuscritos de Plinio y San Isidoro con 'Bizancio'; 49 g los *aforos* por 'afros' "entremetida una o" no "por dar lugar a la copla", como explica Hernán Núñez, pues en la prosa del Prohemio del *Omero romançado* aparece idéntica forma: "Vienen los vagamundos aforos . . ." 50 g *Garamanta* es otro nombre de lugar creado sobre el gentilicio 'Garamantes', con *Garama, -ae* por capital *(De imagine mundi*, I, XXXIII: *Garamantes a Garama ciuitate dicti*, conforme a Plinio, V, 36). Por esa misma libertad y porque el poeta navega caprichosamente por el Mediterráneo, es bastante indecisa la identidad de las islas enumeradas en las coplas 52 y 53 y la fuente latina da la clave de las arbitrarias transformaciones, probablemente anteriores al poeta (la fuente latina revela por ejemplo que *Colcos*, nombrada en 52 b, corresponde en verdad a *Coos:* ver pág. 44, nota 32).

En el apóstrofe a la casta Artemisa (64 a), el poeta llama a su consorte *Mauseolo (Mausol* le había llamado en el *Claro escuro; Mauseol* dice Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario, Obras*, ed. A. Paz y Mélia, pág. 296, bien que no refiriéndose al mismo personaje); la variante se remonta a "mauseolo", metátesis de "mausoleo", el famoso monumento erigido al rey Mausolo, que Mena usó como término de encarecimiento en la *Coronación*, 45:

> ca nunca del vulto solo
> del luzillo mauseolo
> se canta tan rica obra.

La metátesis de Mena, si de él es, hizo fortuna, pues es la forma más frecuente en el Siglo de Oro y, pese a la censura de Cascales, se mantuvo casi hasta nuestros días[48].

[48] Por ejemplo, LOPE, *La Arcadia*, II:

Una de las más chocantes licencias poéticas exigidas y concedidas en el siglo XV (JUAN DEL ENCINA, *Arte de poesía castellana*, cap. VIII: "y puede [el poeta] también poner una persona por otra y un nombre por otro . . .") es la que hallamos en la copla 90, donde por dos veces se llama *Ysifle* < *Hypsipyle* a la heroína mitológica cuyo nombre es *Eriphyle*, más chocante todavía porque ambas eran figuras bastante familiares al círculo culto, ésta por su actuación en la *Tebaida* y mención en el canto VI de la *Eneida*, aquélla por pertenecer a las *Heroidas*, VI, de donde la tomó "Leomarte", *Sumas de historia troyana*, títulos XXVII a XXX, o su fuente (que la llama *Ysórfile)*[49]. El virgiliano *Entellus* que normalmente daría en español *Entelo*, plural *Entelos*, aparece en la copla 93 en rima con "conpeles" y "tropeles", pero sin duda la rima no parecería de mala ley a mediados del siglo XV, pues la alternancia *novel/novelo* justificaría en el plural la de *-eles / -elos*. *Pasife* 104 f < lat. *Pasiphae* es la forma más frecuente de este nombre, desde la generación de Mena hasta el siglo XVII, aun en prosa (en italiano, presente en Dante y en Ariosto), quizá porque su final se reinterpretara como diptongo[50]. La pareja de

> Aunque de roble y de laurel no enrames,
> España, este sagrado mauseolo,
> sino de lienzos que combata Eolo...

CASCALES, *Tablas poéticas*, Murcia, 1617: "Mudadas son palabras dichas bárbaramente. No deven ser admitidas ni aun raras vezes; házense... trasponiendo alguna letra como *drento* por *dentro: naide* por *nadie;* ni *mauseolo* por *mausoleo*..." Un testimonio curioso de la confusión es que SEBASTIÁN DE VILLAVICIOSA, *La mosquea*, VI, 34, diese al Rey el nombre del monumento:

> que sin duda creo
> que non puso pirámide Artemisa
> tan grande a su difunto Mausoleo.

Mauseolo dice en el siglo XVIII JOSÉ IGLESIAS DE LA CASA, *Letrilla XIV*, y todavía en el siglo pasado, lo dicen Campoamor en el poema *Colón*, XVI, publicado en 1853, y Benot en el *Diccionario de asonantes y consonantes* (1893) sin darlo como voz rara o anticuada.

[49] Otro ejemplo: *Coronación*, 49, nombra a Dido "Penea". Ahora bien, *Penea*<lat. *Peneia* 'relativa al río Peneo', padre de la ninfa Dafne (*Metamorfosis*, I, 452: *Primus amor Phoebi* Daphne Peneia; cf. I, 525, y CERVANTES, *Galatea*, VI, ed. Schevill y Bonilla, t. 2, pág. 235: "Si la hija del húmido Peneo / de quien ha sido Ouidio choronista"). Mena transformaba en el adjetivo derivado libremente el complemento de pertenencia; lo que quería decir es "la púnica Dido", lat. *Punica* o *Poena;* cf. las citadas palabras del Comentario a la *Coronación*, c. 9: "la reyna Penea, siquier de los Penos" = *Poeni* 'púnicos'. Cf. SANTILLANA, *Soneto* N. 185 del *Cancionero*... de Foulché-Delbosc: "Nin fizo Dido nin Damne Penea...". Por influjo de Mena escribe todavía Torres Naharro en la *Comedia Serafina*, III: "¿Quién faltó a Dido Penea?"

[50] *Pasiphe* se lee en todo el capítulo pertinente, sumario e índices de la edición *De genealogiis deorum gentilium* impresa en Venecia en 1494. Por la misma razón *Phaethon* da en italiano *Feton, Fetonte*. Cf. Mena, 268 b: "el don que no pudo negar a Fetonte"; SANTILLANA, *El sueño*, 25: "quando el padre de Phetonte". "Pasife" certificado por la rima:

filósofos austeros *Cratón e Polemo* (118 a) no puede ser sino Crates y Polemón[51]; *Archiles* (120 f, 144 d) es forma muy frecuente desde el *Alexandre* (ms. de París 393 b y sigs.) y la *Historia troyana*, donde alterna con *Anchiles*. En la lista de las Sibilas, la extraña transformación de *Frigia* en *Frigineta* (121 h, lección de los comentadores) hace desesperar de poder identificar sin el original que seguía Mena los nombres que no figuran en la tradición corriente, basada en Lactancio: *Dimeta* (121 a), *Betona* (122 f).

El diptongo griego *-ei-* da en latín ya *-e-* ya *-i-*: *Citerea, Eneas, Galatea*, representan la primera solución, y *Talía, energía, simpatía* representan la segunda: así conoce el latín la forma *Odyssea*, por la que se ha decidido el español moderno, y la forma *Odyssia*, elegida por Mena, 123 b. *Cortino* (191 d) se identifica gracias al contexto que nos remite a Lucano, VI, 214: *Gortynis harundo:* Mena no sólo dió a *Gortyna* o *Gortyn* una terminación arbitraria (quizá igualando *Gortyn* / 'Cortino' con *Martín / Martino)*[52], sino que ha mudado la inicial, caso inverso al

> y buscan conque se ingrife
> si bien sus males sentís,
> todas son Semiramís,
> la mejor, mejor, Pasife.
> HERNÁN MEXÍA, *Cancionero...*, N. 153.

Lope:

> Y sin pagar el esquife,
> pasa donde está Pasife.
> LOPE, *El Isidro*, II.

En prosa:

> el monstruoso parto de Pasife...
> TIRSO, *Cigarrales de Toledo*, II, ed. V. Said Armesto, pág. 133.

En el *Laberinto*, 268 b, *Fetonte* por 'Faetonte' es otra reducción idéntica en el mismo elemento. De igual modo, también se dijo *Enipo* por 'Enípeo':

> y la fuente do aquel Enipo nace.
> BOSCÁN, *Fábula de Leandro y Hero*, ed. Knapp, pág. 328.

Leucone por 'Leucónoe':

> No busques ¡oh Leucone! con cuidado...
> ESPINOSA, *Flores de poetas ilustres*, I. Incierto, trad. de HORACIO, *Odas*, I, 11.

[51] No me ha sido accesible el estudio de JEAN PORCHER, *Craton le philosophe*, en los *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, t. 1, Paris, 1946.

[52] Cf. *Laberinto*, 1 e *nouelo* frente a la forma usual *novel*, 37 e *Jordano* frente al vulgar 'Jordán' < lat. *Iordanem;* F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Coblas de vicios e virtudes*, 199 e *flor de liso* por 'flor de lis'; *Cancionero de Baena*, N. 217, verso último: *desmano* por 'desmán'. Toleraba

de *Estegadas* por *Stoechades* > 'Estécades' del verso 51 e[53]. El hijo de Evandro (197 c) tiene su nombre formado sobre el ablativo latino, *Palante* < *Pallante*, nom. *Pallas*, mientras la diosa Minerva lo mantiene en nominativo (*Palas*, 86 h, 141 e), doble tratamiento que ha perdurado. *Amiclas*, 227 f, parte también del nominativo latino en que lo empleó Lucano, V, 620 y 539; y ello constituye una instructiva prueba (cabalmente por lo nimio del detalle) de la tesis de Post —preferencia de Mena por lo clásico latino sobre lo medieval romance—, ya que el célebre pasaje citado de DANTE, *Paradiso*, XI, 68, da la forma *Amiclate*, y en esta misma forma lo recogió Santillana (*Diálogo de Bías contra Fortuna*, 7), cuyos lamentos sobre la escasez de su latín son bien conocidos[54]. La celebridad de estos versos de Mena contribuyó probablemente a que prevaleciera la forma *Amiclas*. Junto a esta reelaboración del nombre propio, en contraposición con la práctica moderna, el crecido resto de formas regulares, tales como *Aqueronte*, *Alcides*, *Anquises*, *Antenor*, *Caonia*, *Celtiberia*, *Demogorgón*, *Ematia*, *Estigias*, etc., acentúa la impresión de variedad incoherente que, aumentada en las obras de Santillana y el Cartujano, autorizará a Juan de Lucena y a fray Antonio de Guevara a sobredorar el ejemplo y el chascarrillo a que son aficionados, falsificando risueñamente la prestigiosa Antigüedad[55].

Acentos

Quizá más chocante todavía que la modificación de la forma —*Mediterrano*, *Fetonte*—, es la perturbación del elemento fónico más sensible de la palabra, el acento. Al lector medio de hoy, tan poco familiarizado con *Ebosus* como con *Bosis*, con *Eriphyle* como con *Isifle*, no desconciertan estas libertades del poeta; lo que le

tales alternativas el estado de vacilación de la lengua, el cual, como observó QUINTANA, *Tesoro del Parnaso español*, París (Baudry), s. f., pág. 8, es la necesaria condición negativa para semejantes variaciones.

53 La *g* de *Estegadas* < *Stoechades* es el resultado normal en los antiguos préstamos del griego (cf. MENÉNDEZ PIDAL, *Manual de gramática histórica española*, séptima edición, Madrid, 1944, pág. 18). Por consiguiente, al transformar a la inversa *Gortyn* en *Cortino*, Mena hace al vocablo a la vez vulgar por su terminación y ultraculto por su inicial.

54 Verdad es que en prosa emplea Dante la forma del nominativo: *E quello dice Lucano quando ritrae come Cesare di notte alla casetta del pescator* Amiclas *venne. Il Convivio*, IV, 13. Pero Farinelli en su obra *Dante in Spagna...*, tantas veces citada, insiste en que apenas si se conocía la prosa de Dante en la España de Mena.

55 LUCENA, *Libro de vida beata*, historietas sucias acerca de las romanas (!) Calfurnia y Paulina. Recuérdese el impagable comienzo del *Arte de marear* del Obispo de Mondoñedo: "Entre los filósofos Mimo, Polistoro, Aznarco y Pericles...".

desconcierta es *Delós* (52 b), *Penelópe* (64 f), *mundana machína* (32 h), *tripódas* (49 c) bajo la pluma del secretario de cartas latinas de Juan II. Es claro que estas arbitrariedades no emanan, como las acentuaciones equivocadas de nuestros días —*ananké, líbido*—, de ignorar las lenguas antiguas sino, probablemente, del estado vacilante de la lengua castellana. Es preciso tener muy en cuenta que el equilibrio de soluciones diversas es esencial en todas las lenguas romances durante la Edad Media. Para los casos que más sorprenden hoy —*machína, tripódas*—, Mena podía sentirse autorizado por el ejemplo de otras lenguas romances que poseen parejas de derivados de una misma palabra en distintos casos: *poverte* < *paupertas* y *pauvreté* < *paupertatem* en francés; *pièta* < *pietas, pieta(te)* < *pietatem* en italiano, y aun la lengua de Dante, nada menos, que conoce *podèsta* junto a *podestà* y *potestate*, etc. Como reacción ante ese estado de coexistencia de elementos contradictorios y falta de norma lingüística unitaria, el poeta erudito (*Laberinto*, 33) se arroga individualmente el derecho de crearse una lengua autónoma cuyos fueros registró Juan del Encina bajo nombre de "licencias" en el pasaje tantas veces referido y que conviene tener a la vista en extenso (*Arte de poesía castellana*, 1496. Cap. VIII, De las licencias y colores poéticos, y de algunas galas del trobar. *Biblioteca de la filología española* del Conde de la Viñaza, Madrid, 1893, col. 818):

> Tiene el poeta y trobador licencia para acortar y sincopar qualquier parte o dición. Así como Juan de Mena en una copla que dixo: *el hi de maría* por dezir *el hijo de maría*. Y en otra parte dixo: *Que nol perteneze*, por dezir: *que no le pertenece*. Y en otra dixo *Agenores:* por *agenórides*. Puede assí mesmo corromper y estender el vocablo assí como el mesmo Juan de mena en otra que dixo: *Cadino* por *Cadmo* y *lagos metroes* por *meótides*. Y puede también mudarle el acento: assí como en otro lugar donde dize: *platános* por *plátanos* [*Coronación*, 33] y en otro *penelópe* por *penélope* [*Coronación*, 6; *Laberinto*, 64 f, etc.]. Tiene también licencia para escriuir un lugar por otro, como Juan de mena que puso una Tebas por otra [*Laberinto*, 38 gh], y puede también poner una persona por otra, y la parte por el todo y el todo por la parte.

Lo que Juan del Encina, partiendo con significativa exclusividad de sólo la obra de Mena, acuerda al poeta, no es una "licencia poética" en el sentido de la preceptiva tradicional (o sea, el privilegio de infringir las normas de la lengua general para facilitar la composición del verso), sino el reconocimiento de la autonomía lingüística del poeta. Así como existe una verdad poética distinta de la histórica que permite a Juan de

Mena identificar la Tebas de Egipto con la de Grecia, de la misma manera, la lengua hablada no extiende su dominio sobre las "largas diçiones" (33 a) —los cultismos y nombres propios, aducidos como ejemplo por Encina— que el poeta introduce y maneja según su norma peculiar: la estética. Eso explica no sólo que haya frecuentes acentuaciones arbitrarias, como las ya señaladas, sino también que de página a página varíe la acentuación de un mismo sufijo y hasta de una misma palabra, que en las coplas 35 y sigs., por ejemplo, alternen los nombres de países con acentuación *'-ia* y con acentuación *-ía* (35: *Asia, Partia, Susia, Persia, Media,* pero *Assiría;* 37: *Feniçia,* pero *Siría;* 40 b *"Armenia* e *Çitia* con toda *Albanía"*, etc.), que en la copla 64 f haya de leerse *Penelópe.* Eso explica también que, dentro de los cultismos, la materia predilecta de las licencias del poeta sean muy particularmente los grecismos que, por ser bastante escasos —nombres propios en su mayoría—, debían de dar sensación de exotismo ornamental. Todavía el Siglo de Oro mantiene esta actitud exclusivamente estética en la acentuación de los grecismos.

En la acentuación de cultismos, las características de Mena y de su siglo pueden reducirse a:

1. Predominio de la acentuación llana sobre la esdrújula, como lo observa Antonio de Nebrija en su *Gramática,* II, 2:

> en tanto grado rehusa nuestra lengua el acento en este lugar, que muchas vezes nuestros poetas pasando las palabras griegas e latinas al castellano mudan el acento agudo en la penúltima, teniéndolo en la que está antes de aquélla. Como juan de mena: *A la biuda Penelope / i al hijo de liriope* [*Coronación,* 6] i en otro lugar: *con toda la otra mundana machina* [Laberinto, 32 h].

Aunque la acentuación *machína* ha escandalizado a generaciones de lectores vale la pena observar que no es ni con mucho arbitrariedad de solo Mena; BERCEO, *Vida de San Millán,* 384 b, ha acentuado en rima *controversía;* poetas coetáneos no habían tenido reparo en acentuar *espiríto* (J. A. DE BAENA, *Baena,* N. 411), *publíco* (TORRELLAS, *Coplas contra las damas,* 4 c), *ynclíto* (JUAN POETA, *Cancionero...,* N. 394, 2 f), *satíros* (GÓMEZ MANRIQUE, *Consolatoria...,* 3 e). Y *vedrío* (ID., *Coplas para Diego Arias de Dávila,* 13 i; *Coplas que fizo Torrellas... contradichas por G. Manrique,* 8 b, *Regimiento de príncipes,* 10 i; *Cancionero...,* N. 407, 2 b) indica que esta tendencia obraba también en lo popular, como ha obrado en *rocío* < *roscidum, albedrío* < *arbitrium.* En rigor, Mena representa una directiva moderada más bien que una ini-

ciación tumultuosa; el número de latinismos cuyo acento altera es bastante escaso, y de ellos *machína* es el más vulgar; por lo general, Mena ejerce sus fueros de poeta sobre material lingüístico alejado de la lengua general, esto es, sobre marcados cultismos, nombres propios y grecismos. Así, se decide por la forma llana *Enpedocles* (118 b) donde la lengua moderna se ha decidido por el esdrújulo, si bien etimológicamente las dos formas son aceptables (cf. *Damocles, Pericles*. Cf. BURGOS, *Triunfo del Marqués*, 83 "verás Temistocles, de obras famosas", 99 a: "Cata Empedocles que, filosofando" y BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA: "que agora aunque Sofocles te convide", en la sátira "Don Juan, ya se me ha puesto en el cervelo . . ."). Otros ejemplos de esta mudanza aparecen en algunos casos de síncopa de la vocal postónica, como los ya vistos *Ysifle* por 'Hipsípile', *Pasife* por 'Pasífae'; en casos determinados quizá por la tendencia romance al diptongo que desplaza el acento y, por lo general, sin llevarlo a la vocal más abierta, lo mantiene suspenso en hiato: 3 a *Calïope*, 123 b *Ilïada*, 64 f *Ëolo;* en casos en que ha habido reinterpretación de sufijos[56]: *diafana* 15 f[57], *oçeano* 46 f como *hermano, romano; '-adas, '-idas* (por *'-ades, '-ides)* como las terminaciones participales *-ádas, -ídas* (51 e *Estegadas*[58]), *'-ino* como el sufijo *-íno* tan productivo en esta generación de poetas (32 h *machína*, 247 b *Proserpína), '-ebo* como *-ébo* (28 d *Erebo* como *mancebo), '-ero* como *-éro* (248 a *Çeruero* como *postrero, primero).*

Un caso especialmente frecuente dentro de la reinterpretación de sufijo es la igualación de lo que etimológicamente debiera dar *-éo / a,*

[56] Véase AMADO ALONSO, *Cambios acentuales*, en *Biblioteca de dialectología hispanoamericana*, 1, Buenos Aires, 1930; en particular, págs. 353 y sigs.

[57] La escansión del verso permite el esdrújulo, pero parece raro el esdrújulo con hiato ("por la diáfana claror de los cantos"). Santillana siempre dice "diafano" *(Diálogo de Bías . . .*, 177: "Quales el Febo e Diana. . . / e la su lumbre diafana"; *Coronaçión de mossén Jordi*, 19: "O luz eterna e diafana . . . / e de Júpiter cercana": *El infierno de los enamorados*, 52: "O tú, planeta diafano, / que con tu çerco luziente / fazes el orbe mundano . . ."

[58] La acentuación *Estégadas* de la edición de Blecua (sin duda errata) convierte el verso en un endecasílabo:

Las Estégadas vi, nueve por cuenta.

En la misma copla el verso g no permite decidir la acentuación de *Çicladas;* con todo, la forma llana parece preferible en vista de *Coronación*, 21: "Eran Syrtes y Çicladas. . . / las ravias desenfrenadas". El CARTUJANO, *Los doce triunfos*, IX, cap. 2, 7: "En Helesponto yo vi las Çicladas". Es muy probable que Mena dijese usualmente *Pleyádas* o *Pliádas*, como su discípulo el Cartujano, VII, 2, 5, y que, como no cabían en el verso, prefirió la forma *Pleyas* (8 c) al esdrújulo *Pléyades* que no hubiera perturbado el dodecasílabo.

-io / a, que se encuentra ya en latín vulgar y que ha perpetuado hasta nuestros días confusiones como "campos *elíseos* o *eliseos*", *Champs Elysées* frente al original latino (por ejemplo, *Geórgicas*, I, 39):

quamuis Elysios *miretur Graecia* campos.

Así Mena rima en una misma copla, 121, *Eritea* con *Albunea*, de distinta acentuación en latín: *Erythraea, Albunĕa;* acentúa *trabéa* 220 g, lat. *trabĕa;* iguala (salvo sólo dos excepciones seguras: *vipéreas* y *sulfúreas*, 243 e, 244 d) sustantivos y adjetivos en *-eo* cualquiera sea en su origen la cantidad de la *-e-* (18 h *vlixeo*, 76 f *Çeneo*, 103 f *Macareo*, 164 g *funereas*, 233 c *Tideo*, 241 a *linçeo)*, y es probable que 40 a *yperboreos*, perteneciente a este grupo igualado con *-éo* etimológico, haya arrastrado al nombre del que deriva, 11 d *Boreas*[59]. Unificados estos dos sufijos, se les incorpora *-io*, vulgarmente igualado con *-eo*, y así hallamos, 53 b *Vulcaneas*, frente al latín *Vulcaniae*, y 139 f *Afraneo* frente al latín *Afranius*, como Juan Rodríguez del Padrón dice *Perseo, Eneo* por 'Persio', 'Ennio', *El siervo libre de amor, Obras*, ed. A. Paz y Mélia, pág. 39. También Santillana dice *Enneo* por 'Ennio', *Defunción de don Enrique de Villena*, 20 c, y *Virginea* por 'Virginia', *Proverbios*, 54[60].

2. Los cultismos de origen no latino se acentúan en la última sílaba, peculiaridad que persiste, si bien débilmente, en el Siglo de Oro. Como el grueso de estos cultismos son los nombres bíblicos (en los que prevalecen etimológicamente los agudos), el normando Alejandro de Villedieu formuló en su *Doctrinale metricum* (redactado a fines del siglo XII y de gran influjo en la enseñanza medieval) el conocido precepto:

Omnis uox barbara non accentuata latine
accentum super extremam seruabit acutum.

al que alude Nebrija, *Gramática*, II, II, al decir: "todas las palabras de nuestra lengua comúnmente tienen el acento agudo en la penúltima sílaba, e en las diçiones bárbaras o cortadas del latín en la última sílaba

[59] Acentuado *Bóreas* (errata de la edición de Blecua) no consta el verso:

Cuando Bóreas se muestra valiente.

[60] Quizá influyera en el *Afraneo* de Mena el ejemplo de otros nombres propios pertenecientes a la historia romana (139 f *Petreo*, 215 f *tarpea*, 260 d *Ponpeo)* que, como se ve, el poeta solucionó al modo italiano. La *Primera crónica general* dice también *Affraneo* y *Petreo*, pero siempre *Pompeyo*. Lucena en su *Libro de vida beata*, alterna "gentes *plebeas*" (pág. 122) y "*plebeya* opinión" (pág. 137).

muchas vezes..." La regla, válida para todas las lenguas romances, atrajo muchos grecismos poco vulgares. Así, en la *Divina commedia, Inferno,* V, 63 *Cleopatràs; Paradiso,* XVII, 1 *Climenè; Purgatorio,* 58 *Cliò; Laberinto,* 52 b *Delós,* 122 a *Femonoé,* 166 g *Leucaspís*[61]. De los numerosos grecismos ya indicados que pasaron al romance en acusativo sin pasar por la forma latina, en los que venían a acabar en *-on, -in,* la aplicación de la regla de Villedieu se vió favorecida por la analogía formal con "las diçiones cortadas del latín" (razón < *rationem,* Martín < *Martinum).* De ahí las acentuaciones del *Laberinto* 50 ae *Catabatmón, Pentapolín*[62], 52 a *Naxón,* 86 f *Paladión (Sisifón* en "El hijo muy claro

[61] Véase en la *Coronación,* 40, los nombres de las musas:

Vranía, Euterpé,
Caliope, Melpomené,
eran sus nombres sin brí.
Erato, Polymnia, Clío,
Thalía, Terpsicoré.

En el *Claro escuro,* la rima *chaós / dios.* Santillana (que hasta convierte en oxítono a Júpiter: "porque soberbios temptaron / ofender / al tonante Jupiter", *Bías,* 157), dice en el mismo poema:

aquel globo de natura
o caós
fué dividido por Dios...
101 efg.
en la ínsola Delphós
nasçieron ambos a dos.
177 bc.

HERNÁN MEXÍA, *Cancionero...,* N. 153:

si bien sus males sentís,
todas son Semiramís,

como todavía acentúan Ercilla y Calderón. GÓMEZ MANRIQUE, *Respuesta* a Juan Poeta, *Cancionero...,* t. 2, pág. 107 a:

porque pasastes allí
lo que por el Genesy,

como todavía CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, *Diálogo de mujeres,* 3240 y sig.

porque así
nos los escribe el Genesí.

De ahí que muy probablemente en la copla 37 a deba leerse *Eufratés,* acentuación que evita el hiato:

Vi de Eufratés al Mediterrano.

Así acentúa, entre otros, fray Alberto de Aguayo en su traducción de Boecio, donde la huella de la lengua de Mena es notoria (por ejemplo, libro V, metro 1, donde *Eufratés* rima con *es* y *revés).* No es argumento en contra la acentuación etimológica de 36 a ("Çerca de Eufrates vi los moabitas"), como no lo es para la *Penelópe* de 64 f la *Penélope* de 78 f.

[62] En el *Libro de Apolonio* la acentuación es exclusivamente esdrújula en todos los casos

de Hyperión ..."). En cuanto a los grecismos acabados en *-or*, pese a la acentuación griega y latina, la regla de Villedieu y sobre todo la analogía con los nombres de agente de esa terminación (cf. *Méntor*, el personaje de la *Odisea*, y *mentor*, el oficio al que ha dado su nombre) han hecho vacilar desde antiguo la acentuación etimológica. Ya la *Historia troyana* (hacia 1270) trae *Ector* en rima con *señor*, y así acentúa el *Laberinto*, 89 ae *Polinestor* y *Antenor*, en rima con *amor* y *onor*.

Semejantes tendencias de la acentuación de Mena, seguidas también por los demás poetas de su grupo y divergentes de las del español moderno, permiten resolver más aproximadamente la acentuación de los casos no fijados por el verso y que, maquinalmente, el lector moderno acentúa en la forma que le es más familiar. Dada la escasez de los esdrújulos en la prosodia de estos poetas, es probable que no haya ninguno en la copla 71 c:

Lachesis segundo, Atropos terçero.

En la copla 121 a:

La compañía virginea perfecta,

admisible en el verso de arte mayor, está corroborado por la citada igualación de sufijos *-éo* y *'-eo*[68], y lo mismo puede decirse de 169 f:

ygneo viéramos o turbulento.

en que se presenta este nombre (98 d, 99 c, 112 d, 272 b, 335 b, 347 c), salvo en 349 a, donde también puede ser aguda:

De Pentapolín, fuestes de raíz e de suelo.

En el caso de esdrújulos convertidos en agudos el cambio no es tan marcado, pues no implica el tránsito de la sílaba acentuada a la inacentuada y viceversa, sino el hecho de que el acento secundario pasa a ser primario y viceversa.

[68] Cf. SANTILLANA, *Proverbios*, 54, que da esa acentuación al nombre propio Virginia:

Nin se passe por olvido
Virginea,
como su grand fecho sea
conosçido.

FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, *Coronaçión de las cuatro virtudes cardinales*, 17:

por ti fué asaz vengada
Virginea su innocencia.

GÓMEZ MANRIQUE, *El planto de las virtudes*, *Cancionero...*, N. 376, copla 85:

Non menos que Virginea
quando por sentencia fea
fué por Claudio condenada.

Los forzados hiatos de 119 a disminuyen si leemos:

Vi a Demostenes e a Gabiano[64].

En 233 d, *Nestor* es tan aceptable (cuando menos), junto a *Polinestor* y *Antenor*, como *Néstor;* en 120 a *Tubal* como *Túbal*[65]. En cambio, Mena parece haber escandido como esdrújulos varios esdrújulos impropios (acabados en diptongo en la pronunciación normal) tales como 44 a *Tánays*, 169 a *méstrua*, 169 e *délia*, y quizá también 40 b *Arménia* e *Çítia*, 41 a *Ásia*, 41 e *Frígia*, 41 f *Cária*, *Ysáuria* (o *Cilícia)*, 41 g *Líçia*, *Panfília*, 43 a *prouínçia*, etc.

José Manuel Blecua, en el prólogo de su edición del *Laberinto*, insiste en el papel estético de los latinismos esdrújulos, hasta el punto de dividir los latinismos de Mena en "un latinismo puro *(ofuscar, trucidar, subvertir* [*sic*] y una serie de voces esdrújulas de gran eficacia dentro de un verso" (pág. LXXI; cf. pág. LXXIII sobre colocación de estos esdrújulos en el verso). Es claro que tales latinismos debían de destacarse suntuosamente, no sólo por su novedad[66] y conexiones clásicas, sino

JOHÁN DE TAPIA, *Cancionero* ..., N. 869 (atribuído a Santillana en el N. 230):

Nunca fué tal Virginea...
Atalanta ni Altea.

64 La acentuación del sufijo griego *-stenes* no se ha impuesto claramente. La continuación del *Laberinto* que comienza con el verso "La flaca barquilla de mi pensamiento..." acentúa como el citado verso de Mena (copla 17 h):

ni Demostenes ya tan eloqüente.

BURGOS, *Triunfo del Marqués*, 100 g:

verás Calistenes, en quien Lisimaco...

JUAN DE CASTELLANOS, *Elegías de varones ilustres de Indias*, Parte III, *Elegía a Benalcázar*, canto VI, rima *Boristenes* y *bienes; Boristenes* dice LOPE en *La mañana de San Juan*, 22; *Demostenes*, NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN en la *Sátira II; Lastenes*, MENÉNDEZ PELAYO en su traducción de *Los siete sobre Tebas*.

65 Cf. la *Respuesta* de Johan de Mena al Marqués, *Cancionero* ..., N. 219:

En corte grand Febo, en campo Anibal,

y el Marqués en *Bías* ..., 81:

—¿Querrás dezir de Anibal?
—¿E cómo non?
Dél e del príncipe Amnón
e de su hermano Asdrubal.

Anibal era la acentuación correcta (y etimológica) en el Siglo de Oro. Véase RUFINO José CUERVO, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, 7ª ed., Bogotá, 1939, § 93.

66 La época literaria de Mena está muy pobremente documentada. Nada sabemos de la reacción de los contemporáneos a sus procedimientos; carecemos de las copiosas parodias, de

también por su acentuación, sobre la lengua del siglo XV, que casi no empleaba el superlativo sintético y contaba con un escaso número de los tecnicismos que han multiplicado la proporción del esdrújulo en el español moderno. No obstante, es difícil percibir en la versificación de Mena un empleo ornamental del esdrújulo análogo al que con tan fina maestría señaló Dámaso Alonso en el endecasílabo de Góngora. Porque el verso de arte mayor es rígido, con cesura tan marcada que es rara la línea que no se presente como dos muñones que en vano aspiran a soldarse. En endecasílabos como

la alba entre lilios cándidos deshoja.
Polifemo, 14 b.
el fresco de los céfiros ruído.
Soledades, I, 543.
la urna del Erídano profundo.
Penegírico del Duque de Lerma, 278,

hay una línea fuerte y flúida a la vez en cuyo centro relumbra una sola nota ornamental. En el verso de arte mayor, el cultismo nunca alcanza ese poder de lujosa cohesión, pues, aunque sea el único término decorativo, nunca puede franquear el primer hemistiquio, y el segundo siempre brinda lugar para otro término de igual calidad; es un adorno siempre algo pegadizo que enriquece sonido y sentido sin entretejerse en el verso mismo, como sucede en la estructura firme y elegante del endecasílabo de Góngora.

El examen demuestra que Mena distribuye en proporción más o menos pareja sus esdrújulos ornamentales entre el primero y el segundo hemistiquio. Así, de los cinco compuestos creados por los poetas latinos, dos se encuentran en el primer hemistiquio:

qual el Penatígero entrando en el Tibre.
31 g.

los exámenes y las críticas que tan bien ayudan a comprender lo que significó el gongorismo. La precaución del poeta en la copla 33 ("Si coplas, o partes, o largas diçiones...") nos hace entrever la reacción hostil del vulgo, a la que alude también SANTILLANA, *Defunçión*..., 10 efgh, con pueril alarde:

Si mi baxo estilo aun non es tan plano,
bien como querrían los que lo leyeron,
culpen sus ingenios que jamás se dieron
a ver las estorias que non les explano.

De todos modos, el eco literario de los "grosseros" (si lo hubo) se perdió entre las aclamaciones de contemporáneos y sucesores, unánimes en la estima de Mena hasta el Siglo de Oro.

Belígero Mares, tú, sufre que cante . . .
141 a,

y tres encabezan el segundo:

assí trasparente, clarífico, puro.
15 c.
ni el ayre padeçe nubíferas glebas.
38 f.
si amor es ficto, vaníloco, pigro.
113 b.

Estando excluído el final del verso para el esdrújulo, se produce cierta preferencia por el centro, esto es, por el final del primer hemistiquio o comienzo del segundo y, particularmente en esta última posición, al llamar la atención sobre la segunda parte del verso, se logra a veces cierta unidad, remachada con el esdrújulo, que guarda alguna semejanza con los citados versos de Góngora:

estaua çercada de nítido muro.
15 b.
e muestran en ellos sus lánguidas sañas.
82 d.
por fuego viçioso de ylíçito amor.
109 b.
vnos metidos al áuido fuego.
128 c.
puesto que fuessen magníficos onbres.
161 b.
si Febo, dexada la délia cuna.
169 e.
con sus cantares e lánguidos sones.
171 d.
alçe Fortuna sus pérfidos remos.
188 e.
yntroduzido por pública pro.
231 d.
e doma su cuello con ásperas riendas.
235 b.
los que çegaron del túrbido fumo.
238 c.
con triste murmullo su díssono canto.
246 b.

Mientras que al rematar el primer hemistiquio el esdrújulo suntuoso subraya la disociación de las dos partes del verso:

O más que seráfica, clara visión.
22 e.
los canpos de Frígia, tanto llorados.
41 e.
que es dicha Gótia segund nuestro vso.
43 b.
era la ynclita reyna de España.
75 c.
nueua Penélope aquesta por suerte.
78 f.
assí como prínçipe legislator.
81 c.
la vida política sienpre çelar.
81 d.
Pues vimos a Pándaro, el dardo sangriento.
88 a.
contra las dóricas gentes ensaña.
88 f.
fondón del çilénico çerco segundo.
92 b.
faga en los súbditos tal beneficio.
98 b.
vna solíçita ynquisidora.
99 d[67].

La ventaja numérica del esdrújulo "disociante" (agregado a los casos señalados en la nota, en que el esdrújulo pierde su potencia cohesiva por ser simple término de una enumeración) indica que la versificación de Mena no justifica la extensión de las conclusiones halladas por Dámaso Alonso en su estudio del cultismo esdrújulo en el endeçasílabo de Góngora.

Inercia

Si se redujera la fisonomía lingüística de Mena a su papel de creador y renovador del lenguaje, aun teniendo en cuenta su simpatía por el filón arcaico de la lengua, el retrato sería inexacto por halagüeño. Mena, el estudioso prendado de una Antigüedad no bien vista, que lleva consigo tan firme núcleo medieval, arrastra también en su expresión lingüística mucha materia muerta, cáscara sin pensamiento ni sentimiento, que rezuma el ambiente escolástico o curialesco —los dos ambientes del poeta. Ante todo, latinajos como *Laberinto*, 43 d *a prinçipio*, 67 a *ab initio*, 293 e *yten*, 67 h *yneterna* (< *in aeter-*

[67] Véase también 114 h, 115 h, 120 e, 127 b, 129 e, g, 143 d, 165 a, b, d, 172 f, 178 a, 215 c, 221 e, 236 b, 243 b, e, f, 244 d, 249 d, 267 a, 292 d, 295 b.

num, cf. SANTILLANA, *Los goços de Nuestra Señora*, 11: "góçate, sancta *in aeterno*" en rima con *infierno)*, o sus versiones literales, *Laberinto*, 26 h "al más que perfeto" (cf. en las coplas que celebran la batalla de Olmedo, *Cancionero* . . . , N. 37: "a vos, Rey *plus quam* perfeto" [68]), todos avisos de la enorme preponderancia de la esfera latina escolástica en la cultura medieval[69]. Luego, en romance, las fórmulas que muestran al poeta

[68] Cf. en el Comentario a la *Coronación* los siguientes giros de aire ya pedante, ya leguleyo: "acto precedente" (Exordio), "la gloria parescerá mayor gloria, puesta cerca de la miseria, y por el contrario" (Preámbulo I = *'et e contrario'*), "según por estenso más claro parescerá" (Preámbulo III), "fué o pudo ser...", "vistas las partes y limitadas, veamos cómo... se saca la susodicha sentencia", "quise dezir y dixe", "vistas estas partes y despedidas, síguese la segunda copla" (copla 1), "en las coplas *infra* demostraré" (c. 5), "deyusmetido" (49 y 50), "Conuiene a saber por razón sobredicha e por la que abaxo se dirá", "e por esto imploraua e imploro" (c. 50).

[69] Santillana, que no sabe latín, recoge ansiosamente estas prosaicas migajas:

non digo *a fortiori*, mas de grado?
Soncto, Cancionero . . . , N. 194.

pues hora *ora pro me*, beata Clara.
Soneto, Cancionero . . . , N. 210.

Las potestades loavan
e *principatus* a aquel
Filii (!) David Hemanuel.
Canoniçación . . . , *Cancionero* . . . , N. 216, 10.

Virgen, eternal esposa
del Padre, que de *ab initio*
te crió . . .
A Nuestra Señora de Guadalupe . . . , *Cancionero*. N. 218.

regi et iudica de iure et de facte (sic).
Comedieta de Ponça, 20 d.

Francisco Imperial deja en latín la ciencia latina entre todas:

por que él solo apure
a Justiniano en çevil *iure.*
Decir al nacimiento . . . , 34 fg.

Fernán Pérez de Guzmán se engalana con una expresión que evoca irremediablemente al Doctor Pedro Recio de Agüero:

absit que yo diga que Dios fizo mal.
Contra los que dizen . . . , 52 b.

Absit, princesa sagrada.
Hymno trobado . . . , 7 c.

Absit que presuma yo de dar consejo.
Rrelación a las señoras . . . , 3 a.

Aparte las citas en latín a que Fernán Pérez es bastante aficionado, puede recogerse en sus obras toda una serie de prosaicos latinismos pertenecientes a la lengua del derecho, de la filosofía o de la teología:

es a Dios muy plazentera [la liberalidad]
que *ylarem datorem ama.*
Coblas de vicios e virtudes, 442 ef.

glosando su pensamiento: 31 e, 80 f "es a saber", 47 a "conuiene a saber", 11 h "allí donde digo", 181 e "si quieres que diga", 273 e "segund lo que digo", 37 h "agora no esplano", 144 h "como en la silla yo vi qué desplano", 76 f "segund que se lee", 76 g "segund que yo creo", 256 f "segund lo que fallo", 260 e "segund lo que veo", extendido a veces hasta un ripioso verso entero:

segund argumento de lo que presumo.
238 b.

segund presunçiones de lo que yo arguyo.
244 b.

segund que leyendo nos es manifiesto.
285 h.

Subrayan la lenta y prosaica articulación del pensamiento las pesadas

e siempre *ante omnia* que jure verdad.
Confessión rimada, 11 g.

minus tiene della misto imperio e mero.
Ibidem, 40 h.

Digo *a fortiori* que presupongamos.
Contra los que dizen . . ., 31 a.

es *pena pecati*, si bien la mirades.
Ibidem, 37 h.

que quant fácil es el *quare*,
tan difficil es el *quia*.
Coblas de vicios e virtudes, 237 gh.

mas *modus loquendi* es el dezir tal.
Contra los que dizen . . ., 52 c.

E pon sospecha *de iure* fundada.
"A las vezes pierde e cuyda que gana . . .", 8 a.

Prudencio, que en verso puso
el *utroque* Testamento . . .
Loores de los claros varones, 404 ab.

tacite allí los metió.
Coblas de vicios e virtudes, 137 h.

No es sólo, demás está decirlo, pedantería, o deseo de aparentar conocimiento de latín, sino afloramiento de lo más elemental y general del saber de estos siglos. Como ejemplo general recuérdese la *Canzone* con que comienza el *Trattato quarto* del *Convivio:*

Dico ch'ogni virtù principalmente
vien da una radice,
virtute dico, che fa l'uom felice
in sua operazione.
*Quest'è (secondochè l'*Etica *dice)*
un abito eligente,
lo qual dimora in mezzo solamente.
. . . . . .
È Gentilezza dovunque è virtute,
ma non virtute ov'ella:
siccome è'l cielo dovunque è la stella,
ma ciò non e converso.

conjunciones *assí que* (24 e, 59 a, 98 e, 244 f, 270 a)[70], *por ende* (69 a, 132 a, 162 e), *por quanto* (40 c), *non enbargante* (288 e); la numeración formal (23, 189); el frecuente uso de *persona* ya en sentido moderno (7 d, 26 f, 59 c, 70 g), ya en uno lindero con el valor de pronombre indefinido, como el vulgar *hombre, ome, on* francés (207 e "¿pues dónde podría pensar la persona . . .?"), ya corroborado por el posesivo *mi*, como sustituyente enfático de "yo", vulgar desde fines del mismo siglo XV[71]:

quando robada sentí mi persona.
13 b.

assí mi persona estaua sujeta.
30 e.

A decir verdad, algunos de estos giros, enteramente descoloridos hoy, retenían alguna vida en tiempos de Mena. Por ejemplo:

ouo lugar el engaño vlixeo.
18 h,

probablemente quiera decir "tuvo oportunidad (de realizarse)" más bien que el simple "se realizó"; pero es digno de nota que en Mena el giro mire

[70] Cf. en las *Coplas* de Jorge Manrique, 14 (*Cancionero . . .*, N. 462):

assí que no ay cosa fuerte,
que a papas y emperadores
y prelados . . .
assí los trata la Muerte
como alos pobres pastores
de ganados.

Nótese el empleo de una misma partícula *(assí)* en acepciones distintas, rasgo muy característico de Mena: ver págs. 307 y sigs.

[71] Por ejemplo en el *Aucto del repelón* de Juan del Encina, vs. 284-285 y 385-386:

Pues mirá, don Papahigo,
no bulrés con la persona = 'conmigo'.
¿A vos quién manda llegar
a repellar la persona? = 'a repellarme'.

Cf. en el Siglo de Oro en *El alcalde de Zalamea*, las palabras con que Rebolledo se refiere a su enamorada, la Chispa (I, 1):

esa pobreta
que viene tras la persona.

El uso de *persona* en Mena difiere del vulgar en cuanto al artículo (omitido cuando *persona* = 'alguien') y al posesivo (reemplazado por el artículo, cuando *persona* = 'yo'). Ver para *hombre*, J. E. GILLET, *Notes on the language of the rustics in the drama of the sixteenth century*, en el *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, t. 1, págs. 443-453. Para *persona*, véase Y. MALKIEL, *Hispanic* algu(i)en *and related formations*, University of California Press, 1948, págs. 379-380 y 432-433.

a su gramaticalización ulterior, mientras en Jorge Manrique está tan concretamente lleno de su contenido primitivo:

desque vemos el engaño
e queremos dar la buelta,
no ay lugar.

Frases hechas, hoy vulgares, son 44 g "e para mejor", 210 h "non faze ella fiestas", 237 a "la contra". Como rastrera acumulación de frases hechas, valga la copla 132: aparte los consejos ramplones con que acaba —más propios de lo más pedestre de la cuaderna vía que de la exaltada copla de arte mayor—, sorprende la exhortación a los maridos en el tercer verso:

Por ende vosotros, algunos maridos,
si soys trabajados de aquella sospecha,
nunca vos sienta la vuestra derecha,

eco totalmente inoportuno y grotescamente mecanizado del precepto del Sermón de la montaña (SAN MATEO, VI, 3): "Mas cuando tú haces limosna, no sepa tu izquierda lo que hace tu derecha" [72]. De indudable efecto cómico (deliberado o no) es la coletilla de boticario "cantidad suficiente":

çeniza de Fénix, *aquella que basta.*
243 c,

aplicada a aquel de los ingredientes de la encantadera que tiene precisamente por atributo esencial ser el único individuo en su fabulosa especie: *in quibus ille labor logicorum nascitur una / semper auis Phoenix,* dice Gautier de Châtillon, *Alexandreis,* I, 416.

Pero es preciso reconocer que, como en el vocabulario, el tiempo ha sido hostil para Mena en sus frases y ha acentuado con asociaciones difíciles de descartar algunos giros prosaicos. Un ejemplo notable es la copla 33 en que el autor lanza al vulgo su reto de poeta de cenáculo:

... mis razones,
las quales ynclino so las correçiones
de los entendidos ...,

lo que recuerda la frase hecha con que los autores desde el estableci-

[72] Es claro que nada tiene que ver con este arrastre inerte de frases hechas la vivificación poética de proverbios o modismos populares señalada en la obra lírica de Mena ("Para mí estaba guardada", *Cancionero....* N. 17; "Más vale vergüenza en cara...", N. 47), y especialmente abundante en las *Coplas contra los pecados mortales.* Como tendencia muy española, véase AMÉRICO CASTRO, *España en su historia,* Buenos Aires, 1948, pág. 365, nota.

miento de la Inquisición en Castilla —posterior a Mena, como es harto sabido— someten sus obras a la censura eclesiástica.

Sintaxis

También aquí nos deja impresión de tentativa incoherente el hallar par a par formas "grosseras" y formas "muy latinas". De parte de Mena es el mismo esfuerzo no afortunado de transición y adaptación, pero en toda lengua la construcción es mucho menos receptiva que el vocabulario; la novedad sintáctica compromete mucho más la comprensión y es, por consiguiente, más desconcertante. Si comparado con Mena y con Góngora, Berceo no impresiona como latinizante a una lectura no especialmente crítica, es porque trasvasando del latín a manos llenas en el léxico, no latiniza la sintaxis y, por otra parte, como lo ha documentado Dámaso Alonso, la enorme mayoría de los cultismos léxicos de Góngora son hoy bien común, mientras sólo una escasísima minoría de sus cultismos sintácticos, que retiene siempre marcado carácter erudito, ha pasado a la lengua literaria —no a la general— de hoy. Más aún: ciertos giros sintácticos favoritos de Mena y frecuentes también en otros contemporáneos, por ejemplo, en el Arcipreste de Talavera (como las oraciones de infinitivo "La muger, ser mucho parlera, regla general es dello"), se mantienen por cierto tiempo —apoyados sin duda en una referencia mental al latín, cuyo estudio se difunde entonces con tanto brío entre los seglares— en la prosa literaria de más artificio (Lucena, Guevara), para ser luego paulatinamente abandonadas.

"Grosseros".—Fenicia la bella, un sintagma arcaizante, se repite en la enumeración geográfica del *Laberinto:*

a Palestina e Feniçia *la bella.*
37 b.
mostróse Vandalia *la bien pareçiente.*
48 e.

Tal construcción, demuestra Leo Spitzer, *RFH,* VII, 1945, págs. 259-276 (siguiendo a E. Lerch, *Gibt es im Vulgärlateinischen oder im Rumänischen eine "Gelenkspartikel"?, ZRPh,* LX, 1940, págs. 113-190), es frecuente en la Edad Media, que insiste en el nombre con un retoque afectivo, y cede desde el Renacimiento al tipo escuetamente lógico "la bella Fenicia" —si bien menos en España que en otros países, gracias al peso de la tradición épica.

Pronombre redundante.—Común a varias lenguas en estado arcaico es la expresión doble de la posesión con el posesivo + el nombre y preposición o caso: *Mio Cid*, 23: "Antes de la noche en Burgos *dél* entró *su* carta", mantenida todavía en la lengua familiar del siglo XVI (cf. H. KENISTON, *The syntax of Castilian prose*, Chicago, 1937, pág. 244). De igual modo en el *Laberinto:*

aquel *de quien* vido la romana gente
su muerte plañida, mas nunca vengada.
140 cd.

de los que non muere jamás *su* memoria.
220 d.

E *del* condestable judgando *su* fecho.
256 a.

Otras veces el pronombre complemento aparece normalmente colocado, pero por énfasis de sentido el complemento ya ha sido anticipado o se destacará al final de la oración; de esta construcción, frecuente en la lengua familiar, hay varios ejemplos en el *Laberinto:*

ved si queredes la gente que queda
darme liçençia que vos *la* señale.
92 ef.

quiere su muerte tomar*la* más tarde.
149 f.

mas si los fechos segund los fizieron,
vos plaze, letores, que vos *lo* relate.
239 ef.

e con mis palabras tus fondas cauernas
de luz supitánea te *las* feriré.
251 cd.

que todas las seluas con sus arboledas,
cunbres e montes e altas roquedas,
de más nueua lunbre *los* yluminaua.
268 fgh.

"Que" arcaico.—Un impreciso sentido de la subordinación mantiene asimismo la conjunción *que* aun en discurso directo:

"Mas vna cautela yaze encubierta,
dixo, que quema muy más que la brasa,
que todos los que entran en esta grand casa
han la salida dubdosa e non çierta".
27 efgh.

"... mas sey bien atento en lo que te digo,
que por amigo nin por enemigo,

nin por amor de tierra nin gloria,
nin finjas lo falso ni furtes estoria . . .»
61 defg.

También se mantiene a veces al reanudar la oración principal después de la incidental (cf. KENISTON, *Obra citada*, pág. 675), como en la embrollada copla 112 efg:

pues mucho deuiera ser más que culpado
aquel coraçón que si non querer
quiere, *que* quiera querido non ser,

o sea, 'aquel corazón que, aunque no quiera querer, quiera no ser querido'.

Otro uso arcaico de la conjunción es el *que* temporal:

Yo *que* veya ser oficiosos
los ya memorados en virtud diuersa,
veyendo la rueda que en vno los versa,
los mis pensamientos non eran oçiosos.
66 abcd.

Yo *que* quisiera ser certeficado
destas andanças e quándo serían . . .
Mas la ymagen de la Prouidençia
fallé de mis ojos ser euaneçida.
293, 294.

Vale la pena de recordar que el giro era antiguo en la época de Mena y con sabor a habla popular, según lo indica su frecuencia en los romances, particularmente en los viejos.

Voz pasiva.—La pasiva está usada en proporción muy superior a la norma moderna:

si ya por el suelo nos *es destruyda.*
5 c.

ya más e más en aquellos que *son priuados* de toda visiua potençia.
19 cd.

que non por amores a *ser requerida.*
21 h.

mostrarte yo algo de aquello que puede
ser apalpado de ymano ynteleto.
26 cd[73].

[73] Véase también 46 eh, 65 h, 83 g, 96 g, 112 aegh, 129 a, 132 bdeh, 134 g, 136 gh, 154 eh. 155 b, 163 d, 183 ade, 242 ah, 257 b, 271 gh, 288 b, 293 ae, 294 b.

Otro uso del que quedó huella en el habla coloquial es el de *querer* gramaticalizado no con valor de inceptivo, como es lo usual en esa perífrasis *(Mio Cid,* 311 "la noch querie entrar", *Santo Domingo de Silos,* 454 "un monesterio tan caído que se querie ermar", *Romance del Conde Claros* "los gallos querian cantar": ver MENÉNDEZ PIDAL, *Mio Cid,* 1908, t. I, pág. 349), sino como signo de la voz media, o por lo menos como desviación de la activa en esa dirección: cf. la frecuencia del futuro deponente en griego antiguo frente al uso de verbos de voluntad para formar ese tiempo en otras lenguas, griego moderno, inglés, etc. Algunos ejemplos del *Laberinto:*

Naxón la redonda se quiso mostrar.
52 a.
porque se quisieron amar çiegamente.
109 f.

Con estos paralelos se aclara la construcción de la copla 47 (confusa además por el doble uso de *de:* ver págs. 307 y sigs.):

E vi las tres Galias, conuiene a saber,
Ludunia, Aquitania, e la de Narbona,
que del primer franco que touo corona
en Françia su nonbre les quiso boluer.

O sea, 'las tres Galias, a las que el primer franco les volvió su nombre en Francia'.

"Muy latinos".—Así como en el vocabulario, también en la sintaxis más es lo que Mena recibe que lo que innova por sí mismo; pero, comparado con los poetas anteriores, es la acumulación de usos sintácticos latinos lo que presta especial fisonomía erudita a sus coplas de arte mayor. Ya se ha señalado su afición a las *construcciones absolutas,* bloques que, eludiendo la articulación verbal, dan solemne lentitud a la frase: aposición, ablativo absoluto, acusativo griego, participio presente en lugar de una oración de relativo:

por ley te gouiernas, maguer discrepante.
10 b.
mi vista culpando por non abastante.
17 h.
Pentapolín conoçimos siguiente.
50 e.
dame tú, Palas, fauor ministrante...
e goze verdad de memoria durante.
141 eh,

(cf. RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, *El siervo libre de amor*, *Obras*, pág. 37: "la deçiente vía", "el desesperante libre aluedrío"; SANTILLANA, *Bías contra Fortuna*, 118: "tal cosa que tarde aviene / o contingente de raro") o con valor de gerundio:

prestigiantes vi luego siguiente.
129 f.

mas fúyenles ellos su tacto negantes.
295 d.

o de adjetivo:

Desque sentida la su proporçión
de vmana forma non ser discrepante...
22 ab.

prestigiando poder ser çiente.
60 f.

¡O dura Fortuna, cruel, tribulante...!
que ponen dolores de espada tajante.
202 eh (cf. 282 h).

e fueron sus causas a mí latitantes.
295 h.

(Cf. SANTILLANA, "De tu resplandor, o Luna...", 45: "venid luego festinante".)

Un modo de articulación muy empleado es el *gerundio*, cuyo uso sorprende ante todo por la extrema frecuencia y variedad, muy superiores a las que permite la restrictiva norma de hoy. Sirvan de ejemplo las coplas 207, 208, 210, 214, 216, 218, 222, 226, 240, 246, 252 y 253, 263 a 268, 279, 281. Es frecuente su uso como frase modal:

assí flutuosos, Fortuna aborrida,
tus casos ynçiertos semejan, e tales,
que corren por ondas de bienes e males
faziendo non çierta ninguna corrida.
12 abcd.

Estando yo allí con aqueste deseo,
abaxa vna nuue muy grande y escura,
y el ayre foscando con mucha pressura,
me çiega e me çiñe que nada non veo;
e ya me temía, fallándome reo...
18 a-f[74].

[74] Véase también 29 a, 31 bg, 53 h, 55 c, 56 a, 61 a, 64 c, 71 ade, 74 f, 105 acdh, 116 d, 117 cd, 122 c, 125 h, 126 aeh, 130 adeh, 131 b, 139 f, 145 d, 149 g, 167 f, 171 b, 172 bc, 177 ab, 178 f, 179 h, 182 a, 183 c, 185 c, 191 fg, 192 bdf, 194 bf, 195 ce, 196 f, 204 h, 205 a, 207 c, 208 adeh, 210 a, 215 cd.

Esa repetida frase modal desemboca a veces en el uso copulativo:

Tú, Calíope, me sey fauorable,
dándome alas de don virtuoso.
3 ab.

yo que de aquesto muy poco sentía
fíz de mi dubda conplida palabra
a mi guiadora, rogando que abra
esta figura que non entendía.
57 efgh.

Allí era aquel que la casta cuñada
fizo por fuerça non ser más donzella,
comiendo su fijo en pago de aquella . . .
103 abc.

E rasga con vñas crueles su cara,
fiere sus pechos con mesura poca,
besando a su fijo la su fría boca,
maldize las manos de quien lo matara,
maldize la guerra do se començara . . .
204 a-e.

bueluen aquella que les auía dado
las esecrables e duras respuestas,
diziéndole cómo non fueran aquéstas
las grandes fortunas que auía memorado.
263 e-h.

Será rey de reyes, señor de señores,
sobrando e vençiendo los títulos todos . . .
271 ab.

O bien desemboca en construcción más o menos absoluta:

mi vista culpando por non abastante.
17 h.

mi priessa e la de otros me tiene más firme,
non gouernándome de arte discreta.
30 gh.

Por momentos el poeta parece traducir con su gerundio un participio presente latino:

Las quales passando conçedan lectores
perdón a mi mano si non son escritas.
36 gh.

como si tuviese ante los ojos un modelo ideal que dijese "*quas praetereunti ignoscant. . .*" [75] El mismo punto de partida parece ser el de varios otros casos:

[75] El tratado *De imagine mundi* acaba el capítulo correspondiente (I, xv) con estas sencillas palabras: *In ea sunt gentes multae, Moabitae, Idumaei, Sarraceni, Madianitae et aliae multae.*

Arcadia Corintio teniendo abraçada.
46 d.

Medea, la ynútil nigromantessa,
ferida de flecha mortal de deessa,
que non supo darse reparos amando.
130 fgh.

En la su triste fadada partida
muchas señales . . .
fueron mostradas negar su venida,
las quales veyendo, con boz dolorida
el cauto maestro de toda su flota
al conde amonesta del mal que denota.
163 a-g.

e dieron las velas ynfladas al viento,
non padeçiendo tardança la vía.
174 cd.

donde aquel triste de Aulo, creyendo
que la virtud le faltasse muriendo,
más lo fallaua feroçe sañudo.
191 fgh.

el nonbre famoso de aquel buen eleto,
que bien yo non puedo loar alabando.
208 gh.

los Brutos,
de sangre tirana sus gestos polutos
non permitiendo mudar su costunbre.
217 bcd.

Frecuente en el *Laberinto* es la *oración de infinitivo subordinada* que en el *Corbacho* presta colorido docto a lo que dice el autor en propia persona, a diferencia del estilo en que hace hablar a las gentes del pueblo. Los más frecuentes son los infinitivos construídos a la latina, como dependientes de *uerba sentiendi et dicendi:*

e tierra de Media, dó yo creería
la mágica auerse fallado primera.
35 gh.

e vimos las yslas Eolias estar.
52 e.

Yo que veya ser ofiçiosos.
66 a.

e vi sobre todos estar ynperando.
71 e.

Ca he visto, dize, señor, nueuos yerros
la noche passada fazer las planetas,
con crines tendidas arder las cometas,
dar nueua lunbre las armas e fierros,

cridar sin feridas los canes e perros,
triste presagio fazer de peleas
las aues noturnas e las funereas...
164 a-g[76].

del que [Fernando IV] se dize morir enplazado.
287 f.

En algunos casos, más complejos, la oración de infinitivo aparece entre dos participios absolutos:

Desque sentida la su proporçión
de vmana forma non ser discrepante,
el miedo pospuesto, prosigo adelante.
22 abc.

No es raro el infinitivo pasivo:

e desde los Alpes vi ser leuantada...
46 e.

Fondón destos çercos vi ser derribados
los que escudriñauan las dañadas artes.
129 ab.

Mayor complicación sintáctica presenta la copla 64 bcd, con elipsis de uno de los dos infinitivos lógicamente necesarios:

tú, que con lágrimas nos profetizas,
las maritales regando çenizas,
viçio ser viuda de más de vno solo,

o sea, 'que nos revelas, como profetisa, que *es* vicio *ser* viuda..." Además de estos giros estáticos, muy concordes con la naturaleza esencialmente descriptiva del poema, aparecen los que las lenguas romances han mantenido, o sea, infinitivo con verbos afectivos:

plázele el ánimo firme ser quedo.
213 h,

y volitivos:

teniendo que fuesse más ábil ofiçio
el pueblo romano querer posseer...
218 ef.

Infinitivo con "hacer" causativo:

fazen el viçio ser santa virtud.
100 c.

[76] Véase también 163 d, 170 fgh, 102 d, 103 f, 104 f, 105 f, 121 h, 126 a, 169 ab, 218 e-g, 225 g, 294 b.

fizo por fuerça non ser más donzella.
103 b.
al qual fizo Juno con la su falaçia
en forma mintrosa cunplir su talante.
104 cd.
A vos, poderoso grand rey, perteneçe
fazer destruyr los falsos saberes.
134 ab.

Infinitivos con verbos impersonales:

A vos perteneçe tal orden de dar . . .
la vida política sienpre çelar . . .
punir a los grandes como a los pequeños,
a quien no perdona non le perdonar.
81 a-h. Cf. 134 ab.

Incomoda a la percepción moderna de estilo poético la extraña predilección del *Laberinto* por los relativos (particularmente *el cual)* que hoy resultan pedantes y prosaicos pero que, probablemente, constituyeran para Mena y los suyos toques gratos, al dar a sus coplas sabor a lengua no hablada, a traducción literal latina. Algunas muestras que evocan giros latinos:

la qual toda creo que más obedeçe
a ti, cuyo santo nonbre conuoco . . .
25 ef,

que suena a calco de un *quam totam credo tibi potius parere . . .*, y el ya señalado caso de 36 gh:

la quales passando conçedan lectores
perdón a mi mano si non son escritas.

También está pensado en latín el siguiente ablativo absoluto:

Obedeçedme, sinon llamaré
a Demogorgón, el qual ynuocado [*quo inuocato*]
treme la tierra . . .
251 efg.

Véanse también los relativos, acentuados por su juego anafórico, en la copla 147 c, e, y el verso 163 e, también citado. Asimismo presta colorido latino el relativo que introduce una oración, como en los ejemplos enumerados ya en las págs. 190 y sigs.:

La qual me respuso . . .
58 a.
El qual es tal medio de dos coraçones . . .
115 a.

El qual reguardaua con ojos de amores...
143 a.

A veces el relativo inicial subraya su latinismo con un participio absoluto:

la qual, mis plegarias oydas, ynplora...
187 a.
la qual, ynclinada como plazentera...
200 e.

Abunda el relativo como nexo de los miembros de un período tanto en el verso como en la prosa de Mena, principalmente en el proemio al libro del Condestable (ver pág. 195, nota). No es raro en Mena el uso de "cuyo" aun referido a la segunda persona:

a ti, cuyo santo nonbre conuoco.
25 f[77],

y abunda, por supuesto, el uso más normal en la tercera persona (39 e, 80 b, 189 h). Góngora y sus secuaces usan también este relativo, con frecuencia chocante para nosotros. Por ejemplo:

tronco robusto son a cuya peña...
Polifemo, 5 b.
de cuyas siempre fértiles espigas...
Id., 18 g.
cuyo famoso estrecho...
Soledades, I, 401.
de cuya monarquía...
Id., I, 406.
cuyos purpúreos senos perlas albas,
cuyas minas secretas...
Id., I, 458-459.
que al pájaro de Arabia, cuyo vuelo
arco alado es del cielo,
Id., I, 462.

Modos y tiempos.—La impresión de traducción literal del latín se acentúa con el uso de los *modos*, particularmente en la expresión de causalidad e irrealidad, característica ésta de estilo culto muy difundida en los autores del siglo XV, así poetas como prosistas. Por ejemplo:

[77] Cf. otro caso hoy inusitado para la segunda persona:

tú, Penelope, *la qual* en la tela
detardas...
64 fg.

Mas como tenga miseria liçençia
de dar más aguda la contenplaçión..
19 ab.
e puesto que fuesse assí descogida,
más prouocaua a bueno e onesto.
21 ef.

Cf. Jorge Manrique:

Mas como fuesse mortal...,

y compárese también el modo de realidad en el empleo del *como* temporal en el *Laberinto:*

e como los suyos comiençan a entrar,
la barca con todos se ouo a anegar.
184 fg.

Razón alegada, no opinión del autor:

Estaua la ymagen del pobre Fabriçio,
aquel que non quiso...
teniendo que fuesse más ábil ofiçio...
218 abe.

Compárese también:

Çesarea se lee que con terremoto
fuesse su muro por tierra caydo...
96 ab.
e fingen que fuesse su muerte causada...
134 g.
Nunca el escudo que fizo Vulcano...
se falla touiesse pintadas de mano...
144 ae.
donde aquel triste de Aulo, creyendo
que la virtud le faltasse muriendo...
191 fg.
pensé si los fechos de lo relatado
ouiesse durmiendo ya fantasticado,
o fuesse veraçe la tal conpañía.
269 bcd.

Cf. en el Prólogo de la *Coronación:* "... allende del qual la fama del Romano pueblo se halla no traspassasse, según en el *de Consolación* Boecio". Con valor de optativo, bien testimoniado en textos antiguos (por ejemplo, *Mio Cid,* 3293 "Dexássedes vos, Çid, de aquesta razón", 3295 "non creçiés varaja entre nos e vos"[78]):

[78] MENÉNDEZ PIDAL, *Mio Cid,* t. I, pág. 346, los considera imperativos atenuados.

e los que presumen con acto graçioso
de más animosos que nuestros mayores
fiziéssense dinos e mereçedores.
219 efg.

El poema es una visión encuadrada en un pretexto narrativo, y el poeta actualiza muchas veces el relato con el presente de narración:

Non bien formadas mis bozes serían,
quando robada sentí mi persona,
e llena de furia la madre Belona
me *toma* en su carro que dragos trayan
.....
que presto me *dexan* adonde querían.
13 abcdh.

Estando yo allí con aqueste deseo,
abaxa vna nuue muy grande y escura,
y el ayre foscando con mucha pressura,
me *çiega* e me *çiñe* que nada non *veo*.
18 abcd.

Mas como tenga miseria liçençia
de dar más aguda la contenplaçión
.....
comienço, ya quanto con más eloqüençia.
19 abe[79].

La intención del poeta queda subrayada en las coplas en que ese presente quiebra el plano del pasado en que se viene desarrollando el relato:

E contra do *vido* mostrarse la puerta
se *yua*, leuándome ya de la mano;
notar el entrada me *manda* tenprano,
de cómo era grande e a todos abierta.
"Mas vna cautela yaze encubierta,
dixo, que quema muy más que la brasa..."
27 a-f.

O en los relatos episódicos en que es especialmente frecuente y se extiende a coplas enteras (163 g, 176 fgh, 177 fgh, 178 g, 179 fg, 180 bc, 181 e, en la historia del Conde de Niebla; 203 egh, 204, en el llanto de la madre de Lorenzo Dávalos; 241, 242 ae, 245, 247 a, 249, 252, 253 b, 257 f, 258). Su sentido se destaca claramente de aquel otro presente, común en definiciones, imágenes y "naturas" que, en rigor, no señala circunstancia temporal alguna:

[79] Véase también 20, 22 c, 31 f, 72 f, 187 c-h, 215 g, 217 e, 222 f, 247 a, 249, 252, 253 b, 257 f, 258, 264 a.

vençíase della su ropa en albura;
el ramo de palma su mano *sostiene*, presente histórico
don que Diana por más rico *tiene* presente no temporal.
72 efg.

En la su triste fadada partida,
muchas señales que los marineros
han por auspiçios e malos agüeros presente no temporal.
fueron mostradas negar su venida,
las quales veyendo, con boz dolorida
el cauto maestro de toda su flota
al conde *amonesta* del mal que *denota*. presente histórico.
163 a-g.

Bien como médico mucho famoso
que *tiene* el estilo por manos seguido presente no temporal.
en cuerpo de golpes diuersos ferido,
luego *socorre* a lo más peligroso, presente no temporal.
assí aquel pueblo maldito, sañoso,
sintiendo más daños de parte del conde,
a grandes quadrillas juntado, *responde* presente histórico.
allí do el peligro más era dañoso.
178.

Allí *es mesclada* grand parte de echino, presente histórico.
el qual, aunque sea muy pequeño pez,
muchas vegadas e non vna vez
retiene las fustas que van su camino. presente no temporal.
242 abcd.

La actualización se logra otras veces con un imperfecto que alterna con los tiempos de la narración, y señala los pasos del narrador, su entrada y salida en el relato:

La que la silla más alta tenía,
non la deuieras auer por estraña;
era la ynclita reyna de España,
. . . . . .
la qual, allende de su grand valía,
. . . . . .
goza de cama tan rica de ermanos.
75 abceg.

La otra, que vimos a la mano diestra,
era la reyna de aragoneses,
la qual, mientras sigue su rey los arneses,
rige su reyno la reyna maestra.
77 abcd.

yazes açerca tú, vil Antenor,
triste comiençó de los paduanos;
allí tú le *dauas*, Eneas, las manos,

avnque Vergilio te dé más ónor.
89 efgh[80].

Tal uso del imperfecto para representar el tiempo del narrador, propiamente exterior al tiempo de lo narrado, puede continuar un tipo castizo[81], reforzado por una práctica semejante de Ovidio[82]. Lo curioso es que este imperfecto se encuentre en poemas constituídos por un marco narrativo que encuadra claramente un contenido ajeno al marco. Por lo demás los distintos tiempos del pasado no están netamente percibidos todavía, como lo demuestra la yuxtaposición de diferentes tiempos en oraciones paralelas:

La grand Babilonia que *ouo* çercado
. . . . . .
E si los muros que Febo *ha* trauado . . .
5 ae.

Períodos sintácticos.—Dos de los más frecuentes esquemas de encarecimiento son el consecutivo y el correlativo, enlazados en el *Laberinto*, 1 bcd:

[80] Cf. también 59 e, 117 c, 118 f.

[81] Cf. JUAN RUIZ, 71 abc:

Como dice Aristótiles, cosa es verdadera,
el mundo por dos cosas trabaja; la primera
por aver mantenençia; la otra cosa *era*...

Era, subraya Juan Ruiz, a través de la mente de Aristóteles.

[82] Algunos ejemplos, entre otros muchos, de las *Metamorfosis:*

protinus exarsit *nec tempora* distulit *irae*
horriferamque oculis animoque obiecit Erinyn
paelicis Argolicae stimulosque in pectore caecos
condidit *et profugam per totum* terruit *orbem.*
Vltimus immenso restabas, Nile, labori.
I, 724-728.

at bene si quaeras, *Fortunae crimen in illo,*
non scelus inuenies; *quod enim scelus error* habebat?
III, 141-142.

dissipat *hunc radiis Hyperione natus iterque*
dat *tibi, qua* possis *defossos promere uultus;*
nec tu iam poteras *enectum pondere terrae*
tollere, nympha, caput corpusque exsangue iacebas.
IV, 241-244.

Como se ve, en Ovidio este imperfecto aparece en apóstrofe e interrogación retórica, marcando la irrupción afectiva del narrador en el plano de lo narrado. Condensa así el uso más lógico de los tiempos, tal como el del pasaje en que Mercurio cuenta la fábula de Pan y Siringa, y permanece intelectualísticamente a distancia de su relato:

"*Pan* uidet *hanc pinuque caput praecinctus acuta*
talia uerba refert" —restabat *uerba referre.*
I, 699-700.

aquel con quien Júpiter touo *tal* çelo
que tanta de parte le fizo del mundo
quanta a sí mesmo se fizo del çielo.

La extraordinaria frecuencia de estos sintagmas, sobre todo del primero[83], responde, como los diversos tipos de amplificación, a la complacencia en desdoblar o iluminar todas las fases de un pensamiento. Semejantes por el estilo y la intención son los períodos condicionales con apódosis retórica en forma de período disyuntivo o de oración interjectiva o interrogativa, como los contenidos en las coplas siguientes del *Laberinto:*

La grand Babilonia que ouo çercado
la madre de Nino de tierra cozida,
si ya por el suelo nos es destruyda,
¡quánto más presto lo mal fabricado!
E si los muros que Febo ha trauado,
argólica fuerça pudo subuerter,
¿qué fábrica pueden mis manos fazer
que non faga curso segund lo passado?

5.

los quales si diessen por vn ygual grado
sus pocos plazeres segund su dolor,
non se quexara ningún amador,
nin desesperara ningún desamado.

107 efgh.

si los fechos buenos ante los mejores
se oluidan e callan por grandes los chicos,
¡quánto más presto deuen los ynicos
callar ante fechos de grandes valores!

277 efgh.

Véase también la embrollada estructura de la copla 112. No faltan ejemplos de período condicional de dos prótasis eslabonadas:

Segund fazen muchos en reyno estrangero
si alguno viesse lo que nunca vido,
si non lo desdeña y está detenido,
los otros retratan de tal compañero.

54 abcd.

Esta doble prótasis se dispone, en una ocasión, en una curiosa figura cíclica:

[83] Coplas 1, 13, 15, 17, 20, 29, 31, 32, 39, 47, 54, 62, 71, 73, 92, 98 (período en que cada oración consecutiva introduce otras consecutivas: "La vuestra... magestad faga... tal benefiçio que cada qual vse assí del ofiçio que queden las leyes en yntegridad, assí que cobdiçia... non nos ofenda"), 103, 115, 123, 131, 140, 141, 143, 150, 151, 166, 173, 180, 193, 203, 212, 215, 218, 224, 228, 236, 241, 245, 247, 251, 262, 268, 271, 277, 283, 297.

dixe: "*Si* formas tan mucho dispares
bien non reguardo, jamás seré ledo
si de más çerca mirar yo non puedo . . ."
16 efg.

Los dos esquemas sintácticos, el consecutivo o correlativo y el condicional variado emotivamente son muy frequentes en Lucano y prestan, por consiguiente, colorido latino al poema que los acogía. También contribuye a ese halo docto la frecuente anticipación, que a veces empaña la claridad de la expresión:

Como non creo que fuessen menores
que los africanos los fechos del Çid
nin que feroçes menos en la lid
entrassen los nuestros que los agenores . . .
4 abcd.

ved si queredes la gente que queda
darme liçençia que vos la señale.
92 ef.

Çesarea se lee que con terremoto
fuesse su muro por tierra caydo.
96 ab.

de armas flagrantes la su delantera,
guarnida la diestra de fúlmina espada.
142 ef.

pues la vergoñosa no es buena salud . . .
195 g (= 'pues la salvación vergonzosa no es buena').

que sufre las prósperas e las molestas,
salua las cosas que son desonestas.
213 bc.

quier fuesse vera, quier fita visión.
269 g.

que la de las Nauas venció de Tolosa,
vna batalla tan mucho famosa.
280 bc.

Otros calcos latinos menos repetidos son la anticipación del antecedente:

a tales esfuerça su auctoridad
que débiles fizo la naturaleza.
211 gh,

de la aposición:

Dos vengadores de la seruidunbre
muy animosos estauan los Brutos.
217 ab,

y el *si* concesivo, familiar en los poemas de Góngora:

aquel coraçón que *si* non querer
quiere, que quiera querido non ser.
112 fg.
menos los preçian *si* más los platican.
260 g[84].

A la acumulación léxica de latinismos del asendereado verso "si amor es ficto, vaníloco, pigro", corresponde en sintaxis la acumulación de giros latinos como la de la copla 22 abc:

Desque sentida la su proporçión
de vmana forma non ser discrepante,
el miedo pospuesto, prosigo adelante.

O sea: participios absolutos a modo del ablativo absoluto latino ("Desque sentida", "el miedo pospuesto"), oración de infinitivo ("non ser"), participio presente empleado como adjetivo ("discrepante") con un verbo incoloro para parafrasear pomposamente un verbo simple: ejemplos análogos podrían multiplicarse fácilmente.

Acumulación, no fusión.—Como en el vocabulario, lo que más desconcierta en la sintaxis del *Laberinto* no es el giro fielmente traducido del latín o retraducible al latín, sino los esfuerzos del poeta por imponer al romance los giros latinos, el aspecto, cabalmente, en que más esencial es la diferencia entre lengua antigua y lengua moderna. La adaptación es muy violenta: la poca destreza del poeta trasluce extrañamente en la repetición de giros o partículas *(que, de, por)* idénticas que, empleadas con distinto sentido, entorpecen la comprensión:

tal me sentía por el semejante,
que nunca assí pude fallarme contento,
que non deseasse mirar más atento...
17 efg.

Los dos *que* son consecutivos: el primero corresponde a "tal" del verso e, el segundo forma pareja con el "assí" del verso f. Otros casos:

quien faze tal fiesta de lo nueuo a él,
que entiendan los otros *que* son çerca dél,
que non ouo dello notiçia primero.
54 fgh.

[84] Cf. Góngora:

Herido el blanco pie del hierro breve
saludable *si* agudo...

Véase éste y otros ejemplos en la obra citada de Dámaso Alonso, pág. 152, al estudiar la evolución del *si concesivo* a la fórmula *A si no B.*

Aquí el primer "que" es consecutivo ("tal fiesta . . . que"), el segundo es pronombre relativo, el tercero es enunciativo.

¡O miedo mundano *qué* tú nos conpeles
grandes plazeres fengir por pesares,
que muchos Enteles fagamos ya Dares . . .!
93 abc.

La repetición de los "que" corresponde en estos versos al uso normal en latín de *ut* exclamativo *(ut compellis!)* y *ut* final *(ut faciamus)*.

e tanto resalta
que tiende sus fines fasta la mar alta
que con los britanos tiene *que* fazer.
47 fgh.

El primer "que", "consecutivo", corresponde al "tanto resalta" que tiene como sujeto a "aquesta" o sea, Francia; el segundo es pronominal y su antecedente es "la mar alta", mientras el último es conjunción que subordina el infinitivo "fazer". En la misma copla, versos más arriba, la confusión está favorecida por estar la preposición *de* empleada a la vez para marcar el agente (cf. 30 a "Como el referido *de* aquella saeta") y para expresar idea de derivación (cf. 42 ab: "Vimos aquella que Europa dixeron / *de* la que robada en la taurina fusta"):

E vi las tres Galias, conuiene a saber,
Ludunia, Aquitania, e la de Narbona,
que *del* primer franco que touo corona
en Françia su nonbre les quiso boluer.
47 abcd.

Es, en efecto, extrañamente abundante el empleo de unas mismas preposiciones en distintos sentidos:

A la rueda fechos ya quanto çercanos,
de orbes setenos vi toda texida
la su redondeza *por* orden deuida,
mas non *por* yndustria de mortales manos.
62 abcd.

Donde hoy diríamos "tejida en orden y no por industria de manos mortales", Mena emplea las dos veces "por", con el agregado de que la interposición de la adversativa "mas" subraya la impresión de identidad de los dos "por". Véase la copla siguiente en la cual la misma preposición aparece en tres construcciones diversas:

con la morisma que de África vino
pidiendo *por* armas la muerte sañosa;
están *por* memoria tanbién gloriosa
pintadas en vno las dos Algeziras;
están *por* espada domadas las yras...
146 cdefg.

Los cuatro primeros versos de la copla 166 presentan sucesivamente un *de* de pertenencia ("la partida del resto troyano"), uno de lugar ("la partida... de aquella Cartago"), uno de relación ("aquella Cartago del bírseo muro"), un segundo *de* de pertenencia ("el voto... del buen Palinuro") y, por último, un *de*, régimen anticuado del verbo ("loó de más sano"):

En la partida *del* resto troyano
de aquella Cartago *del* bírseo muro,
el voto prudente *del* buen Palinuro
toda la flota loó *de* más sano.
166 abcd.

En 263 a el hipérbaton acerca dos *del*, uno regido por "después", otro correspondiente a la frase adverbial "del todo", lo que no sucedería en el orden de palabras normal:

Después ya *del* caso *del* todo passado...

Otro ejemplo análogo:

del que se dize morir enplazado
de los que *de* Martos ouo despeñado.
287 fg.

El primer "de" equivale a 'acerca de'; el segundo marca el agente del verbo pasivo "enplazado" y el tercero expresa lugar[85]. Ante esta chocante

[85] Aumenta el desconcierto la variedad y frecuencia de usos de *de* no corrientes hoy. Ante todo el frecuentísimo *de* partitivo, a veces tan difícil de comprender como en el verso 106 g: "pues me fizieron *del* mal que vos fazen"; *de* para indicar origen, etimología, 42 ab: "E vimos aquella que Europa dixeron / *de* la que robada en la taurina fusta", 52 bc: "Ortigia llamada Delós / *de* la qual delio se dixo aquel dios", cf. 47 c, ya analizado; *de* agente, 46 gh: "Ytalia, la qual *del* pueblo romano / Saturnia fué dicha en la era dorada", 55 ab: "Assí retratado e redarguydo / *de* mi guiadora sería yo, quando"; *de* = 'acerca de', 125 g: "*del* qual preguntada la mi Prouidençia" (a primera vista, el participio pasivo induce a pensar que estamos ante un *de* agente). Cf. otras diversidades: 248 e "¿a quándo os espero?" = 'para cuándo'. "Porque" no tiene función tan restringida como la actual y, junto a la acepción de hoy, hallamos la final 'para que', 6 cd: "espira en mi boca *porque* pueda solo / virtudes e viçios narrar de potentes", 7 ab: "Dame liçençia, mudable Fortuna, / *porque* yo blasme de ti como deuo", 12 fg: "la casa me muestra do anda tu rueda, / *porque* de vista dezir çierto pueda", 297 ef: "*porque* la vuestra real eçelençia / aya de moros pujante vitoria"; también la acepción 'por lo cual' 55 h: "algo de aquello *porque* eres venido", 209 g: "*porque* maldigo a vos, mallorqueses".

práctica, de la que se podrían aducir bastantes ejemplos más, cabe siempre preguntar si el poeta no se propuso deliberadamente subrayar la plurivocidad de esos elementos sintácticos, con cierta frustrada intención artística relacionable quizá con la figura etimológica que hallamos en la copla 254 ab:

> Ánimas muchas *fazen* que non ayan
> en *fazer* pazes con aquella seta,

donde el poeta escoge dos acepciones distintas de un mismo verbo ("fazer" causativo y la locución "fazer pazes") que fácilmente hubiera podido sustituir por sinónimos.

El equivalente sintáctico de formas como "Agenores" o "lagos Metroes" es la elipsis, la alteración de régimen, el anacoluto, los cuales en el estilo de Mena, ajeno a toda intención de espontaneidad, no son un modo de evocar la vivacidad natural de la lengua hablada, sino una confesión de derrota, ya que el poeta acaricia como ideal de lengua el párrafo largo de delicada arquitectura periódica.

Elipsis.—La de verbo es frecuente. Así en el solemne "título" contenido en la copla primera, así en 5 abcd que, en el verbo tácito, requiere tiempo y concordancia genérica distintos de los que posee el verbo expresado:

> La grand Babilonia que ouo çercado
> la madre de Nino de tierra cozida
> si ya por el suelo nos es destruyda,
> ¡quánto más presto [nos será destruído] lo mal
> fabricado!

En 36 ab choca la elipsis del verbo principal, precisamente cuando introduce la oración dependiente:

> Çerca de Eufrates vi los moabitas,
> e [vi] Mesopotamia cómo se tendía.

En 58 ef, a la omisión normal del verbo y del sustantivo del complemento directo se agrega la de su artículo, con lo que la comprensión queda estorbada porque el adjetivo del complemento viene a concordar con el sujeto:

> las dos [ruedas] que son quedas, la vna contiene
> la gente passada, e la otra [la] futura;

Para 64 bd:

tú que con lágrimas nos profetizas . . .
viçio ser viuda de más de vno solo,

donde el sentido requiere dos "ser", véase pág. 298. En 225 gh la elipsis se complica por un cambio de acepción, ya que el "ser" explícito significa 'haber', y el "ser" tácito, 'consistir':

pues ved ser en ellos non toda virtud,
nin toda en riquezas la buena ventura.

En los versos siguientes, sin enturbiar la comprensión, la elipsis amputa bruscamente el verso:

ocupa su rueda cada qual e tiene.
58 d.
que non sé quién biua seguro nin pueda.
229 h.

La posición final de *pueda* parecería explicarse porque, contrariamente a la tendencia moderna de agrupar las inflexiones verbales que rigen complemento común ("cada cual ocupa y tiene su rueda", "no sé quien viva ni pueda vivir seguro"), Mena prefiere enunciar la oración completa constituída por una sola de las inflexiones más el complemento, y agregar sin complemento la otra inflexión.

En desmedro de la claridad es frecuente la elipsis de "que":

quien faze tal fiesta de lo nueuo a él.
54 f (= 'de lo que le es nuevo'),

y más señaladamente:

Nin veo tanpoco que vientos delgados
mueuan los ramos de nuestra montaña,
nin [que] fieran las ondas con su nueua saña
la playa, con golpes más demasiados.
170 a-d.

La elipsis del "que" después del segundo "nin" no es contraria a la gramática ni impide la comprensión, pero la dificulta, ya que, a menos de prestar especial atención, se tiende, por simetría con el período encabezado por el primer "nin", a pesar que "vientos delgados" es sujeto del nuevo verbo "fieran" y "ondas" su objeto, hasta que al llegar al cuarto verso aparece el verdadero objeto "la playa", a partir del cual el lector reordena la oración: "nin [que] fieran las ondas . . . la playa".

No es rara la elipsis de pronombres:

en la qual si fachas queriendo prouar,
muertas [las] metieren, seençienden de fuego.
45 ef.

e como las peñas que de alto [se] derruecan . . .
261 e.

Y mucho menos todavía la de preposiciones:

en la demanda [a] que fin non pusieron.
42 d.

e sobre todas la casta Lucreçia,
con esse cuchillo [con] que se desculpó.
63 gh.

temor de la pena le pone cobdiçia
de allí adelante [de] beuir ya mejor.
108 cd.

Aquí, como en el "ser" omitido del verso 64 d ("viçio ser viuda de más de vno solo"), es claro que el poeta fuerza a desempeñar a un solo "de" los dos oficios que requiere el sentido. Un ejemplo instructivo por su situación en la historia de la lengua:

Las líçitas artes con vuestra clemençia
crescan a bueltas los retos ofiçios.
136 ab.

Compárese el uso de la misma locución en el verso 173 c:

a bueltas *del* viento mejor que perdemos.

Menéndez Pidal, al estudiar el verso 589 del *Mio Cid*, de difícil lectura, señala el uso absoluto de la frase "a bueltas" no muy precisa en sentido, y mucho más escasamente testimoniada que el giro "a bueltas de" o "a bueltas con". Así, pues, Mena refleja aunque ya no en toda su diversidad las muchas posibilidades entre las cuales podía optar la lengua medieval. Análogamente:

non dedes causa Gibraltar que faga . . .
167 g.

Aquí el hipérbaton del "que" y la intromisión de "Gibraltar", sujeto de la subordinada, dentro de la oración principal, como devuelve su sentido pleno al "dar causa" hace postular dos preposiciones: "no deis causa *a* Gibraltar *de* que haga". Vale la pena notar que este hipérbaton, del que hay algunos ejemplos más en Mena, es un arcaísmo —la antigua indiscriminación entre lo que pertenece a la oración principal y a la subordinada—, y nada tiene que ver con el hipérbaton ornamental, aprendido

principalmente en el hexámetro latino, del tipo "*diuina* me puede llamar *Prouidençia*".

Característico de cómo el poeta no tiene conciencia de la construcción como sistema fijo, antes la siente como muy modificable, con sólo que quede en salvo (apenas) la comprensión, es la copla 225 con sus oraciones paralelas encabezadas por la anáfora "Hanvos enbidia", de las cuales sólo la primera tiene su régimen explícito, mientras las restantes trasladan a la perífrasis nominal *haber envidia* el régimen de *envidiar:*

Hanvos enbidia de la fermosura
. . . . . .
hanvos enbidia la fermosa forma
. . . . . .
hanvos enbidia prudençia e mesura.

Parecería obrar en esta eliminación de preposiciones, según me observa el Dr. Amado Alonso, una tendencia general al complemento directo en vez del prepositivo. Otros ejemplos:

del que se contenta [con] beuir sin riqueza.
227 d.
Espuma de canes que [de] el agua reçelan.
243 a (cf. "Huyo de ti, te huyo").

En el verso 260 b, la supresión de *en* sabe a construcción absoluta latina e italiana:

pues [en] tanto que a Çésar siguió Labïeno,

mientras en 184 g y en 263 e es presumible que la preposición necesaria quedara embebida en la vocal inicial de la palabra siguiente:

la barca con todos se ouo [a] anegar . . .
bueluen [a] aquella que les auía dado.

También el artículo aparece tratado con variedad digna de estudio. Como era de esperar en una poesía definidora, amiga de biografías y "naturas", su omisión es frecuente para subrayar el término en su esencia. Por ejemplo:

Es auariçia, do quiera que mora,
viçio que todos los bienes confonde,
. . . . . .
de robos notorios golosa garganta.
99 abf.
Fuerça se llama, mas non fortaleza
la de los mienbros, o grand valentía.
211 ab.

Justiçia es vn çeptro que el çielo crió
. . . . . .
ábito rico del ánimo puro
yntroduzido por pública pro,
que por ygual peso jamás conseruó
todos estados en los sus ofiçios;
es más açote que pune los viçios.
231 acdefg.

La copla 111 enumera sin artículo los verdaderos agentes de amor, excepción hecha del único expresado como oración circunstancial:

Mas otras razones más justas conuocan
los coraçones a las amistades:
virtudes e vidas en conformidades,
e sobre todo beldades prouocan,
e delectaçiones a muchos aduocan,
e quando los dones son bien reçebidos,
o por linaje naçer escogidos,
o dulçes palabras allí donde tocan[86].

Tal ausencia definidora caracteriza las sentencias generales ("dádivas quebrantan peñas", "quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija") como:

quando deseo común más se esfuerça.
29 f.
grandes plazeres fengir por pesares.
93 b.
sean remedios enante venidos
que neçessidades vos traygan dolores;
a grandes cautelas, cautelas mayores.
132 efg.

Es característica de las "naturas" o definiciones biológicas contenidas en las coplas 241 a 243 la ausencia de artículos:

Pulmón de linçeo allí non falleçe,
. . . . . .
e ojos de loba después que encaneçe,
medula de çieruo que tanto enuejeçe
que traga culebra por rejuuenir
. . . . . .
Allí es mesclada gran parte de echino
. . . . . .
Espuma de canes que el agua reçelan,
menbranas de líbica sierpe çerasta,
çeniza de fénix aquella que basta,
e huesos de alas de dragos que buelan.

[86] Véase también 91 fgh, 98 ef, 109 b, 117 h, 130 g, 190 c, 197 h, 230 h.

La ausencia del artículo también puede obedecer al deseo ornamental de acentuar el sabor latino de muchos versos, ricos en alusión mitológica (observación del Dr. Amado Alonso):

Ya, pues, derrama de tus nueuas fuentes
pierio subsidio, ynmortal Apolo,
espira en mi boca porque pueda solo
virtudes e viçios narrar de *potentes*.
6 abcd.

La invocación realza así el don que pide al dios —inspiración poética—, y el austero tema propuesto —grandeza y miseria de los poderosos. Análogamente:

E si los muros que Febo ha trauado
argólica fuerça pudo subuerter...
5 ef.
que *mármol de Paro* pareçe en albura.
15 d.
que lo que *solstiçia* contiene de dentro.
34 d.

Pero también aquí se hace sentir la incoherencia entre el ideal latinista y el uso del romance vulgar, y la podemos percibir particularmente en casos de paralelismo en que la moderna exigencia retórica de simetría reclama un tratamiento parejo:

de fechos passados cobdiçia mi pluma
e de *los* presentes, fazer breue suma.
2 fg.
Nin causan amores, nin guardan su tregua
las telas del fijo que pare la yegua
nin menos agujas fincadas en çera,
nin filos de aranbre, ni *el* agua primera.
110 b-e.
aquí çitaristas, aquí *los* profetas,
astrólogos grandes, aquí *los* poetas.
116 fg.
estaua Gerónimo alçando *los* cantos,
Gregorio, Agustino velando respuesta.
117 cd.

En la copla 11 de:

quando Boreas se muestra valiente,
pero si *el* Austro conmueue al tridente...,

el desigual tratamiento puede deberse a que en la mitología clásica el viento Norte está mucho más personificado que el Sur; por lo demás,

como ya queda señalado, tampoco es sistemático en Mena el empleo de artículo para los nombres propios.

Hay casos en que el artículo parece retener o readquirir para Mena el valor de demostrativo del *illė* latino:

donde *los* fuegos ynsufla Tifeo.
53 g.

esto es: "esos fuegos mitológicos celebrados por Virgilio y Ovidio".

e los que por causa de euitar más daños
han reuelado *los* grandes engaños.
85 fg.
e muchos que juntan tales criminosos
e lleuan por ello *los* viles salarios.
101 cd.
que ganan los tales en *la* santa guerra.
197 g,

o sea la guerra por excelencia, la de Reconquista, frente a la vituperable guerra civil; y particularmente 130 cd:

Erito, que a Sesto Ponpeo
dió *la* respuesta, su vida fadando,

donde "la respuesta" equivale a "esa famosa respuesta que se lee en la *Farsalia*", y que Mena recrea en su *Laberinto.*

Anacoluto.—Hay en Mena una complacencia intelectual por la subordinación (complicada con subordinadas de subordinadas que se asocian y encadenan) que con frecuencia extiende sus mallas a una copla entera y a veces a dos:

Dame liçençia, mudable Fortuna,
porque yo blasme de ti como deuo,
que lo que a los sabios non deue ser nueuo
ynoto a persona podrá ser alguna;
e pues tu fecho assí contrapuna,
faz a tus casos cómo se concorden,
ca todas las cosas regidas por orden
son amigables, de forma más vna.
7.

Como los nautas que van en poniente
fallan en Cáliz la mar sin repunta
do quasi Europa con Libia se junta,
quando Boreas se muestra valiente,
pero si el Austro conmueue al tridente,
corren en contra de como vinieron
las aguas, que nunca ternán nin touieron
allí donde digo reposo paçiente,

assí flutuosos, Fortuna aborrida,
tus casos ynçiertos semejan e tales,
que corren por ondas de bienes e males
faziendo non çierta ninguna corrida;
pues ya porque vea la tu sinmedida,
la casa me muestra do anda tu rueda,
porque de vista dezir çierto pueda
el modo en que tratas allá nuestra vida.
11-12.

Segund fazen muchos en reyno estrangero
si alguno viesse lo que nunca vido,
si non lo desdeña y está detenido,
los otros retratan de tal conpañero;
ca es reputado por mucho grossero
quien faze tal fiesta de lo nueuo a él,
que entiendan los otros que son çerca dél,
que non ouo dello notiçia primero,
assí retratado e redarguydo
de mi guiadora sería yo, quando
el mundo me vido que andaua mirando
con ojos e seso assí enbeueçido,
ca vi que me dixo en son aflegido...
54-55.

La copla 221 contiene una sola oración, pero taraceada con solemnes aposiciones:

Al nuestro rey magno bienauenturado
vi sobre todos en muy firme silla,
dino de reyno mayor de Castilla,
velloso león a sus pies por estrado:
vestido de múriçe ropa de estado,
ebúrneo çeptro mandaua su diestra
e rica corona la mano siniestra,
más prefulgente que el çielo estrellado[87].

Comparada con la complicación sintáctica de Góngora —la dedicatoria de las *Soledades*, cf. DÁMASO ALONSO, *Obra citada*, págs. 122 y sigs.—, la de Mena no sólo presenta la obvia diferencia de grado, sino también difiere en calidad. Pues el período de Góngora, con el serpenteo de sus aposiciones, con sus intercalares, con sus disyuntivas, con sus relativas, intenta reproducir una simultaneidad pictórica: resulta inextricablemente complejo porque el poeta no quiere perder uno solo de los detalles de la rica pintura. Pero Mena no abriga ese propósito; de sus períodos

[87] Véanse también coplas 16, 17, 18, 19, 29, 30, 38, 45, 108, 112, 113, 125, 131, 133, 142, 144, 160, 161, 163, 164, 166, 173, 175, 178, 187, 190, 191, 193, 194-195, 196, 199, 200, 218, 223, 234, 238, 246, 263, 266, 296, 297.

complicados, los menos son descripciones materiales (142, 144; y en 221, la que por el sentido es oración principal —"vi"— no llega a encerrar toda la pintura, que la desborda y agrega al final como coordenada "mandaua", para expresar un detalle subalterno de la pintura); los más son o narración integrante del poema o imágenes de procesos anímicos:

Como el que tiene el espejo delante,
maguer que se mire de drecho en drecho,
se parte pagado mas non satisfecho
como si viesse su mesmo semblante,
tal me sentía por el semejante,
que nunca assí pude fallarme contento,
que non deseasse mirar más atento,
mi vista culpando por non abastante.
17[88],

o del tipo de ejemplos de experiencia cotidiana:

Como el referido de aquella saeta
que trae consigo la cruel engorra
mientras más tira, por bien que le acorra,
más el retorno le fiere e aprieta,
assí mi persona estaua sujeta
quando punaua por descabollirme...
30[89],

o de experiencia histórica:

En la partida del resto troyano
de aquella Cartago del bírseo muro,
el voto prudente del buen Palinuro
toda la flota loó de más sano,
tanto, que quiso el rey muy vmano,
quando lo vido passado Acheronte,
con Leucaspís açerca de Oronte,
en el Auerno, tocarle la mano.
166[90].

La simultaneidad no es esencial en absoluto, y por eso el esfuerzo de presentar como un cuadro lo que a todas luces es un acontecer —como en las coplas 194 y 195— deja la impresión insatisfactoria de un esfuerzo intelectual derrochado fuera de lugar. De ahí que, aunque Mena tienda a un ideal sintáctico mucho más refinado que las simetrías rimadas de Talavera y de Guevara, rara vez construye una cláusula a la vez

[88] Más ejemplos en las coplas 19, 29, 94, 108, 234, y sobre todo 54-55.
[89] Más ejemplos en las coplas 133, 178, 261.
[90] Más ejemplos en las coplas 96, 166, 191, 194-195.

compleja y elegante (quizá en las coplas 5, 126-127, 133, 148). Los hilos de un período entrecortado de subordinadas e incidentales suelen enredársele al poeta mancebo (26 a) y, para evadirse de ellos, Mena vira bruscamente en la construcción: bien es cierto que el frecuente anacoluto debía de chocar menos a los contemporáneos que a nosotros, y menos sobre todo, en comparación con los lectores hispánicos de Quintana a Menéndez Pelayo, quienes tenían como término de referencia una estructura sintáctica particularmente recia y académica. El pronombre redundante o hiperbático, el *que* con sus muchos empleos, la repetición del relativo como gozne de la subordinación, el uso muy variado del gerundio, la oración dependiente de infinitivo, el manejo fluctuante de modos y tiempos, del régimen de las preposiciones, la plurivalencia de preposiciones y conjunciones, la elipsis de elementos necesarios de la oración, etc. constituyen el equivalente sintáctico del estado de vacilación tan claramente perceptible en la morfología y en la fonética y, como en éstas, condiciona de manera positiva las innovaciones y experimentos del poeta.

Algunos ejemplos: la copla 4 (ver pág. 202) comienza enfáticamente introduciendo dos términos ejemplares —"los fechos del Çid", "los nuestros"—, provisto cada cual de su correspondiente parangón —"los [fechos de los] Africanos", "los Agenores"—, lo cual lleva a esperar que la aplicación de los ejemplos se amolde a la misma escala explícita y lógica (algo por el estilo de: "Como no creo que . . . , ni que . . . , luego, si las hazañas de nuestros mayores . . . yacen en tinieblas . . . , es por falta de autores", cf. 69 fg: "si viste. . . , es porque assinan. . ."). Pero el poeta no ha podido ir más allá, en su arquitectura, del período que contiene los ejemplos: la aplicación es un bloque sin nexo lógico con los ejemplos que anunciaban una amplia curva sintáctica, incumplida; y dentro de ese bloque se suceden versos sonoros, pero en franco contraste con la articulada simetría de la primera mitad: el sujeto de "yaze" no es "fama", como parecería natural, sino "las grandes fazañas" y "la mucha costançia", concordando el verbo en singular con el sujeto inmediato como en 53 a: "Mostróse Samos e las Baleares". Casos más sencillos de empezar una construcción y abandonarla por otra, inadmisibles en la lengua literaria de hoy:

> Avnque la vna [rueda] que non se mouía,
> la gente que en ella auía de ser
> e la que debaxo esperaua caer

con túrbido velo su mote cubría.
57 abcd.

E los que lo çercan por al derredor,
puesto que fuessen magníficos onbres,
los títulos todos de todos sus nonbres
el nonbre los cubre de aquel su señor.
161 abcd.

Las claras virtudes, los fechos estremos,
la biua vitoria que Mares otorga
al conde bendito don Juan de Mayorga,
razón non lo sufre que nos lo callemos.
188 abcd[91].

En todos estos ejemplos el proceso es el mismo: comienza la oración principal, introduce una subordinada, intercalar, relativa o concesiva, y este desvío aleja definitivamente de la primera senda emprendida al poeta y le hace comenzar de nuevo. En el último ejemplo, el cambio de construcción parece coincidir con el empleo del pronombre redundante *lo*. Más claro es el papel de este anacoluto por repetición en la copla 212 abcd, en la cual la alteración lógica del período se debe, más que a una interrupción del plan primitivo, como en los dos ejemplos primeros, a la insistencia variada en un elemento que ya figuraba en el plan primitivo:

Muy claro prínçipe, rey escogido,
de[92] los que son fuertes por esta manera,
la vuestra corona magnífica quiera
tener *con* los tales el reyno regido.

En este esquema totalmente regular, el poeta, ansioso de señalar al rey la cualidad moral de fortaleza y no la material de fuerza, que deben poseer sus consejeros, corrige en el último verso citado:

tener *con* los tales el reyno regido.

¿No habrá influído, más o menos conscientemente, una intención de cor-

[91] Mucho más sencillo, aunque extraño, es el esquema de la descripción de las ruedas en la Casa de Fortuna, copla 58 ef:

las dos que son quedas, la vna contiene
la gente passada, e la otra futura.

La construcción se completaría lógicamente agregando la preposición *de:* "de las dos que son quedas..." para formar un partitivo regular. Lo cierto es que más que una elipsis de preposición, hay aquí una primera intención de enunciar el sujeto plural pero luego, después de la oración de relativo, en lugar de continuar con el mismo sujeto plural, una nueva intención de descripción exacta lo desmiembra en sus dos componentes: "la una... e la otra".

[92] Aquí *de* = 'por', agente del participio pasivo "[tener] regido".

tesía al reemplazar el *de* agente del segundo verso por el *con* de compañía que confiere alguna participación en la cosa pública al rey holgazán?[93]

Un caso extremo, la copla 266, permitirá, ahora que se ha echado una ojeada al pensamiento y al estilo de Mena, apreciar por qué, frente a la actualidad de las *Coplas* de Jorge Manrique, el *Laberinto* impresiona como arte anticuado, más interesante para la arqueología literaria que para el goce estético:

> Assí como fazen los brauos leones
> quando el ayuno les da grandes fanbres,
> comen las carnes eladas, fianbres,
> porque las biuas les dan euasiones,
> bien assí fazen las costelaçiones,
> quando sus fados fallan vn obstante;
> fartan sus yras en forma senblante
> donde esecutan las sus ynpresiones.

La cláusula ocupa compactamente toda la copla, dividida en dos períodos de idéntica extensión: el primero contiene una imagen, el segundo su aplicación, una y otra igualmente oscura y remota para nosotros. En efecto: la copla se refiere a un hecho no conocido por otra fuente —según parece: la encubierta defección de los partidarios de don Álvaro de Luna a consecuencia de un oráculo que el poeta da ingeniosamente por frustrado. Su primera parte contiene un dato sobre la "natura" de los leones —sólo en caso de mayor necesidad, cuando se les escapan las presas vivas, se contentan con restos fríos— que no suele integrar la información general del lector moderno, y la segunda parte nos asegura que del mismo modo, cuando las constelaciones hallan obstáculo para cumplir sus operaciones en determinado sujeto, las cumplen en algo que se les asemeja. Sólo el entusiasta elogio del Brocense, otras veces tan crítico —"hermosa comparación e digna de la gracia e sal de Juan

[93] Guarda cierta semejanza con este caso el de la copla 47 abcd:

> E vi las tres Galias, conuiene a saber,
> Ludunia, Aquitania e la de Narbona,
> que del primer franco que touo corona
> en Françia su nonbre les quiso boluer.
> 47 abcd.

Parecería que el poeta comienza con la intención de emplear un giro pasivo: "...las tres Galias que, del primer franco que tuvo corona, fueron llamadas Francia". Quizá contribuyera a hacerle abandonar la construcción pasiva el hecho de que *de* tanto expresa idea agente como de derivación (ver pág. 308).

de Mena"—, nos revela la patética caducidad que padecen, más que ninguna otra creación humana, las hipótesis científicas y los sistemas de pensamiento. En cuanto al lenguaje, lo viejo y lo nuevo, lo que no ha arraigado y lo que ha caducado se codean abigarradamente: el plural retórico "grandes fanbres", la perífrasis "dan euasiones" = 'se evaden', junto con el participio presente sustantivado *obstante* que no existe en el sentido de 'obstáculo', pero fijado como participio en "no obstante", con el adjetivo *senblante*, desplazado como adjetivo por "semejante", pero que perdura como sustantivo con la acepción de 'rostro' [94], con un cultismo asimilado a lo castizo, *esecutan*, y mantenido durante el Siglo de Oro ("¡Oh hado *esecutivo* en mis dolores!" GARCILASO, *Soneto XXV)*, con el epíteto *fianbres* de acepción tan restringida hoy que introduce una nota de cómica incongruencia entre las solemnes vetusteces que ha alineado el poeta.

[94] Además, "en forma senblante" es para el sentimiento moderno de la lengua una frase adverbial = 'en forma (manera, modo) semejante'; en el texto de Mena *forma* es sustantivo con sentido pleno, 'figura', como lo aclara el verso siguiente "donde esecutan las sus ynpresiones".

CRÍTICA

Pocos poetas han gozado en vida de tan envidiable acatamiento como Juan de Mena. El intercambio amistoso de poesías con don Juan II, con el príncipe don Pedro, regente de Portugal, con el Marqués de Santillana, da testimonio de la estima que estos grandes le profesaban. Aun descontando las hipérboles corteses, obligadas en las preguntas y respuestas poéticas, tienen su valor los cumplidos de uno y otro:

sabedor e bem falante,
graçyoso em dyzer,
coronysta abastante
em poesyas trazer.
Don PEDRO, *Cancionero de Resende.*

poeta excelente, gran ystorial.
SANTILLANA, *Cancionero . . .*, N. 27.

La vuestra eloqüencia es fuente que mana
dulçura de metros y nunca retroga:
la mi obra cía y la vuestra boga
por los altos mares, con gloria mundana.
Si la mi pluma la verdad esplana,
yo no dubdo luego que presto serés
méritamente ygual de los tres
que en la poesía son luz diafana.
ID., *Cancionero . . .*, N. 28.

Dezid, Johan de Mena, e mostradme quál
(pues sé que pregunto a ome que sabe,
e non vos desplega porque vos alabe,
que vuestra elegançia es bien espeçial) . . .
ID., *Cancionero . . .*, N. 219.

Y parece que la admiración por Juan de Mena se extendía también al hijo del Marqués, Pedro González de Mendoza, el futuro Cardenal, ya que en el prefacio a su traducción de la *Ilíada*[1] dice: "una pequeña e breve suma de aqueste Homero de latyn singularmente interpretada a nuestros vulgares por el egregio poeta Johan de Mena". De todas las coplas compuestas a propósito de la saetada que recibió don Álvaro de Luna en el cerco

[1] Suya según opinión de Morel-Fatio y Mario Schiff. Véase el libro de este último, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, 1905, págs. 2 y sigs.

de Palenzuela (1452), su *Crónica* (que por dos veces, págs. 141 y 307, cita un concepto del *Laberinto*, 240 cd) escoge las de Mena y las introduce con estas palabras:

> Non paresçe por çierto en este paso ser cosa agena de nuestra Historia deberse aquí poner unas breves coplas que un grande e por çierto muy famoso poeta, llamado Juan de Mena, natural de Córdoba, el qual era coronista del Rey e tenía cargo de escrebir la Historia de los reynos de Castilla, fizo en estos días al nuestro Maestre.
>
> (Edición de Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1940, cap. XCV, pág. 285).

En el *Planto de las virtudes e poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoça* . . . , Gómez Manrique distribuye las lágrimas de la Poesía en deplorar la muerte de su tío el Marqués y de Juan de Mena en Castilla, así como la de Juan de Ixar en Aragón:

> Esta muerte que condena
> a buenos e comunales
> me leuó a Juan de Mena
> cuya pluma fué tan buena
> que vi pocas sus yguales.
>
> *Cancionero* . . . , N. 376, pág. 79 b.

Garcí Sánchez de Badajoz, en la ingeniosa reseña que tituló *Infierno de amor*, introduce entre otros finos enamorados al Mena que entona una de las más logradas versiones de su erotismo elegíaco *(Cancionero* . . . , N. 17):

> Y vi luego a Juan de Mena
> de la hedad que amor sintió;
> con aquella misma pena
> como quando lo encantó
> ell Amor en su cadena;
> y de tal llaga herido
> que le priuaua el sentido,
> y así estaua trasportado,
> diziendo como oluidado:
> *¡Ay dolor del dolorido*
> *que non oluida cuydado!*

Antón de Montoro, unido al poeta por amistad personal (en el *Cancionero de Constantina*, N. 288, menciona un puñal, obsequio de aquél[2]), defiende el episodio del Conde de Niebla de la osadía de otro cristiano nuevo, Juan Agraz, que acometió el mismo tema *(Cancionero* . . . , N.

[2] Otros códices dan como donante a un Juan de Luna. Ver *Cancionero de Antón de Montoro*, edición de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1900, pág. 145.

446: *Dezir que fizo Johan Agraz de la muerte del Conde de Niebla)*, le zahiere con imágenes de su oficio de sastre, y elogia a Mena:

Juan Agraz, huyr os vala;
hélo viene Juan de Mena
que los siniestros castiga,
que no dize cosa mala,
menos dexa cosa buena
para que ninguno diga:
y por permisión de Dios
a los cielos sobrepuja
y a cien mil cuentos de vos
meterá por c... d'aguja.
Cancionero de A. de Montoro, N. 129.

Cf. el final de la composición siguiente, también enderezado a Juan Agraz:

No os queréis quitar jamás
delante el drago de Mena,
vos buscáis lo que Jonás
rescibió de la ballena.

También compuso una copla en elogio de las *Coplas contra los pecados mortales:*

Un tratado, Johan de Mena,
vuestro ví, sabio e loçano:
que nunca de vuestra mano
sacastes obra tan buena,
que todos vicios refrena,
mas sacastes, patriarca,
las alhajas de vuestra arca
y posistes rima llena.
Ibidem, N. 16.

Medió también Montoro, así como Juan Agraz, en la respuesta al enigma "Si gran fortaleça, tenplança y saber" que Mena dirigió al Marqués de Santillana. Es sabido que las reglas de este género prescriben el elogio del interlocutor, pero aquí es posible vislumbrar admiración sincera hacia el joven poeta a quien Montoro supone creado con especial fervor por Dios Padre, y enriquecido por la Providencia aun a costa de empobrecer a todos los demás hombres:

Al tiempo que fuistes compuesto, con gana
estaba el que loa la vieja sinoga,
que aquel vuestro ingenio los vivos ahoga
y hace prudentes hollar a la llana;
a mares y ríos y fuente que mana,
trasvencen las manos virtud que tenés,

que en tal se principia, señores, después
qué puede ser cuando pinte la cana.
Facesnos creiente que la Providencia
sus bienes mostrados su faz inmotiva,
con las afecciones que a todos nos priva
vos fizo tan pobre de la negligencia.
Ibidem, N. 9.

Deploró Montoro la muerte de Juan de Mena, presentando a Dios mismo pesaroso de su fin y poniéndole a la par de Séneca, primer orgullo de Córdoba, metrópoli de elogiador y elogiado:

Dixo Dios así por nombre
según lectura de fe:
"Arrepiéntome por que
hice la forma del hombre".
Por cuanto se ve y verá
lo que vuestra lengua dice
.....
de seguro que dirá
.....
"Pésame porque deshice
lo mejor que en parte fice".
Séneca, folgarás ya,
que saliste de cadena;
goza de gloria sin pena;
fuelga, pues tienes allá
tu primogénito Mena.
Jura Córdoba tu madre
.....
que la pérdida del padre
fué ganar, con la del fijo.
Ibidem, N. 5.

Muy afectuosas son las expresiones de amistad que dirige Diego de Burgos, secretario y panegirista de Santillana en su *Triunfo del Marqués*, a Juan de Mena, a quien introduce en su poema junto al Tostado y a Pablo de Santa María (108):

Pastor fué de Burgos aquél más anciano,
y en Ávila el otro sació la su grey,
amos doctores en la sancta ley;
verás Juan de Mena a su diestra mano.

El autor no puede contener el llanto (109) oyendo nombrar los claros prelados:

y el otro a quien toue tanto de amor.

Llegado a la presencia del poeta, amigo en vida, ambos callan, antes de entablar coloquio (114):

Bien como cuando acaso se hallan
grandes amigos en tierra estrangera,
que de marauilla se miran y callan
y pierden del gozo la habla primera...

Y a Juan de Mena también tributa Burgos el honor de cerrar la primera serie de elogios al Marqués, puestos en boca de los sabios, desde Platón hasta el Tostado. No sin arte, ya que los versos que pronuncia Mena no están compuestos, como los demás, por el buen secretario, sino tomados de una de las *Preguntas* al Marqués *(Cancionero...*, N. 27) y comparables por su belleza a los mejores del *Laberinto:*

El antigüedad las fará más bellas [las vigilias del Marqués y sus frutos]
puesto que todas las formas desdora,
assientos y sillas terná desde agora
eternos y fixos, según las estrellas.

En el reinado de Enrique IV, Pero Guillén de Segovia, continuador de las *Coplas contra los pecados mortales* y el primer poeta que puso los Salmos en verso castellano, lamenta como desgracia personal la pérdida de sus maestros Santillana y Mena:

Buscando las cabsas Fortuna malvada
por donde más dapnos causar me podría,
.....
quitó al Marqués, llevó a Juan de Mena,
maestros fundados de quien aprendía.

También aparecen curiosamente asociados los dos amigos en la magnífica vida del Marqués incluída en los *Claros varones de Castilla,* pero (y es lo instructivo) no asociados por su común calidad de hombres de letras, esencial en ellos para el hombre moderno, sino en papeles bien distantes. Pues la biografía española del siglo XV, al no acoger más tipos que los heredados de la tradición medieval —el héroe y el santo, y sus variantes más modernas, el caballero y el prelado—, no puede incluir la excelencia puramente individual del artista (como lo había hecho la biografía italiana, que se inicia con la vida de Dante por Boccaccio[3]). Por eso, Hernando del Pulgar presenta a Santillana como el perfecto caballero que entre sus muchas partes, a la verdad, más importantes, tiene las del hombre de letras, en tanto que Mena es *el* poeta, tan esencialmente poeta, que no tiene sentido citarle por su nombre, destacando su personalidad.

[3] Cf. J. L. ROMERO, *Sobre la biografía y la historia,* Buenos Aires, 1945, págs. 42 y sigs.

El cumplido con que Mena comienza su *Respuesta al Marqués (Cancionero...*, N. 219):

En corte gran Febo, en campo Anibal

pasa a ser en la Vida de Pulgar la voz anónima de toda la poesía:

El qual gouernaua con tanta prudencia, que los poetas dezían por él que en corte era grand Febo, por su clara gouernación, e en campo Anibal, por su grand esfuerço.

Claros varones de Castilla, ed. J. Domínguez Bordona, *Clásicos castellanos*, Madrid, 1923, págs. 46-47.

Hacia la misma época, Juan de Lucena distribuye entre el "Príncipe de nuestros poetas", Santillana y Alfonso de Cartagena su diálogo moral *De vita beata*, y le pinta con toques vigorosos que concuerdan con su obra —ensimismamiento de artista, estudios, genio satírico—, aunque reste crédito a la semblanza la desenfadada imaginación de que hace gala el autor.

Todavía en 1515, Pedro Fernández de Villegas al dedicar su traducción de Dante a Doña Juana de Aragón, se defiende con la mención del sumo poeta castellano del reproche de frivolidad anejo al ejercicio de la poesía:

Pues coplas castellanas ¿cuántos gravísimos varones las escribieron? Don Íñigo López de Mendoza..., el grave y doctísimo Juan de Mena...

Cita de R. FLORANES, *Vida literaria de... D. Pedro López de Ayala*, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, tomo 19, Madrid, 1851, pág. 191.

No es menos terminante su adhesión a la estrofa de Mena, a la que con ingenua soberbia considera superior al terceto de Dante. Floranes, *Obra citada*, págs. 419-420, compendia así sus reflexiones sobre metros italianos y castellanos:

Y dice [Fernández de Villegas] haberse resuelto a la traducción en versos de arte mayor en que él estaba, y en que Juan de Mena escribió su *Laberinto* de las Trescientas, lo primero por ser más conformes al trovar castellano, lo segundo por ser este verso el *más grave y de mayor resonancia*, y lo último por ser el más propio para lo heroico.

Por los mismos años, según parece, se sitúan las *Valencianas lamentaciones* del cordobés Juan de Narváez, quien inicia sus declaraciones autobiográficas con estas palabras: "Desde mi pequeña edad dime a la composición de los versos, según Juan de Mena hizo" (MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*..., t. 6, pág. CCLXXIII). Y entre los gallardos versos que,

con orgullosa conciencia de los nuevos tiempos, exaltan el imperio y la lengua de Castilla, pienso que los siguientes también encierran una alusión a la poesía de Mena:

> No al dulce metro hispano,
> *al bético mayormente,*
> sea alguno maldiziente
> si tiene el sentido sano.
> *Ibidem*, pág. CCLXXVI.

Y pertenece, en fin, a estos años un equívoco testimonio de admiración, la parodia de las *Trescientas* con su glosa, composición la "más extensa y brutal" del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, impreso en Valencia, 1519, según MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, t. 3, pág. CLXXVII.

Nebrija y J. del Encina

La reflexión sobre la lengua y la literatura nace en España en el siglo XV. Si Santillana, en la *Carta* al Condestable de Portugal, omite discretamente a sus contemporáneos —excepto a los miembros de su muy noble familia—, Nebrija y Encina, en la generación siguiente, aun sin componer tratados de crítica o historia literaria, marcan más elocuentemente que todo elogio profesional el ascendiente de Juan de Mena. La *Gramática de la lengua castellana*, que Antonio de Nebrija publica en 1492, toma sus ejemplos casi exclusivamente de Mena, salvo sólo el capítulo de la versificación, donde la naturaleza del asunto obliga a incluir además otros autores. Nada más lógico que el afecto del humanista que por primera vez concede atención docta a la lengua vulgar, hacia el poeta que más concienzudamente se esfuerza por ennoblecer, al amparo del arte antiguo, la poesía en lengua vulgar. Testimonios no deliberados de ese afecto son ya algún ejemplo que acude a la pluma de Nebrija entre muchos de su propia cosecha (III, XV: 'después de medio día', 'dentro de casa'; 'fuera dela cámera', 'lexos dela ciudad', 'encima dela cabeça', *'hondón del polo segundo'*), ya alguna opinión de Mena, como la que atribuye a los mallorqueses la invención de la honda *(Laberinto*, 209 gh), atentamente discutida en la *Gramática*, I, II, y en la *Muestra dela Istoria delas Antigüedades de España*, 1499, XII, y a su vez, defendida en la glosa de Hernán Núñez. Al tratar un tema general, como el de la rima imperfecta, Nebrija no tiene a menos detenerse para justificar en un apar-

te el caso particular de Mena: "Assí que no será consonante entre 'treinta' e 'tinta', mas será entre 'tierra' e 'guerra'; i aunque Juan de Mena enla *Coronación* hizo consonantes entre 'proverbios' y 'so[berv]ios', puédese escusar por lo que diximos dela vezindad que tienen entre sí la b con la u consonante" *(Grámática,* II, VI). Otras veces, la ejemplificación atañe a puntos tan generales de la lengua o el estilo —sentido del canto en las invocaciones de los poetas, figuras de dicción, figuras retóricas—, que el hecho de hallarse reducida a la sola obra de Mena expresa hasta qué punto ésta representaba para Nebrija la culminación y como el compendio de toda la poesía castellana. Además, como era de esperar, el gramático humanista descubre en el poeta latinizante todo lo que las antiguas Artes habían clasificado: por ejemplo, homeoptoton, homeoteleuton (II, VI; VI, VII), o sea rimas, desinenciales o no. También Mena surte los ejemplos para aquellas definiciones en que Nebrija, en su deseo de adaptar al romance las observaciones de los gramáticos latinos, interpreta muy libremente sus conceptos; así 'Mares' *(Laberinto,* 141 a) por *Mars* es ejemplo de diéresis, 'trocas' *(Laberinto,* 2 b) por 'truecas' es ejemplo de sinéresis *(Gramática,* IV, VI); 'luco' *(Coronación,* 4 d) es ejemplo de antífrasis *(Gramática,* IV, VII) sólo en virtud de una antigua etimología que ya escandalizaba a Quintiliano, I, 6, 34, y de la que, por supuesto, Mena es del todo inocente. Puede inferirse, pues, sin género de dudas, la preeminencia absoluta que Nebrija otorgaba a Mena, aun sin necesidad de que la declarase expresamente en el supuesto juicio "por el poeta entendemos Virgilio e Juan de Mena", que ha nacido de un error de puntuación y de escasa familiaridad con los versos del poeta elogiado[4].

Juan del Encina no necesitó aprender en la *Gramática* de Nebrija a admirar a Juan de Mena, a quien imita y alaba explícitamente muchas veces a lo largo de su variada obra. No obstante, es muy probable que el precedente de Nebrija, a quien con tanta deferencia menciona en el proemio de su *Arte de poesía castellana,* incluída en 1496 en su *Cancio-*

[4] Dice Menéndez Pelayo en la *Antología...*, t. 5, pág. CXCIX: "Para Antonio de Nebrija es el poeta por antonomasia: 'por el poeta entendemos Virgilio e Juan de Mena' *(Gramática castellana,* lib. IV, cap. VII)". Pero lo que dice el texto de Nebrija es: "Antonomasia es cuando ponemos algún nombre común por el propio, e esto por alguna excelencia que se halla en el propio más que en todos los de aquella especie: como diziendo 'el Apóstol', entendemos Pablo; 'el Poeta', entendemos Virgilio; e Juan de Mena: 'con los hijos de Leda', entendemos Castor e Polus". Como anota Ignacio González Llubera en su edición de Nebrija, Oxford, 1926, pág. 202, "Con los dos hijos de Leda" es un verso de la *Coronación,* 8 e.

nero, le autorizase también a no remontarse más allá de la laboriosa generación de don Juan II, representada por su máximo poeta. En efecto, también en este breve tratado y salvo una cita fugaz de "fray Íñigo [de Mendoza]" y de "don Jorge [Manrique]", Mena no sólo provee los ejemplos sino aún, y de modo bastante transparente, llega a inspirar la norma, como en el capítulo VIII "De las licencias y colores poéticas y de algunas galas del trobar", tantas veces alegado.

Crítica italiana

Un curioso tipo de observaciones sobre la obra de Mena proviene de críticos no españoles que, con su atención, verifican acerca del poeta la lisonja "dino de reyno mayor de Castilla", que el *Laberinto*, 221 c decía de don Juan II. Pues la hegemonía aragonesa en el reino de Nápoles impuso, entre otros elementos de su cultura, la poesía española cuyo término sobresaliente era Mena: así lo atestigua la abundancia de manuscritos de sus poemas en las bibliotecas de la nobleza napolitana[5]. A comienzos del nuevo siglo, cuando la conducta política de Fernando el Católico no dejaba dudas sobre su intención de anexar definitivamente Nápoles a España, el curioso tratado *De educatione* que el humanista Antonio de Ferrariis, apellidado Galateo, compone entre 1504 y 1505, refleja el resentimiento de los conquistados, que se sentían depositarios de una cultura superior, ante la pujanza de sus invasores. Con malos ojos ve Galateo a los que "*se metteranno ad solazar nel dolce romanzo, leggeranno Joan de Mena, lo Omero spagnuolo, la Coronazione con lo suo comento y las tricientas*" *(sic, obra citada*, pág. 81, nota). Y si reconoce como doctas excepciones de la general ignorancia (que junto con la *superbia*

[5] BENEDETTO CROCE, *España en la vida italiana del Renacimiento*, Buenos Aires, 1945, pág. 81. De esta obra he tomado los datos que siguen sobre las fortunas de Mena en Italia, durante los siglos XV y XVI. La anónima novela de clave *Questión de amor*, que pertenece al ambiente nobiliario aragonés napolitano, acude expresamente a la autoridad de las *Coplas contra los pecados mortales* para la casuística amorosa que discuten los amigos Vasquirán y Flamiano: "También me alegas como philósopho lo que de la voluntad o de la razón parte, quál es el auto más virtuoso, e das lexos del terrero, que los que desso han glossado, en especial Juan de Mena e muchos, no ponen contraste en tal caso entre la voluntad e la razón..." *(NBAE*, t. 7, pág. 62 a). Otro documento interesante de la preeminencia de Mena es la composición de Pedro Torrellas "*Tant mon voler s'és dat a mors...*", en la que el poeta catalán dialoga con los poetas enamorados que le responden con versos propios. Amador de los Ríos, *Historia crítica...*, t. 6, pág. 475, había notado que Mena y Macías son los únicos españoles incluídos que no tienen conexión alguna con Aragón ni Cataluña: incluídos, por consiguiente, merced a lo representativo de su reputación.

gothica caracteriza, en su sentir, a España) a Villena, Mena y Lucena y unos pocos más (pág. 136), no deja de rechazar desdeñosamente toda presunción de equiparar con los poetas de Italia a aquel a quien llama irónicamente *Homerus ille hispanus*. Como es habitual en ese tipo de erudición arrogante, cerrada a todo ideal de cultura que no sea el suyo, la *Coronación* y su comentario alegórico no le merece más que burlas: *Cornicationem cum suo commento et Aristotele suo Cordubensi*, dice mofándose del título y del peregrino dato con que Mena ha cargado por fiarse del fervor nacionalista del Tudense[6].

El famoso *Libro de natura d'amore* de Mario Equicola, compuesto entre 1495 y 1525 —todavía un clásico del amor para Lope, quien lo recuerda entre León Hebreo y Ovidio en *El maestro de danzar*, II, 5—, al censurar la mezcla del mundo sagrado y el profano en la poesía española, tan en boga en la Italia de sus tiempos, condena la aplicación amorosa de los profetas, de los salmos y las oraciones, que imputa en particular a Juan de Mena. Ahora bien, Mena no practicó la parodia ritual: así, pues, y aun más decididamente que en el caso anterior, el poeta paga el precio de su preeminencia y sirve de blanco a todo ataque a la producción literaria española ajena a los cánones que el Renacimiento italiano impuso al arte de la Edad Moderna. Pues tal es, en efecto, el alcance hondo de esta crítica, independientemente del pequeño motivo humano —rencor de sometidos— que la desencadena. Frente a Espa-

[6] El párrafo pertinente del Comentario de la *Coronación* reza así, según transcribe Blecua, *edición citada*, pág. IX: "E pues que la fuente de la filosofía de España fué Córdoua, creer deuemos que todos los filósofos o los más dellos que de España salieron, de Córdoua ouieron la sciencia o nacimiento; assí que deuemos auer por conclusión, pues Aristóteles salió de España, que fué en ella nascido, según Plinio lo testifica en el libro de la *Natural Hystoria*, e según Lucas de Tui en las sus *Crónicas*, en el capítulo de arca se dicto afuero [*sic*], que el dicho Aristóteles fuesse de Córdoua, fuente de la filosofía". Por supuesto Plinio nada testifica de que Aristóteles fuese natural de Córdoba; es don Lucas de Tuy quien lo asevera en la "Prosecución del prohemio loando a España": "Allende desto, resplandesce España por antigüedad de philósophos, porque engendró a Aristóteles, vsado en philosophía y noble pesquiridor de las estrellas, y el muy razonado Séneca y Luchano..." (*Crónica de España*, Primera edición del texto romanceado por Julio Puyol. Real Academia de la Historia. Madrid, 1926, págs. 6 y 7). ¿Se deberá el pintoresco aserto a una fuente que quizá enumeraría entre las glorias cordobesas a Séneca, Lucano y Averroes, comentador de Aristóteles, tal como lo hace Mena en el Prohemio del *Omero romançado?* Lo cierto es que la presunción del Tudense logró eco, ya que Floranes (*Colección de documentos inéditos para la historia de España*, t. 20, pág. 139) nombra entre sus secuaces, fuera de Mena, a Enciso, Garibay y el P. Martín de Roa. Como quiera que sea, Aristóteles ha desaparecido de Córdoba en la edición de 1552 (Anvers, en casa de Juan Steelsio), que concluye el párrafo con las palabras "de Córdoua ouieron la sciencia o nacimiento", y pasa a ocuparse de Quintiliano y Trogo Pompeyo (pág. 718).

ña y a su peculiaridad cultural, estos humanistas, voceros de la Europa moderna, levantan su propio ideal artístico reflejado aquí en una exigencia de erudición grecorromana (Galateo) que escarnece las consejas medievales del Tudense, y en una exigencia clasicista de delimitar esferas de pensamiento y géneros literarios (Equicola). Semejante actitud, que juzga a Mena por una norma artística que le es históricamente ajena, reaparece en el Siglo de Oro, aun dentro de España, no en la reacción de los poetas, arraigados afectivamente en la peculiaridad española, pero sí en la de los críticos, quienes, al ejercer su examen racionalista, forzosamente deben superar el localismo de los poetas, y así se pliegan a la norma crítica del momento, que es la elaborada en la Italia renacentista. (La divergencia entre la reacción del artista y la del crítico puede coexistir dentro de un mismo individuo, como en el caso de Lope; ver págs. 373 y sigs.). Esa actitud se agudiza significativamente en el siglo XVIII, cuando ya no puede atribuirse a ningún motivo personal —como el que mueve a los humanistas italianos, contemporáneos de la conquista aragonesa, o a los hombres de letras del siglo XVII, que recuerdan a Mena a propósito de la polémica gongorina—, porque por entonces el ideal artístico pensado en el Renacimiento llega a su máximo esquematismo; la crítica, extremando su exigencia cartesiana de racionalismo universal, valora todo conforme a tal norma y rechaza a sabiendas lo individual histórico. En rigor, esta posición perdura más allá del siglo XVIII, pues aun en el XIX los grandes historiadores de la literatura española, con ser más eruditos y más atentos a lo medieval, mantienen su juicio estético dentro del canon dieciochesco. El reproche de que el argumento del *Laberinto* no presenta unidad de acción como la *Eneida* y *Os Lusíadas*, el burlarse del Comentario a la *Coronación* prueban hasta qué extremo Mena no está todavía juzgado *en* su historia.

Fernández de Oviedo

Contra lo que podría presumirse, no faltan en el Siglo de Oro expresivos testimonios de entusiasmo por Juan de Mena, provenientes de sectores tan diversos que revelan la extensión de su fama. Basta recordar el voto que desde la remota Española formulaba hacia 1556 Gonzalo Fernández de Oviedo en sus *Quincuagenas:* "Yo espero en Dios de ir pronto a España y le tengo ofrecida [a Mena] una piedra con epitafio, de la cual obligación yo saldré, si la muerte no me excusare el camino". El epitafio había de decir:

Dichosa Tordelaguna
que tienes a Johán de Mena,
cuya fama tanto suena
sin semejante ninguna.
Él dejó tanta memoria
en el verso castellano,
que todos le dan la mano.
¡Diós le dé a él su gloria!

En verdad, Mena ejerce su bien acogida tutela sobre toda la extraña obra, ya que el poema, en verso de arte menor (segunda rima) glosado por el autor mismo, difícilmente hubiera surgido en castellano sin el precedente de la *Coronación*. Por lo demás, Oviedo ha leído y meditado la glosa del Comendador al *Laberinto*, a la que en ocasiones cita a la par de Diodoro Sículo y de "Ouidio, methamorphoseos" (edición de V. de la Fuente, Madrid, 1880, pág. 107). Sus versos, si así merecen llamarse, ensartan las materias más dispares, no por ripio, se apresura a advertir el autor, sino por estudiado artificio (págs. 182, 440). Pero no es fácil comprender qué pueda motivar los versos siguientes de la Estança IIII:

El nombre pierden los ríos
si se meten en la mar,

como no sea la imagen del *Laberinto*, a la que se refiere Oviedo en la glosa correspondiente:

Vista cosa es que entrados los ríos en la mar pierden el nombre e se consumen en ella. Así como Arlança, Pisuerga e Carrión, que son tres ríos pequeños, e después que entran en el río Duero pierden sus nombres e llaman a todas aquellas aguas Duero, como lo dize el exçelente poeta Johán de Mena en la copla 162 de sus trezientas desta manera: "Arlança, Pisuerga, y aun Carrión / gozan de nombres de rríos, empero / después de juntados llamámoslos Duero, / hacemos de muchos vna relaçión" (pág. 61).

No menos imprevisible es la aplicación de otra imagen de Mena en la glosa de los siguientes versos de la Estança XXXVII:

Quien huye de conclusión
tenedle por viandante,
con áthomos semejante
o substançia no palpable.

La primera explicación que acude a la memoria de Oviedo es la de la copla 295 del *Laberinto:*

... Los áthomos ya los podés aver visto, quando el rayo del sol entra por vna ventana, e son impalpables.

A continuación sigue, con indiferencia medieval por el principio de no contradicción, la explicación más científica de las *Etimologías* de San Isidoro, fuente arbitrariamente alterada por Mena:

Athomus ergo est quod diuidi non potest, vt in geometria punctus. Isidoro en sus ethimologías podéys ver lo que dize de los áthomos, en qué manera sintió dellos.

Las leyes de la composición histórica no han impedido a Oviedo exteriorizar su admiración a Mena dentro de su *Historia general y natural de las Indias.* Cuando recuerda cómo Pánfilo de Narváez no permitió que Álvar Núñez Cabeza de Vaca y sus fatigados compañeros se asieran de su barca, surge el contraste con la generosidad del Conde de Niebla, inmortalizado por el episodio del *Laberinto:*

Y el thessorero rogó al gobernador que le hiciesse dar un cabo a su barca, y él dixo que no lo podía hacer: que hiçiesse lo que pudiesse, que no era tiempo de aguardar a nadie, sino que cada uno procurasse de escapar la vida. No lo dixo assí aquel memorable conde de Niebla, don Enrique de Guzmán, que por recoger a otros, recogiéndolos en su barca, se hinchó de tantos quél y ellos se ahogaron en Gibraltar[7].

Historia general y natural de las Indias, libro XXXV, cap. II (edición de J. Amador de los Ríos, Madrid, 1853, tomo 3, pág. 590 a).

Otro testimonio de índole marcadamente más artística se encuentra al comienzo del libro XXXVIII que ofrece al lector, como primicia, el compendio de la Cosmografía de Olao Gotho, o sea la descripción de las tierras nórdicas. El libro comienza glosando devotamente —como a texto de sermón— los dos primeros versos de la *Coronación:*

Hermosa cosa es el mundo, e la más excelente pintura que se puede ver ni arbitrar ni pensar, como quiera quel artífiçe e pintor della es el mesmo Dios, e dél solo permitida, e solo él bastante para tal obra. Cosa es que a los ojos harta e satisfaçe, sin les dar pessadumbre ni cansançio, sin acabar de deleytar el entendimiento humano, al qual recrea e agrada en tanta manera, que nunca le tiene sin goçosa admiración, dando graçias al señor de tan copiosa e alta sabiduría. Esto movió al famoso poeta Johán de Mena, quando dixo en el prinçipio de aquella su obra que enderesçó al ilustre marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoça:

Después quel pintor del mundo
paró nuestra vida ufana, etc.

Que sea Dios pintor del mundo e componedor e criador de las diverssas colores e

[7] Johán de Mena en sus *Tresçientas,* e su comentador en la copla CLIX, e dende adelante. (Nota de Oviedo.)

matiçes de la moltitud de sus obras e de todo lo que contiene e de que nuestra vista puede ser capaz, nos lo muestra, e la Sagrada Escriptura *ad plenum* enseña.
Ibidem, libro XXXVIII *(ibidem*, pág. 635 a).

Lo curioso es que el propio poeta ha asentado en su Comentario una explicación mucho más profana:

... dize Aristótiles que el verano [esto es, la primavera, pues en español antiguo *estío* = 'verano'] es pintor del mundo: ca lo guarnesce y lo pinta de yeruas e flores...[8]

El recuerdo de Mena sigue resonando, ya explícitamente, ya en el eco de alguna de sus expresiones:

Ved, letor, si es hermosa pintura aquesta que avéys oydo, e cómo ninguna otra se le iguala. Mirad la orden del çielo [cf. *Laberinto*, 8, donde el poeta señala como modelo al desconcierto de la Fortuna, la armonía cósmica: "La orden del çielo enxenplo te sea..."], sus estrellas e planetas e cursos e las otras innumerables cosas que en la composiçión del universo hay que ver e contemplar; e todas e cada una de ellas os manifestarán lo que debemos a tan sapientíssimo pintor e tan inmenso e soberano Dios e Señor; pues como diçe el poeta alegado, tan ufana paró nuestra vida.

No son los humanistas, como en principio podría creerse, los más adictos a la poesía italianizante y hostiles a la tradicional. Alfonso García Matamoros, bien que tributa amable reconocimiento al genio de Boscán, Garcilaso y otros, colocándolos a la par o por encima de Dante (lo cual no debe mirarse como juicio crítico, sino como ejemplo de la hipérbole obligada en su estilo ciceroniano, algo así como el trivial *paene diuinus* de su modelo), manifiesta cierta antipatía por la forma italiana, más artificiosa que naturalmente bella:

Reliqui sunt qui nostra et patrum auorumque memoria partim rhythmis illigati Hispanis, partim (quod nostris temporibus nescio cuius Apollinis afflatu usurpari uideo) Italicis numeris, magis artificiosi quam suaues et canori, linguam nostram locupletarunt.
De academiis litteratisque uiris Hispaniae apologetica narratio, § 131, ed. J. López de Toro, 1943, pág. 222.

Poco más adelante (§ 133), la confesión de sus preferencias, disimulada tras un tímido "A oídos de algunos suenan mejor...", refleja una com-

[8] Fiel a Mena se muestra fray Juan de Pineda en sus *Diálogos de la agricultura cristiana*, IV, 5, donde vierte así las palabras de Plinio sobre el ruiseñor: "Dende que el pintor del mundo comiença a reuestir los árboles de verdes hojas, comiença su canto nuestro paxarico". Pineda ha adornado las sencillas palabras de Plinio, *Historia natural*, X, 43, *garrulus... densante se frondium germine* con el primer verso de la *Coronación*, "Después quel pintor del mundo", y su Comentario.

penetración sagaz con la poesía castiza; y no sólo con la culta, encabezada por Mena y enriquecida con el casi contemporáneo Torres Naharro, sino también con la popular, a la que alude algo oscuramente en las últimas líneas del párrafo:

At quorumdam auribus dulcius sonant Ioannes Mena, Bartholomaeus Naharro, Georgius Manricus, Carthagena et illustrissimus marchio Ignatius Lopez Mendozius, *tum ueteres illae cantiones quae clarorum hominum amores et fortia facta, uictorias etiam et triumphos cum horrore aliquo antiquitatis iucundissime narrant. Mihi uero, si minus aliud, amplitudinem et diuitias linguae Hispanae hi ostentare uidentur qui in hanc rhythmorum formam uel iucundiores fabulas uel honesta uitae praecepta contuleruni*[9].

Testigo, aunque de muy distinta calidad, de la boga de Mena es Luis de Aranda, glosador de Santillana, de Jorge Manrique, de Juan del Encina, de romances y canciones. En la más antigua de sus obras (Granada, 1575) incluyó Aranda su *Glosa a XXIV coplas de las Trescientas de Juan de Mena*, y dos años más tarde (Sevilla, 1577), en su *Obra nuevamente hecha, intitulada Glosa peregrina, porque va glosando pies de diversos romances*, elige el famoso comienzo de las *Coplas contra los pecados mortales* para iniciar el primer cántico de su poema (GALLARDO, *Ensayo* . . . , t. I, col. 256, N. 228):

Lucifer y sus privados
al tiempo de su creación
fueron en gran perfección
y en gran limpieza formados;
mas no en gracia confirmados
como los de agora son.
Por lo cual guerra confusa
entre ellos cierto se halla;
y pues esto no se escusa,
canta tú, cristiana musa,
la más que civil batalla.

Las palabras de Amador de los Ríos, glosadas por Menéndez Pelayo, acerca del *Arte poética* del portugués Miguel Sánchez de Lima (Alcalá de Henares, 1580) parecerían alistar esta obra entre los testimonios ad-

[9] A primera vista, la expresión "aquellos antiguos cantares" señalados sin nombre de autor hacen pensar en el Romancero, el cuerpo más importante de poesía anónima, y más familiar a un autor del siglo XVI. No obstante, la insistencia de García Matamoros en "lo erizado de la antigüedad" de esos cantares y el señalar como contenido preceptos morales, además de guerras y amores, parecería apuntar a poemas de cuaderna vía tales como el *Alexandre*, el *Fernán González* o el *Rimado de palacio*, e inclinaría, por consiguiente, a inscribir al exquisito apologista de la cultura española en el reducido número de estudiosos del Siglo de Oro que no olvidaron del todo las obras literarias de la Edad Media.

versos a Mena[10], cuando en realidad proporciona uno de los más calurosos en su favor. Sánchez de Lima pone el chiste de Arbolanches en boca de Silvio, el interlocutor a quien pinta como zafiamente receloso de la poesía al comienzo del libro[11]. Más adelante, en el Diálogo segundo, cuando el otro personaje (Calidonio, que es evidentemente el vocero del autor) cita unos versos morales, el mismo Silvio, ya desbastado, prorrumpe en alabanzas del poeta:

Calidonio.—Y assí que lo mejor es no presumir ninguno de sí, pues la verdadera sciencia consiste en saberse vno saluar: que el que esto no sabe, por mucho que sepa, no sabe nada. Y por esso dixo nuestro Iuan de Mena:

Enesta vida prestada
donde el bien vivir es llaue,
aquel que se salua sabe,
que el otro no sabe nada.

Silvio.—O qué excelente dicho, o qué buena diffinición de sabiduría: a la fe, señor Calidonio, si en mi mano fuera aunque otra cosa no vuiera dicho Iuan de Mena en toda su vida, por sólo ésta le diera el nombre de más que Poeta *(Ibidem,* págs. 56 y 57).

Es lo bueno que esos castizos versos no son de Mena sino de Juan Álvarez Gato, una generación más joven, y dicen así en la edición de Jenaro

[10] Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española,* t. 6, pág. 105: "De poeta hinchado y de preñada vena, violento en las metáforas y corrompedor de la lengua le acusaban al par no despreciables escritores". En la nota correspondiente, Amador especifica entre esos escritores a Arbolanches, Sánchez de Lima y Diego Hurtado de Mendoza. Menéndez Pelayo, *Antología...,* t. 5, pág. cxcix: "El poeta tudelano Jerónimo de Arbolanches decía en la epístola a su maestro en artes D. Melchor Enrico, que precede a su extraño poema de *Las Habidas* (1556):

No sé yo hacer, como hizo Joan de Mena,
coplas que se han de leer a descansadas,
el cual, como tenía preñada vena,
trescientas dellas nos dejó preñadas...,

chiste (si lo es) que hizo suyo el portugués Miguel Sánchez de Lima en su *Poética* (1587)."

[11] Silvio: "—¿Y negaréys me vos que la Poesía no fué causa de que García Sánchez de Badajoz se boluiesse loco? y que Iuan de Mena (aunque no se os ha acordado dél, siendo vno de los que más celebrados han sido en España, como dixo Hierónymo Arbolante en las Abidas, y en vna Sátyra que enel principio dellas ay contra todos los Poetas) que hizo coplas, que se han de leer a descansadas, porque como tenía preñada vena, trezientas dellas nos dexó preñadas. Y sino miradlo en la glosa del Comendadòr Griego, que para declaración del texto hizo, que tiene necesidad de comento, para que se pueda entender, y según que a muchos parece, está más escura que el mismo texto. Y sobre todo esto no veo que ninguno de todos los Poetas aya dexado de ser reprehendido: y jamás dexan vnos a otros de hallarse vn si no". *(El arte poética en romance castellano,* Diálogo primero, edición de Rafael de Balbín Lucas. Madrid, 1944, págs. 23-24).

Artiles Rodríguez *(Los clásicos olvidados*, Madrid, 1928, pág. 154, N. 90 = *Cancionero* . . . de Foulché-Delbosc, N. 124):

En esta vida prestada,
do bien obrar es la llaue,
aquel que se salua sabe;
el otro no sabe nada.

Dentro de la literatura española no sería difícil hallar paralelo a tan medieval valoración de lo humano y lo divino, con implícito menosprecio a la ciencia humana; así, Gómez Manrique en su continuación de las *Coplas contra los pecados mortales (Cancionero* . . . , t. I, pág. 138 b):

La grand fuerça de Sansón,
ni la música de Orfeo,
la fermosura que leo
tenida por Absalón,
no les dieron perfeción,
ca ésta sola consiste
en virtud, si la seguiste
procurando saluación.

La perfecta cuarteta de Álvarez Gato parece haber logrado merecida difusión: Fernández de Oviedo la cita una vez en las *Quincuagenas* sin nombre de autor y como sentencia que se proponía a los niños para ejercitarlos en la escritura, y más adelante la entreteje en su propia retahila versificada[12]. Palpamos aquí el proceso de la atribución a Mena: siendo la copla conocida y habiéndose olvidado el nombre de su autor[13], nunca famoso, fué natural asociarla con el poeta que para el público general era todavía el poeta por excelencia. Es probable que ese empleo escolar haya asegurado a la copla su extraordinaria perduración y difusión por todo el

[12] "No dexaré de dezir al presente vnos versos que, quando yo aprendía a escriuir, me dió mi maestro por materia, que dizen:

En esta vida burlada
el buen saber es la llaue,
y aquel que se salua sabe
quel otro no sabe nada.
Ed. citada, pág. 90.

Ninguno digáis que sabe
si no supiere saluarse."
Ibidem, pág. 433.

[13] Sin él figura en *El cortesano* de don Luis Milán, 1561, con el texto bastante alterado:

Esta vida tan penada
si queréis que bien acabe,
aquel que se salva sabe
que el otro no sabe nada.

dominio hispánico. En efecto, sobre ella existe una glosa desde Puerto Rico hasta la Argentina, lo cual (según observa JUAN ALFONSO CARRIZO, *Antecedentes hispánicos de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, 1945, pág. 555) arguye un común origen español[14]. Otra peripecia peda-

[14] Transcribo de la obra de Carrizo la glosa, recogida en Puerto Rico por J. Alden-Mason, *Porto-Rican Folklore*, en *Journal of American Folklore*, vol. XXXI, N. CXXI, July-September, 1918, N. 71:

En esta vida prestada,
que es de la creencia la llave,
quien sabe salvarse, sabe
y el que no, no sabe nada.

En Perú por R. PALMA, *Tradiciones peruanas*, t. 3, pág. 407:

En esta vida prestada,
que es de la ciencia la llave,
quien sabe salvarse, sabe,
y el que no, no sabe nada.

En la provincia argentina de Tucumán por J. A. CARRIZO, *Cancionero popular de Tucumán*, Buenos Aires, 1937, n. 239:

En esta vida emprestada
el buen vivir es la llave,
aquel que se salva sabe
y el que no, no sabe nada.

En la provincia argentina de La Rioja halla el mismo investigador la glosa de Puerto Rico y del Perú, *Cancionero popular de la Rioja*, Buenos Aires, 1942, n. 119:

En esta vida emprestada
que es de la ciencia la llave,
quien sabe salvarse sabe,
y el que no, no sabe nada.

Glosa

¿Qué se hicieron de Sansón
las fuerzas que en sí mantuvo,
y la belleza que tuvo
aquel soberbio Absalón?
La ciencia de Salomón
¿no es de todos alabada?
¿Dónde está depositada?
¿Qué se hizo? Ya no parece.
Luego nada permanece
en esta vida emprestada.

De Aristóteles la ciencia,
del gran Platón el saber,
¿Qué es lo que han venido a ser?
Pura apariencia, apariencia.
Sólo en Dios hay suficiencia,
sólo Dios todo lo sabe,
nadie en el mundo se alabe,
ignorante de su fin:
así lo hace Agustín
que es de la ciencia la llave.

Todos los sabios quisieron
ser grandes en el saber.
Que lo fueron, no hay qué hacer,

gógica de Mena presenta la anónima *Vtil y breue institvtión para aprender los principios y fundamentos de la lengua española,* Lovaina, Bartolomé Gravio, 1555, donde se lee como ejemplo de pronombre personal (ap. VIÑAZA, *Obra citada,* N. 115, col. 475): "Dijo Juan de Mena: 'A la mujer mala ni verla ni oírla'." De donde se infiere que debía de ser grande el prestigio de Mena como poeta moralista, cuando atraía cantidad de versos o dichos sentenciosos, como ocurrió luego con Quevedo o Calderón. En cambio, en el *Diálogo de pajes,* obrilla de propósito educativo compuesta hacia 1575 por Diego de Hermosilla, capellán de Carlos V, vemos al hombre de cultura media que conoce de nombre a dos o tres poetas del siglo XV, pero sólo recuerda (no muy precisamente) a Juan de Mena, en sus elogios de Villena, de Santillana, de Córdoba y quizá en la imagen del Duero y sus afluentes (ed. de A. Rodríguez Villa, Madrid, 1901, págs. 26 y 133).

En el siglo siguiente los descendientes de doña María Coronel autorizan con el famoso apóstrofe del *Laberinto,* 79 e-h, la estatua orante de la heroína, obra de Juan Martínez Montañés, que colocan en el presbiterio de la iglesia de San Isidoro del Campo, en Santiponce:

> ¡O ínclita Roma! Si désta supieras
> cuando mandavas el gran universo
> ¡qué gloria, qué fama, qué prosa, qué verso,
> qué templo vestal a la tal hicieras! [15]

> según ellos se creyeron.
> Quizá muchos se perdieron
> por no ir en segura nave;
> camino inseguro y grave
> si en Dios no fundan su ciencia,
> pues me dice la experiencia:
> *Quien sabe salvarse sabe.*
> Si no se apoya el saber
> en la tranquila conciencia,
> de nada sirve la ciencia,
> condenada a perecer.
> Sólo el que sabe obtener
> por una vida arreglada
> un asiento en la morada
> de la celestial Sión
> sabe más que Salomón,
> *y el que no, no sabe nada.*

[15] *Crónica de don Miguel Lucas de Iranzo,* edición citada, estudio preliminar, pág. XXXVI. Entre las celebridades de Sevilla incluye don Luis Zapata a esta dama cuya historia resume ateniéndose estrictamente al *Laberinto* (*Miscelánea,* pág. 319), aunque corría en muchas otras versiones.

No es que tales testimonios reflejen preferencias personales en contradicción con la opinión vulgar. Al contrario: con el retraso característico que media entre la aparición de un movimiento literario y su arribo a la masa de los lectores, Mena, que sólo escribe para los entendidos y que difícilmente podría ser popular a mediados del siglo XV, lo es en los siglos XVI y XVII cuando una nueva escuela le ha reemplazado ya en el gusto de los entendidos. Ello se desprende del pasaje en que Francisco de Salinas recuerda, en apoyo de su análisis métrico del verso del *Laberinto,* que así lo había oído cantar en su juventud[16]; de la anécdota referida por Melchor de Santa Cruz, que elogia por igual la erudición y la forma del poeta[17]; o de los curiosos versos de Alonso de Toro, cojo, vecino de Ávila, para quien Mena es poeta por antonomasia *(Rev. de Arch. Bibl. y Museos,* año XXXII, enero a marzo de 1928, pág. 33 a):

Popularidad de Mena en el Siglo de Oro

La virgen de gracia llena
me gane favor y ayuda
por que mi lengua ruda *(sic)*
diga alguna cosa buena;
pues que hallo muy ajena
mi persona de saber,
ella quiera proveer
con algo de Juan de Mena.

En el mismo sentido habla la inclusión de las obras de Mena dentro de las listas de libros exportados a América, en 1594, según uno de los documentos publicados por José Torre Revello *(El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española,* Buenos Aires, 1940. Apéndice, pág. XLVIII), y en 1596, según otro documento publicado por Irving Leonard *(Romances of Chivalry in the Spanish Indies,* University of California Press, 1933, pág. 285). Otro indicio de su incorporación a la cultura general es que el tema de la mudable Fortuna, que dejó tan considerable eco en las letras medievales, quede en España asociado exclusivamente con la fama de Mena, hasta el punto de que, sin

[16] *Ad hunc enim modum illud cantantem audiui, dum essem adolescens Burgis, Gonsalum Francum, nobilem uirum, non minus cantus quam status et generis claritate pollentem. De musica,* Salamanca, 1572, lib. VI, cap. 11, *apud* AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española,* Madrid, 1865, tomo 6, pág. 105.

[17] "Dezía Sanabria [?] que las obras de Juan de Mena conuenían a todos, y eran para todos; los sabios por lo que contenían, y los no sabios, por el estilo en que se dezían." *Floresta española de Melchor de Santa Cruz de Dueñas* [1574], en *Floresta general,* Madrid, Bibliófilos Madrileños, t. 1, 1910, pág. 168, N. 878.

nombrar tema ni autor, pueda aludir a ambos con toda transparencia el poeta anónimo que volvió a narrar en desenvueltos tercetos el cuentecillo del pintor Pitas Pajas,

> Mas como la falaz truxamanera
> que dixo el Cordobés, la buelta diese
> rrueda fatal, que [darla] no debiera...
> R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Romancero de la Biblioteca Brancacciana, RHi,* LXV, 1925, N. 26, Cuento de vn pintor, pág. 367.

Tan curiosa popularidad póstuma no escapaba a los ojos de los profesionales; de ahí que en *La Dorotea,* II, 4, frente a la culta heroína que "es muerta por hemistichios", la tercera Gerarda ve todavía en las *Trescientas* la suma de toda poesía: "Pareciéronme versos, y aunque es verdad que soy más aficionada a una bota de Alaejos que a las *Trescientas* de Juan de Mena..." Y en el *Quijote* de Avellaneda, cap. XXV, al repetir el juego de palabras del verdadero *Quijote,* I, 6 sobre sobre *Tirant lo Blanch,* Sancho alude a las innumerables reimpresiones del *Laberinto:* "pues sin duda me echaran, a probárseme tal delito, tan a galeras como a las *Trescientas* de Juan de Mena" [18]. Aun para la información general conserva su valimiento la obra de Mena: todavía en 1636 el *Tesoro de diversa lección* de Ambrosio de Salazar, breve compilación de las más trilladas compilaciones de Plinio acá, permite aislar una que otra vez el eco inequívoco de Mena: "El monte Olimpo es tan alto que excede a las nubes", reza el capítulo IV, y la copla 46 del *Laberinto,* traduciendo fielmente al *De imagine mundi,* había dicho: "y el Olinpo monte..., / el qual en altura las nuues eçede". Pero quizá el testimonio más instructivo sobre la popularidad de Mena entre el vulgo lector se halle en el *Centón epistolario* aparecido en el siglo XVII. El ingenioso autor de la superchería escogió a Mena como el único escritor entre sus corresponsales, evidentemente porque sabía que era la sola figura literaria de la época de don Juan II que aún retenía fama general. También sabía el autor que el "doto Juan de Mena" había ocupado la plaza de cronista *(Epístola XXIII),* y a ello alude repetidamente *(Epístolas XLVII, XLIX, LXVII, LXXIV)* para acentuar la verosimilitud de las cartas que contienen exclusivamente noticias políticas y que, como cuadra a los intereses del forjador, constituyen la mayoría. Pero no escasea la salsilla literaria: la *Epístola LXVI* íntegra narra la destrucción de los libros de don Enrique de Villena; otras dan

[18] Debo este dato a la amabilidad del Profesor Arturo Marasso.

cuenta del interés con que don Juan II sigue los progresos del *Laberinto:* "De vuestras epístolas se aplace asaz el Rey, e os demanda por ésta una más, e el fenimiento del tercero círculo, ca suena muy bien el metro del medio en pos, e lo primero también" *(Epístola XLVII)*. "El finimiento del tercer círculo le plugo al Rey mucho, e yo lo he leído una vez a su Señoría, e su Alteza lo ha en su tabla a par del libro de sus oraciones, e lo toma e lo deja asaz muchas veces" *(Epístola XLIX)*. "Vm. podrá dar su dicho como quien tanto bien sabe, e como aquel que ahora mete las manos fasta los codos en el cerco del Mercureo . . . El Rey me ha dicho dos veces que conmigo lleve la obra que Vm. envió a su Señoría, que la verá en habiendo un día de vagar" *(Epístola LVI)*. "El Rey tomó extremado regocijo con vuestras coplas, ca mucho se deleita de la poesía" *(Epístola LXXVI)*. Como si no bastaran estos cumplidos ocasionales, el autor proveyó al gusto de lectores de afición literaria exclusiva en las *Epístolas XX* y *XXXVI*. La primera, muchas veces citada, supone que en los versos 93 cd del *Laberinto* "Juan de Mena se aprovechó de la corrección del Rey", como verifican ingenuamente Vargas Ponce y Ochoa, presenta al Bachiller explicando otros versos (92 gh) al Rey y al Almirante de Castilla, y agrega que Íñigo López de Mendoza ha prometido (evidentemente como parte interesada) en nombre de Mena enviar al Rey la *Coronación:* todo ello con fecha de 1428, esto es, cuando el poeta contaba dieciocho años. La *Epístola XXXVI* representa una variante más, quizá la última en fecha, de las coplas bufonescas de Juan de Mena *Sobre un macho que compró de vn arcipreste*, a las que alude en la introducción en prosa, como también en los mismos versos. Están distribuídos éstos a modo de diálogo entre el cuerpo y las piernas del magullado Bachiller, disposición que apunta quizá el influjo de la imitación dialogada de Antón de Montoro, a su vez repetidamente imitada.

Mena, patriarca de la poesía castellana

Tal arraigo en la generalidad de las gentes acentúa en el Siglo de Oro la opinión docta (que sólo por excepción conoce algo de la Edad Media) para la cual Mena, como el más serio y ambicioso de los poetas del siglo XV, se constituye en el artista por excelencia anterior a la nueva España unificada que pronto se lanza por otras sendas literarias. Así ante todo se le continúa juzgando fuera de su patria: el editor de las obras de Ausias March (1545) le nombra como a la cumbre de la poesía castellana: "*En*

valor y estima, stil y eloquencia sobrepujen [las obras de Ausias March] *als inmortals poetes Dant y Petrarcha, y al eloquent Joan de Mena y a tots les altres antipassats.*" [19] Por su parte, Lilio Giraldo al recordar a los españoles que componen en romance menciona a Mena, Manrique y Ausias March[20]. En 1560, Benedetto Varchi formula un juicio interesante, pues refleja la crítica docta española en su reacción favorable y desfavorable ante las obras maestras en prosa y verso que le había legado el siglo XV:

Il piu bello e piu lodato scrittore che abbia la lingua castigliana, che dell'altre non si tiene conto, è in versi Giovanni di Mena, perche non favello de moderni, e in prosa quegli che intitolo il suo libro Amadis di Gaula . . . , e in amendui questi autori gli Spagnuoli, i quali hanno lettere e giudizio . . . , notano e reprendono molte cose cosi d'intorno alla intelligenza e maestria dell'arte, come alla purità e leggiadria delle parole.

L'Ercolano. Quesito terzo. Divizione e dichiarazione delle lingue.

El estudioso portugués Vicente Noguera (1586-1564), a quien Lope ensalza en el *Laurel de Apolo*, III *(Bibl. Aut. Esp.*, t. 38, págs. 197-198), afirma rotundamente en su *Discurso sobre la lengua y los autores de España*, conservado sólo en versión italiana:

Quanto al canzionero castigliano: fiorirno una man de poeti sotto i tre re, padre, figluol e nipote, Henrico 3, Giovanni 2, Henrico 4, ma di nessuna arte e di nessuna eruditione, eccetto Juan de Mena sub Ioanne 2 che fu un altro Dante . . .

ZRPh, III, 1879, pág. 31.

En España misma, a medida que va creando sus maravillas artísticas la poesía que se inicia con Boscán y Garcilaso, se acentúa la tendencia de situar al poeta del siglo XV fuera del tiempo, como una venerable reliquia, a quien se debe disculpar afectuosamente antes de juzgar. Es el Brocense en su edición de 1582, elogiada por Lope[21], quien da con la fórmula cómoda para expresar la actitud ante Juan de Mena, respetado pero ya no sentido actualmente como poeta:

[19] ARTURO FARINELLI, *Italia e Spagna*, Turín, 1929, tomo 1, pág. 71.

[20] *De poetis nostrorum temporum*, cita perteneciente a la nota 69 de BENEDETTO CROCE, *España en la vida italiana del Renacimiento*, Buenos Aires, 1945, pág. 198.

[21] *Laurel de Apolo*, III, vs. 417 y sigs.:

Y a Sánchez, el retórico eminente,
Mercurio de las ciencias,
sintaxis de sus muchas diferencias,
a quien debe el poeta Juan de Mena
exposición de varias letras llena.

... Es muy bien que este poeta sea tenido en mucha estima, aunque no fuera tan bueno como es, por ser el primero que sepamos que haya ilustrado la lengua castellana. Aunque en Roma salió Virgilio y Horacio y otros de aquel siglo, nunca Ennio y Lucrecio, y los muy antiguos dexaron de ser tenidos en gran veneración. Ansí que no hay razón de desechar a Juan de Mena, porque en nuestra edad hayan salido otros de estilo muy diferente.

Este juicio, del que se hace eco en la misma edición el impresor Lucas de Junta (ver pág. 242), se repite implícitamente en los dictámenes de varios autores que juzgan en conjunto el papel de Mena. El Padre Mariana, por ejemplo, dice al contar la historia de Lorenzo Dávalos:

Por el mismo tiempo, junto a un lugar llamado Gresmonda, un escuadrón de los malcontentos fué desbaratado por la gente de don Álvaro. Pereció en la refriega Lorenzo Dávalos, nieto del condestable Ruy López Dávalos, cuyo desastre desgraciado cantó el poeta cordobés Juan de Mena con versos llorosos y elegantes: persona en este tiempo de mucha erudición, y muy famoso por las poesías y rimas que compuso en lengua vulgar; el metro es grosero, como de aquella era, el ingenio elegante, apacible y acomodado a las orejas y gusto de aquella edad. Su sepulcro se ve hoy en Tordelaguna, orilla del reino de Toledo; su memoria dura y durará en España.

Historia de España, libro XXI, cap. 16.

En el prólogo "A los curiosos" con que Pellicer encabezó la edición póstuma de las obras de Anastasio Pantaleón de Ribera, se halla un bosquejo tan sumario como manido de la evolución de la poesía:

Tuuo la Poesía en todas las Naciones balbuciente la infancia, algo más suelta la puericia, gallarda y expedida la juuentud. Vna edad fué en Grecia la de Museo, otra la de Homero, otra la de Eurípides. Vna la de los Salios, Sacerdotes de Marte, entre los Latinos, otra la de Enio, otra la de Virgilio.

Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera, edición de Rafael de Balbín Lucas, Madrid, 1947, t. 1, pág. 24.

Lo significativo es el equivalente castellano de esa historia de tres términos:

Por Juan de Mena, assí, por Garcilaso, se llega a la eminencia del Estilo heroico que oy posee España.

Evidentemente, Pellicer concibe el gongorismo como la cumbre de la poesía castellana, de la que Mena es el término inicial.

Igual homenaje al papel histórico del poeta, más bien que a su valor estético, expresa Saavedra Fajardo en su *República literaria*, con interesante variación en el texto primitivo y en el definitivo:

Los que en este templo an merecido lugar son Juan de Mena, doctíssimo varón

y que fué casi el primero que quitó el miedo a las Musas para que entre el ruido de las armas lebantassen la dulce armonía de sus instrumentos.

Texto primitivo *(Clásicos castellanos*, Madrid, 1923, pág. 106).

Oprimió sus cervices [de los ingenios de España] el jugo africano de cuyas provincias pasaron a ellas sierpes bárbaras, que pusieron miedo a sus Musas, las quales trataron más de retirarse a las montañas que de templar sus instrumentos; hasta que Juan de Mena, docto varón, les quitó el miedo, i las redujo a que entre el miedo de las armas levantasen la dulce armonía de sus vozes. En él hallarás mucho que admirar i que aprender, pero no primores que imitar.

Texto definitivo *(Ibidem*, pág. 107).

Tal valor de Mena como suma de la más antigua poesía desde la cual el presente español reconocía continuada literatura se trasunta en los más diversos contextos. En la *Comparazión de las dos lenguas latina i castellana*, el maestro Gonzalo Correas alega a favor de lo español: "Poetas J. de Mena, Garzi-Laso, qe no tiene par, D. Alonso de Erzilla, tal como Virgilio." Y el hacer partir de Mena la poesía castellana, aun reducida a solos tres nombres, es muy significativo porque Correas no parece mayormente afecto a Mena: los versos de la *Coronación* y del *Laberinto* que trae como ejemplos su *Arte grande de la lengua castellana*, compuesto en 1626 (ed. del Conde de la Viñaza, Madrid, 1903, págs. 256 y 259), están tomados de Nebrija, y en un tercer caso sostiene la superioridad de los versos romances sobre los latinos con el argumento de la imperfección de lo antiguo, ejemplificado dentro de las letras españolas con los versos envejecidos de Mena (pág. 265). Si el autor de la loa para la comedia *La fundación de la orden de Nuestra Señora de la Merced* (COTARELO, *Colección de entremeses, loas*, etc., *NBAE*, N. 163) quiere entretener a un público con una amena historia de la poesía, luego de reseñar Grecia, Roma e Italia, pasa a España con estos términos:

Juan de Mena es el primero
que pendón ha levantado.

Si Francisco de Trillo y Figueroa defiende la poesía en el *Romance XVII*, enderezado *A unos críticos censuradores de todo*, encabeza con estos poetas su defensa:

¿En qué pecó Juan de Mena
y aquel grande lusitano,
honor de uno y otro siglo,
y de todos gloria entrambos?

Si el Príncipe de Esquilache quiere representar con un nombre lo anticuado en poesía, el nombre elegido es el de Mena:

Amor me lleva y la razón me aparta
de adulterar pisadas tan valientes,
por más que Apolo su furor reparta.
Pensé decir: "y beba sus corrientes",
sin ver que se acabaron por ancianos
los Menas, nuestros trajes y sus fuentes.
Cartas, II. *Al Conde de Valdereis, gobernador de Portugal.*

Si Antonio de Solís y Rivadeneyra quiere fijar, por chanza, la más remota fecha de una fórmula poética, leemos el mismo venerado nombre (Silva burlesca *Hermafrodito y Sálmacis):*

Las cejas, sin que el iris forme quejas,
pueden hacer cejar a cuantas cejas
de pelo en pecho ha habido
desde que allá, en la edad de Juan de Mena,
se usó llamarlas arcos de Cupido...

Aun fuera de la literatura, se percibe la misma opinión en la interesante noticia (que Blecua, *edición citada*, pág. C, ha extraído de los *Anales de Madrid desde el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo hasta el reinado de Felipe IV y años de 1658*, redactados por el limeño Antonio de León Pinelo) sobre los festejos con que en 1649 celebró la capital del reino la entrada de Mariana de Austria:

En bajando del Retiro, antes de llegar a la Torrecilla, al otro lado, se levantó el Monte Parnaso, en dos cumbres altas: en la vna estaua Hércules, en la otra el caballo Pegaso, abriendo la fuente castaliza *(sic)*, y volando entre los dos peñascos Apolo con su lira y cetro; delante de él las nueve musas y a los lados nueve poetas españoles de tres edades. De la antigua Séneca el trágico, Marcial y Lucano; de la edad media Juan de Mena, Garcilaso y Luis de Camoes, y de la moderna don Francisco de Quevedo y Villegas, don Luis de Góngora y Lope Félix de Vega Carpio. Abajo en vna fuente que hay allí se hizo la Hipocrene, como muy gracioso adorno.

Crítica del Siglo de Oro

También los críticos profesionales le conceden atención no ciega a sus deficiencias, aunque lo bastante detenida como para demostrar que ven en él al verdadero poeta, no ya al aficionado por veces feliz, como Santillana, o genial, como Jorge Manrique. Ya se ha señalado la opinión de Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* sobre el Mena lírico y el Mena épico y en particular su juicio, el más completo y exacto hasta hoy, sobre la lengua del *Laberinto* y la *Coronación*. Don Luis Zapata, en el amenísimo capítulo de su *Miscelánea* (1592) titulado *De algunos yerros poéticos*, disculpa con la consabida alusión a lo primitivo de la época todo lo

que no le agrada del *Laberinto*, y a la par critica certeramente la inclusión de los agüeros en el episodio del Conde de Niebla (ver pág. 64):

> Juan de Mena, la dureza de sus coplas, la falta del lenguaje, atribúyase a la barbarie de aquel tiempo; mas esto miré en él otro día, que para escribir la infelice muerte del conde de Niebla que habían de ser malos agüeros de desdichas, ¿para qué pone en su muerte señales de tempestades? Pues él no murió por tempestad en la mar, sino por hundirse con muchos la barca en que él iba, lo que en una salida a espaciarse por la mar suele acaescer.
>
> *Memorial histórico español*, tomo 11, Madrid, 1859, pág. 344.

A medida que el oído español se habitúa a los metros italianos para la alta poesía, la copla de arte mayor queda relegada al papel de una antigualla que los tratadistas de arte poética explican y justifican. Es sabido que entre estos autores, Argote de Molina en su breve *Discurso sobre la poesía castellana*, 1575, revela un excepcional interés en lo histórico antes que en lo preceptivo. Al ocuparse en el verso de arte mayor, aísla como su único representante a Juan de Mena, y deja traslucir que es gratitud y no admiración lo que le inspira el *Laberinto:*

> Llaman versos mayores a este género de poesía que fué muy vsada en la memoria de nuestros padres, por lo mucho que en aquellos tiempos agradaron las obras de Iuan de Mena, las quales aunque aora tengan tan poca reputación cerca de hombres doctos, pero quien considerare la poca noticia que en España hauía entonces de todo género de letras, y que nuestro Andaluz abrió el camino y alentó a los no cultiuados ingenios de aquella edad con sus buenos trabajos, hallará que con muy justa causa España ha dado el nombre y autoridad a sus obras, que han tenido, y es razón que siempre tengan acerca de los ingenios bien agradescidos. Este género de poesía, aunque ha declinado en España después que está tan rescebida la que llamamos Ytaliana, pero no ay duda sino que este verso tiene mucha gracia y buen orden, y capaz de qualquier cosa que en él se tractare, y es antiguo y proprio Castellano, y no sé por qué meresció ser tan oluidado siendo de número tan suaue y fácil.
>
> Edición de Eleuterio F. Tiscornia, Madrid, 1926, págs. 44-45.

Todavía en 1596, el Pinciano no sólo demuestra en su *Filosofía antigua poética* buen conocimiento de los poemas más extensos de Mena, sino también se siente obligado, como si se tratara de refutar un error común, a rectificar a Mena quien en sus *Coplas contra los pecados mortales* llamó Voluntad a lo que estrictamente debió llamar Apetito (ed. de P. Muñoz Peña, Valladolid, 1894, pág. 28, *Epístola I)*. Mena es, en efecto, casi el único poeta castellano que el Pinciano condesciende a examinar, junto a griegos, latinos e italianos, en las doctas páginas donde despliega su erudición humanista y su típica estética italianizante, con su entusiasmo por Heliodoro y su censura a las novelas de caballerías y a la fórmula

teatral de Lope. El Pinciano siente la grandeza del estilo épico de Mena y la subraya como fino catador en su paralelo con la manera lírica de Petrarca *(Epístola X*, pág. 421):

Aquí dijo el Pinciano: —Pues tanto se avecina el estilo lírico al heroico ¿cómo le conoceré la diferencia? Hugo respondió: —Yo lo diré por un ejemplo en el cual el lírico y el épico toquen una misma materia. —Ello está bien dicho, respondió Fadrique. Y luego Hugo: —Describe Juan de Mena como heroico el venir del día desta manera:

El lúçido Febo ya nos demostraua
el don que non pudo negar a Phetonte:
subiendo la falda del nuestro orizonte,
del todo la fosca tiniebla priuaua;
sus crines doradas assí dilataua,
que todas las seluas con sus arboledas,
cunbres e montes e altas roquedas,
de más nueua lunbre los yluminaua.

Y el Petrarca lo mismo:

El nuevo canto y llanto de las aves
entre las ramas de las plantas ledas
el murmurar del agua cristalina,
por los arroyos lúcidos y claros
a resonar empieza en los valles
y a dar señales de la alegre aurora.

Bien claro se ve la majestad y grandeza del épico que fué Juan de Mena, y aunque la tiene el Petrarca, mas muy diferente en grado y calidad; en grado porque es menor, y en calidad porque la frasi lírica tiene más de lasciva y blandura en sí, y menos de los vocablos peregrinos, especial los forasteros y alterados.

También aprecia el Pinciano la sonoridad de la vetusta copla de arte mayor *(Epístola VII*, pág. 282):

Pinciano: —Ese verso es dicho "arte mayor". *Fadrique*: —Y le dieron nombre conveniente a su grandeza. ¿Vos no veis el ruido y sonido que va haciendo en su pronunciación, tan grande y heroico? ¿Qué verso hay, fuera del hexámetro, como éste:

Al muy prepotente don Juan el Segundo?

Ninguno, por cierto, ni entre griegos ni entre latinos.

Pero el análisis de las rimas se resiente de extraña superficialidad[22]. La misma precipitación se observa en los juicios sobre estilo y lengua. El Pinciano *(Epístola VI*, pág. 249) reacciona con cierta impaciencia ante

22 *Epístola VII* (pág. 298): "...Mena en cuyas consonancias veo también irregularidad; y que unos consonan [*sic*] de una manera y otros de otra; porque en la primera copla consona tercero con primero y cuarto [*sic*; debe ser: tercero con primero, y cuarto] y quinto y octavo con segundo; y los dos sexto y séptimo atados entre sí y sueltos de los demás. Y hay otras que no guardan este orden en la consonancia, como aquella que empieza:

el reproche vulgar de oscuridad, pero la defensa es muy limitada; se reduce a apuntar tres causas de oscuridad: el deseo del poeta de precaverse contra el blanco de su crítica, la erudición del poeta e ignorancia del lector y la incapacidad artística. Tácitamente parece incluir a Mena en la segunda clase (Miss Macdonald le asignaría también, por la *Coronación*, a la primera, junto con las poesías políticas de Petrarca y las *Coplas de Mingo Revulgo*, que son los ejemplos aducidos por el Pinciano), como si la alusión erudita fuese el rasgo único del estilo de Mena. Más atenta, aunque sin llegar a la penetrante intuición de Juan de Valdés, es su reflexión sobre la lengua *(Epístola VI*, pág. 256):

Advertid en Juan de Mena que la grandeza que tiene de estilo principalmente le nace de los dichos vocablos [peregrinos], en los cuales es muy frecuente. Aquí dijo el Pinciano: —Yo pensaba que la grandeza le venía de aquel metro tan sonoro, por no decir hinchado. —Vos decís bien, dijo Fadrique, que el metro es grande en esta parte; mas mirad en la *Coronación* suya, escrita en metro pequeño y corto, y hallaréisle en ella tan alto que no se alcanza a ver; y fué menester que él mismo se mostrase a los ojos para poder ser visto; nacióle la grandeza de los peregrinos vocablos, y en esto no hay que dudar... Juan de Mena lo fué mucho [licencioso], de manera que usa de estilo alto, pero muy licencioso y, no pidiendo perdón de mil vocablos enteros que mudó, lo pide de una letra que trocó el acento[23]. —En esto de los vocablos, dijo Hugo, oí yo decir que no están usados dél tan licenciosamente como parece agora; porque en su tiempo era en uso el tal lenguaje. Fadrique dijo: —Esto fuera hacerle mucho agravio, porque si la grandeza del estilo que tiene la tiene del vocablo peregrino y entonces no lo era, síguese que él no habló en alto estilo. Verdaderamente fué Mena peregrino en su lenguaje, y en su tiempo nunca usado; y si no mirad a otros que cuando él escribieron, los cuales hablaron como agora los presentes; no digo bien, mirad a él mismo en las obras de *Virtud y vicios* y en su *Comento* que hizo a la *Coronación* y hallaréis lo que digo ser así; veréis, digo, cuán diferente es el uno del otro lenguaje, y que el de *Las trescientas* y de la *Coronación* es peregrino en comparación del que él mismo habló en el metro de *Virtud y vicios*, y en la prosa de la *Coronación:* no se ha trocado tanto la lengua castellana en tan poco tiempo. Y aunque las tierras [*sic*], así como los árbores las hojas, mudan y renuevan los

Tus casos falaces...

Y la otra

Por ende vosotros...

En las cuales sigue la consonancia este orden: que primero, cuarto, quinto y octavo se corresponden como en Soneto se dirá [*sic*], y segundo y tercero entre sí, y sueltos de los demás; lo mismo hacen sexto y séptimo". Lo verdaderamente curioso es que no repara el Pinciano que la primera copla era la única en seguir esa combinación de rimas, y que no "otras" coplas sino todas las demás absolutamente siguen la otra combinación que él ejemplifica arbitrariamente con la 2 y la 132.

[23] El Pinciano se refiere a la copla 33 del *Laberinto* "Si coplas o partes o largas diciones", que interpreta no como el manifiesto de su lengua y estilo, sino como excusa por la acentuación anómala del vocablo *machina* en que acaba la copla precedente.

vocablos, no con presteza tanta que del tiempo del rey don Juan el Segundo a este nuestro no son ciento y cincuenta años cumplidos, y éstos son muy pocos para tan grande mudanza en la materia de que hablamos.

Como se ve, el Pinciano percibe la variedad de lengua de Mena —la del Comentario y las *Coplas contra los pecados mortales* en contraste con la del *Laberinto* y la *Coronación,* así como lo deliberado y personal de su esfuerzo poético. Si confirma esta percepción exacta con recuerdos inexactos sobre los contemporáneos de Mena (de tener presentes a Villena y a Santillana no los hubiera sentido tan distintos de Mena y tan próximos a su propia generación), o si da por "peregrino" lo que un conocimiento más hondo reconocería como "anticuado" [24], hay que pensar que en un crítico formado en las letras antiguas e italianas aun esta atención a lo medieval es meritoria.

Pero esa independencia de la moda italianizante ya es excepcional. "En el arte mayor de Juan de Mena" (quizá por retruécano con "mayar") están las cantilenas gatunas de *La gatomaquia;* en el *Laurel de Apolo,* Lope, empeñado en ser cortés con todo el mundillo literario, lo es también con Mena, bien que no sin señalar su eclipse:

> Destos endecasílabos y sáficos
> pentámetros también y acataléticos,
> los del arte mayor son imitados,
> dulces en el poeta Juan de Mena,
> y ya desestimados.

El licenciado Cascales, aunque analiza el verso de arte mayor con técnica mucho más segura y precisa que la del Pinciano, lo da como forma muerta, la cual condesciende a estudiar en obsequio de los amantes de lo antiguo:

> *Pierio:* —¿Qué me dezís de los versos Castellanos?
> *Castalio:* —Poco y breuemente por ser cosa tan sabida de los nuestros. Los de arte mayor murieron con nuestro buen Iuan de Mena y sus camaradas: pero por si vuiere algunos afficionados a la antigüedad, diré con qué reglas se componen, que aun los de aquel tiempo anduuieron con báculo en esto . . .
> *Tablas poéticas,* Murcia, 1617 (VIÑAZA, *Ob. cit.,* N. 422, col. 952).

Notable por su erudición y sentido crítico es el breve estudio que

[24] *Epístola VI* (pág. 236): "...Múdanse en el cuerpo y materia de muchas maneras los vocablos, o posponiendo lo que se debe preponer, como 'tanta de parte' por 'de tanta parte'." El Pinciano piensa en la copla primera del *Laberinto,* c: "que tanta de parte le fizo del mundo", pero aquí evidentemente el *de* no es anastrófico, sino partitivo, al modo antiguo "comer del pan", "dar del vino": 'Júpiter dió a don Juan II tanta parte del mundo'.

consagra Nicolás Antonio a Mena en su *Bibliotheca Hispana Vetus*, Nos. 412-427. Además de temas externos tales como la biografía del poeta, el número de coplas del *Laberinto*, enumeración de las obras menores y hasta de la glosa de Hernán Núñez, concede Nicolás Antonio atención poco común a los méritos intrínsecos de las principales obras, y señala el significado del esfuerzo de Mena para su época:

Poeta hic sublimis uenae ingeniiue, cui et multae lectionis ac ueteris aeui monumentorum ornamentum adiunxit, nisi antiquatum hoc iam tempore phrasis genus legentium auribus quodam modo graue et ingratum esset, summis huius artis principibus comparandus; et qui tantum omnes Hispanos ad id tempus poetas, ut Marinaeus Siculus ait, quantum Latinos Virgilius superare uideri potest, haecce post se reliquit Apollinis signata et Musarum notis.

Con sensatez rara no sólo en su siglo, Nicolás Antonio señala lo artificioso de la prosa de la *Coronación*, no para reprochar incompetencia a Mena, sino para inferir que tal era el gusto reinante en sus tiempos:

In quibus declarationibus [las de la *Coronación*] *affectato ac uersibus simili prorsae orationis genere usus, notum posteris fecit eam loquendi formam tum placuisse...*

Los poetas: Boscán y Garcilaso

¿Cuál era entretanto la actitud de los creadores de la nueva poesía, la del Siglo de Oro, que había de desplazar tan definitivamente la de la generación de don Juan II? El hecho de que el nombre de Mena figura en la polémica contra la moda italiana no ha de hacer creer que sólo la facción en derrota venerara la autoridad del *Laberinto*. Boscán mismo, y no en sus obras de forma castiza, sino en su *Octava rima*, imitada de Bembo, cita a Mena como el primero de los castellanos inspirados por la virtud de amor:

> Ésta puso al de Mena gran altura
> y le movió su alma y su sentido
> a cantar: "¡Ay dolor del dolorido!" [25]

Bien pudiera ser que, aun cuando la concepción de las ruedas siderales pertenecía al saber de todos, se deba particularmente al influjo de la brillante pintura de la rueda de Venus y la de Marte —las más logradas del *Laberinto*— su recuerdo en los versos de Garcilaso:

[25] *Las obras de Juan Boscán*, edición W. I. Knapp, Madrid, 1875, pág. 446. La cita corresponde a la composición que lleva el número 17 en el *Cancionero*... de Foulché-Delbosc: "¡Ay dolor del dolorido / que non oluida cuydado...!", los mismos versos que no muchos años atrás había escogido también Garcí Sánchez de Badajoz como representativos de Mena: ver pág. 326.

Y en la tercera rueda,
contigo mano a mano
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos...

Por otra parte, en la canción *A la flor de Gnido:*

ni aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,

pese al parecer de Herrera y de Tamayo, se impone el sentido obvio que ellos refutan. Pues en verdad es mucho menos violento pluralizar vagamente la quinta rueda, correspondiente a Marte, que expresar con ese giro el concepto de que los triunfadores van en el carro triunfal. "Colocados" apunta a la situación fija, ultraterrena, y las "sublimes ruedas" evocan dos pasajes del *Laberinto:*

También en la rueda vimos sublimada...
65 a, texto del Brocense,

y precisamente en la visión del cerco de Mares:

Baxé más mis ojos mirando las gentes
que vi sublimadas del trono mauorçio.
159 ab.

En el verso de Nemoroso, dirigido a la amada en el cielo:

y su mudança ves estando queda,

es difícil no percibir el eco profano de los versos, inspirados en la más famosa poesía de Boecio (ver págs. 62-63), que refiere a Dios el autor de "La flaca barquilla de mis pensamientos...":

e mudas
todas las cosas estándote quedo,
19 cd,

verso que refleja, a su vez, uno del *Laberinto,* 56 c: "las dos [ruedas] eran firmes, ynmotas e quedas". Herrera, como se verá oportunamente, señaló ya algunos ecos de Mena en la obra de Garcilaso.

Cristóbal de Castillejo

Al tratar de la polémica entre casticistas e italianizantes es raro omitir como pieza de proceso la bonita sátira de Cristóbal de Castillejo que enarbola el nombre de Mena contra los que consideraban novedad absoluta el endecasílabo de la nueva escuela. Los versos *Contra los que dexan los metros castellanos y siguen los italianos* suponen que el más representativo artista de la poesía

ya anticuada deplora que los jóvenes se desvíen de la tradición nacional:

Y aquella "Christiana Musa"
del famoso Juan de Mena,
sintiendo desto gran pena,
por infieles los acusa,
y de aleves los condena.

Y más adelante, luego de recitar Boscán un soneto y Garcilaso una octava real:

Juan de Mena, como oyó
la nueva trova pulida,
contentamiento mostró,
caso que se sonrió
como de cosa sabida,
y dixo: "Según la prueba,
once sílabas por pie,
no hallo causa por qué
se tenga por cosa nueva,
pues yo mismo las usé".

En rigor, Castillejo está mucho más compenetrado con Mena de lo que haría presumir su sumaria interpretación métrica. Unas veces inserta la explícita cita de un pasaje afortunado:

que a las veces es mejor
la cama de cabeçales
en que duerme el labrador
muy sin pena;
y así, nuestro Juan de Mena
cuenta por vida segura
la mansa pobreza, ajena
de los tragos de amargura
cortesanos . . .

Aula de cortesanos, vs. 1669 y sigs. (ed. J. Domínguez Bordona, *Clásicos castellanos*, t. 3).

Otras veces el eco de un verso de Mena en un contexto enteramente distinto prueba la familiaridad de Castillejo con el poeta del siglo XV:

No veréis amores feos,
ni caben en un subjeto,

dice fray Nidel, de la orden del Cristel, predicador del *Sermón de amores*, 247 y sigs. *(edición citada*, t. 1), repitiendo textualmente la objeción lógica de la Razón contra la Auaricia en las *Coplas contra los pecados mortales*, 74 gh:

mas largueza y auaricia
no caben en vn subjeto.

En coplas de diez versos de arte mayor formula Castillejo una pregunta de amores, "Pues sois homenaje do quiso el saber . . ." *(Obras de amores,* vs. 1267 y sigs., *ed. citada,* t. 2), y en coplas de ocho versos (normales, salvo el artificio de que los primeros hemistiquios forman octavillas hexasilábicas de sentido cabal) compone la *Contradictoria en alabança de un caballero amigo suyo (Obras de conversación,* vs. 878 y sigs., *ed. citada,* t. 2) y responde a la *Pregunta de un honrado Bachiller (Obras de conversación,* vs. 2100 y sigs., *ed. citada,* t. 2). Su familiaridad le lleva a entretejer una parodia de las dos primeras coplas del *Laberinto,* con iguales rimas, enderezada *A un cierto escribano confeso, baratón y apañador, pero buen compañero,* y dotada de una riqueza de insulto personal que trae a la memoria los enconados *Decires* del *Cancionero de Baena:*

> Al muy impotente, bestial, vagabundo
> Hernando Corneja, buharro, torzuelo;
> aquel contra quien de dichos abundo,
> aquel ante quien es lindo el mochuelo,
> aquel que de tierra jamás alçó vuelo,
> por ser como plomo su cuerpo pesado;
> milano tripero en cieno mudado,
> pihuelas d'esparto, nariz por señuelo.
>
> Tus cascos enormes, enormes cantamos,
> tus ansias crueles, codicias que tocas,
> ardites y cuartos y tarjas que trocas,
> y los que en tu tinta borrados hallamos;
> en esta provincia adonde moramos
> de bolsas ajenas codicia tu pluma
> por fas y por nefas hacer grande suma;
> féríales a ti domingo de Ramos.
>
> *Obras de conversación,* vs. 1830 y sigs. *(ed. citada,* t. 2).

Pero lo que particularmente atrae la desenfadada vena de Castillejo es la composición humorística de Juan de Mena *Sobre un macho que compró de vn arcipreste:* a ella parece aludir en el *Recado falso a Canseco, de parte de un concejo donde le prendieron su macho porque entró en un alcacel (Obras de conversación,* vs. 1864 y sigs.), la imita directamente en sus coplas *A un caballo de un amigo llamado Tristán (Obras de conversación,* vs. 1472 y sigs.), mientras en la *Querella de un macho contra su amo . . . (Obras de conversación,* vs. 1210 y sigs.) se enlaza con la celebrada composición de Mena a través de la no menos festejada imitación del Ropero de Córdoba. Una alusión a Mena, no aclarada satisfactoria-

mente todavía, se lee en las *Coplas a la cortesía (Obras morales y de devoción, ed. citada,* t. 4, pág. 40): "Edificio sobre arena, / engaño bien manifiesto, y por eso dice el texto: / —Cortesía, Juan de Mena."

Fernando de Herrera

Pero es el más docto y consciente de los italianizantes, el divino Herrera, quien parece haber prestado mayor atención al poeta sumo del siglo anterior. En las *Anotaciones* a Garcilaso (Sevilla, 1580) señala alguna fuente, no marcada por Hernán Núñez (ni recogida luego por el Brocense). Así transcribe (pág. 184) los versos 764 y sigs. del *Hipólito* de Séneca, los traduce en metro castizo (octosílabos agrupados en cuartetas y quintillas alternadas), cuya rara perfección muestra un aspecto poco difundido de la maestría de Herrera, y agrega a continuación: "La imitación destos últimos versos siguió Juan de Mena en el tratado de vicios y virtudes", o sea las *Coplas contra los pecados mortales,* insertando la copla 40: "Breve don es hermosura..." El ejemplo de Mena se aduce en las *Anotaciones* para explicar alguna que otra particularidad del léxico de Garcilaso. Así, a propósito de la Elegía I, v. 57 "muerta, cansada, el cuerpo reclinaba", anota:

> quiere decir, afligida i fatigada, que es idiotismo e figura auxesis, que es amplificación, incremento o esageración i crecimiento en nuestra lengua; cuando por causa de ampliar e engrandecer alguna cosa, en lugar de la voz propria ponemos otra más cruel i terrible; diziendo muerto al herido, i sin alma al lastimado del dolor, assí Iuan de Mena enel cerco de Marte:
>
> que cae la triste muerta por el suelo[26].

De igual modo, en la polémica suscitada por sus *Anotaciones* defiende con la autoridad de Mena la voz *sage* (ver pág. 248), en curiosos términos que dejan sentado el poco valer de su contrincante mientras afirman el mérito del poeta alegado:

> Tan bien es voz usada de muchos, y principalmente de Juan de Mena, algún tanto mejor poeta que bos crítico... y acá se suele dezir de quien es diligente y recatado en lo que trata, qu'es vn sage.
>
> *Respuesta* de Herrera, XII, pág. 112, *ap.* ADOLPHE COSTER, *Fernando de Herrera,* París, 1908, pág. 389.

Más valioso testimonio de la familiaridad y estima es la cita de Mena alegada no como explicación sino como antecedente español de trata-

[26] *Sic;* texto del Brocense: "que cae la triste muerta por suelo". Foulché-Delbosc: "que cae por fuerça la triste en el suelo." *Laberinto,* 203 h.

miento poético de temas tocados por Garcilaso (pág. 432, a propósito de la Égloga I, Filomena):

Tocò esta fábula Iuan de Mena en el 3 cerco de Venus:

Allí era aquel que la casta cuñada
fizo por fuerça non ser más donzella,
comiendo su fijo en pago de aquella
que por dos maneras fué dél desflorada.

En la pág. 618, a propósito de la Égloga II, "embidia carcomida" [v. 1559]:

Iuan de Mena enel tratado de vicios i virtudes:

Muerta con agena vida
la sesta cara matiza
de color de la ceniza,
traspasada y carcomida;
de sus ojos combatida,
de bien ageno doliente,
y mal de buen acidente,
sana y de dentro podrida.

Pág. 668, a propósito de la Égloga III, "osado marido" [v. 138]:

Iuan de Mena en los claros oscuros:

ni del que sacò del abismo yusano
Eurídice fembra con su dulce canto[27].

Estas citas y recuerdos están muy lejos de ser comparables al material erudito, sin actualidad, con que un comentador moderno anota un texto difícil. Para Herrera, Mena es un ejemplo muy actual, justamente en el aspecto más innovador y osado, el de la lengua, ya que la irrupción de la moda italiana en la poesía elevada dificulta la imitación de Mena en sus géneros literarios. Pues, aunque se suele considerar la lengua poética de Herrera sólo desde el punto de vista de la historia del cultismo, esa lengua es de hecho bastante más compleja, y retiene también un fondo arcaizante que coincide a veces con los vocablos "muy grosseros" de Juan de Mena. Algunos ejemplos:

mas, pues que *desconhorto* el pensamiento . . .
Elegía II, pág. 302 b; cf. *Elegía VI*, pág. 314 a[28].

[27] Foulché-Delbosc: "ni del que sacó del Orco jusano / la embra Euridice con su dulçe canto".

[28] Cito por la edición de la *Bibl. Aut. Esp., Poetas de los siglos xvi y xvii*, t. 1, que reproduce la edición de Pacheco, Sevilla, 1619.

Cf. MENA, N. 23 del *Cancionero...* de Foulché-Delbosc: "Y muchos, por *conortarme...*"

pues *falleciendo* tierra a tu vitoria,
la tierra *falleció* a tu sepultura.
Soneto LXXX, pág. 320 b; cf. *Elegía VII*, pág. 318 a.

Cf. MENA, *Coplas contra los pecados mortales*, 63 d: "*fallesciéndote* la vía". *Laberinto*, 241 a: "Pulmón de linçeo allí non *falleçe*", etc.

y me instiga a cantar la grave pena
que aborrezco y *procuro*.
Canción VII, pág. 291 a; cf. *Soneto VI*, pág. 257 b; *Soneto LXXVIII*, pág. 320 b.

Cf. MENA, *Laberinto*, 247 h: "segund es el caso que tanto *procuro*".

y *recreció* mayor el desconcierto.
Soneto LXXI, pág. 270 b.

Cf. MENA, *Laberinto*, 147 d: "si non *recreçieran* algunas rebueltas".

y *yuso* de tus pies el mar hinchado.
Elegía XVIII, pág. 295 a.

Cf. MENA, *Coronación*, 29 cd: "hasta los Alpes de suso / vnas horas cuesta *ayuso*".

No siente en el *yusano* oscuro asiento...
Elegía II, pág. 302 a.

Cf. MENA, *Coronación*, 25 e: "del hemisperio *jusano*", y los versos del *Claro escuro* citados por el mismo Herrera para aclarar la alusión a Orfeo en la *Égloga III* de Garcilaso:

ni del que sacó del abismo *yusano*.

En cuanto a latinismos, la principal diferencia con Mena es el pronunciado eclipse de los latinismos prosísticos (lengua general y "jergas"), frente al afianzamiento de los poéticos, esto es, Herrera, conforme a su neta posición renacentista, depende del legado latino para la ornamentación, no para el pensamiento. Así, en sus *Canciones* pindáricas introduce epítetos compuestos por el estilo de los que ya había adoptado Mena, que quedarán incorporados casi hasta nuestros días a la poesía de dicción pomposa: *horrísono* y *flamígero* en la *Canción a don Juan de*

Austria, vencedor de los moriscos de las Alpujarras; belígero en la lamentación *Por la pérdida del rey don Sebastián.* También patentizan su atención a Mena algunos latinismos que se hallan en parecida *iunctura,* como *purpúreo,* empleado en asociación paralela a la de "cándida púrpura" del *Laberinto* 72 a, o sea, sin connotar el color de la púrpura:

> más hermoso el purpúreo, abierto cielo.
> *Elegía III,* pág. 305 a.
> coloras el purpúreo y alto cielo.
> *Soneto CXX,* pág. 282 b.
> purpúreas flores.
> *Soneto CXXVIII,* pág. 336.
> purpúrea frente.
> *Soneto CLXXII,* pág. 296 a; *Canción VII,* pág. 296 a[29].

O bien, a igual que Mena, reconduce a la forma latina un vulgarismo:

> la *pluvia* que en mi faz contino llueve.
> *Elegía II,* pág. 302 b (cf. *Canción VII,* pág. 291 b; *Soneto XXIX,* pág. 307 b; *Elegía IV,* pág. 308 b).

Vale la pena observar, en el verso transcrito de la *Elegía II,* junto a la forma relatinizada *pluvia,* el vulgarismo *contino* 'continuamente': en toda esta exquisita elegía, embellecida con decoración mitológica, llaman la atención arcaísmos como los señalados: *yusano, fincaron, procuro, desconhorto.*

Como Mena, Herrera no se contenta con retener arcaísmos o introducir latinismos, sino que combina y recrea en uno y otro dominio. Así se leen en Herrera las raras formas *deslazar (Elegía VII,* pág. 317 a) y *relazar (Soneto CLXX,* pág. 295 b; *Elegía II,* pág. 302 a) forjadas a partir del verbo simple inusitado, desglosado de *en-lazar,* más prefijos diversos, *des-, re-.* Otras veces, las palabras castizas presentan una acepción que poseen los vocablos griegos o latinos a los que corresponden por otra acepción (cf. pág. 244, uso de *igual, naturales* en el *Laberinto): fines,* por ejemplo, empleado en el sentido latino de 'comarca, territorio': "y prometer osaron con sus manos / encender nuestros *fines*" *(Canción III,* pág. 306 b); *lista,* empleado en la acepción astronómica de *zona,* latín y griego 'lista, faja':

[29] Un ejemplo menos claro en la *Elegía II,* pág. 302 a:" y en la purpúrea red de rico velo / de la hermosa frente vi mi vida / presa."

y la *lista* que intenso ardor colora
y la que en hielo torpe se condena,
y las partes del orbe más extrañas.
Canción V, pág. 316 a,

y el curioso caso de *error* no empleado en el sentido de 'equivocación' sino en el de 'enredo, confusión', acepción metonímica propia, en latín, de la lengua poética y aplicada casi exclusivamente al Laberinto de Creta[30]:

el oro en rico cerco recogido,
con bello *error* en torno o descompuesto.
Elegía XVII, pág. 292 h,

esto es, el cabello recogido, o enredado confusamente alrededor. Otro caso análogo, guiado por la equivalencia *Eros* 'Amor', es la transcripción *Anteros* 'Contramor' *(Elegía VII*, pág. 317 b). De igual modo ejerce Herrera el derecho que se arrogó Mena y confirmaron Nebrija y Encina, de modelar libremente los cultismos. Sirva de ejemplo el siguiente gentilicio:

Sagrado *Híspalo* río . . .
Soneto LV, pág. 266.
divino *hispalio* río . . .
Soneto CLXIX, pág. 295.

Ninguna de las dos formas tiene antecedente directo en latín, ya que el gentilicio correspondiente a Híspalis es *Hispalensis, Hispaliensis;* están forjadas dentro del castellano conforme a gentilicios latinos como *Italus* o *Castalius*, del mismo modo que el estudiado *cástalo* del *Laberinto*, 127 b; cf. pág. 265. Idéntica a la creación de Mena "Omeria Iliada" (pág. 268) es la de Herrera "arabio fénix" *(Soneto VIII*, pág. 301 a). Herrera usa exclusivamente (y con cierta frecuencia) la forma *ondoso* (por ejemplo: *Soneto LV*, pág. 266 a; *Canción VII*, pág. 291 b; *Elegía V*, pág. 311 b), apoyada en esp. *onda* y no la forma más latina *undoso* que prevaleció luego. Y, análogamente, *Elegía XVII*, pág. 292 b, *nubloso* (cf. *Crónica de A. de Luna*, pág. 329), apoyado en *nublo*, en lugar del riguroso latinis-

[30] Catulo, LXIV, 14-15:
ne labyrintheis e flexibus egredientem
tecti frustraretur inobseruabilis error.
Eneida, V, 588 y sigs.:
ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta . . .
frangeret indeprensus et inremeabilis error.
Metamorfosis, VIII, 161:
ducit in errorem *uariarum ambage uiarum.*
(se refiere a Dédalo al construir el laberinto de Creta).

mo *nebuloso* (y, además, con la equiparación vulgar entre *nubila* y *nebula* que existe en dialectos italianos y españoles, el leonés, por ejemplo). El influjo de Mena no se reduce a la experimentación en el vocabulario; también pueden reconocerse en la obra de Herrera algunos sintagmas predilectos del poeta del siglo anterior, como el del tipo "tierra de promisión":

con *alas de vitoria* al fin levantan
las vitorias que Europa y Asia cantan.
Canción IV, pág. 275 b.

Voz de dolor y *canto de gemido*
y *espíritu de miedo*...
Canción VI, pág. 319 a.

Tendrá perpetua gloria con *grandeza*
de fama.
Soneto LVIII, pág. 316 a.

Alguna difícil sucesión de infinitivos recuerda los esfuerzos de sintaxis latinizante del *Laberinto:*

y *prometer osaron* con sus manos
encender nuestros fines y *dar* muerte
a nuestra juventud.
Canción III, pág. 306 b.

Es frecuente la omisión del artículo:

Qual fuego abrasa selvas, y qual llama...
Canción III, ed. de 1572.

Señor de los ejércitos armados...
sobre derechos cedros y estendidos,
sobre empinados montes y crecidos,
sobre torres y muros...
Canción III, pág. 307 a.

El orden hiperbático se dispone en un esquema caro a Mena por ser frecuente en el verso latino:

Perpetua ofrezco al tiempo esta *memoria.*
Soneto CLXXIII, pág. 296 a.

las *alas* de su cuerpo *temerosas.*
Canción III, pág. 307 a.

No *sepulcros* de mármoles labrados,
reliquias de memoria gloriosa
fueran cual fuera el mío *celebrados.*
Elegía IV, pág. 308 b.

El calco de una construcción latina acumula efecto culto:

Cuelguen de este alto roble los despojos
de mi penoso error, y *la* que incierto
me sostuvo *esperanza* un tiempo, muera.
Soneto CLXXVIII, pág. 298 b.

Bastante repetida es la anáfora, aun descartando los pasajes en que la repetición inicial obra como resabio bíblico en la *Canción por la victoria de Lepanto:*

Ya veo vuestros ojos y consiento
por los míos la pena que proviene,
ya temo el rostro airado y descontento.
Ya el temor con ligeras alas viene...
Ya veo con mi gloria el cielo abierto...
Elegía IV, pág. 309 a.

"*A ti*, decía, escudo,
a ti, del cielo esfuerzo generoso...."
Canción VI, pág. 287 b.

¿Son éstos, por ventura, los famosos...
que conturbaron con furor la tierra,
que sacudieron reinos poderosos,
que domaron las hórridas naciones
que pusieron desierto en cruda guerra...?
Canción VI, pág. 319 b.

Por último, Mena debió de influir como el más importante antecedente castellano para la frecuente presencia, en la poesía de Herrera, de motivos como el acertijo mitológico más ingenioso o erudito que ornamental:

Ya en la doblada imagen espartana
la coronada frente
muestra la quinta vuelta el sol caliente.
Canción VII, pág. 291 b.

O sea: por quinta vez se encuentra el sol en Géminis, el signo de Cástor y Pólux, los dos semidioses gemelos naturales de Esparta. Cf. en la misma *Canción* las estrofas 5 y 6 con sus complicadas alusiones a Faetón, Belerofonte, Homero, Virgilio, Píndaro, las Musas y las aguas auríferas famosas en la Antigüedad. Otro ejemplo:

Si del dirceo cisne esclarecido
la voz grande y sonora, el alto canto,
y de Cirra el aliento me inspirara,
yo nunca las hazañas ensalzara
de aquel que causó en Troya último llanto
ni el que, ofendido tanto
de la sañosa Juno, limpió en guerra
de fieras y tiranos la ancha tierra.
Canción V, pág. 315 b.

O sea: si yo tuviese la inspiración de Píndaro y del Parnaso, nunca alabaría a Aquiles ni a Hércules.

Herrera coincide con el catálogo épico del Prohemio del *Omero romançado* en su complacencia por la pomposa perífrasis "los que beben las aguas del. . ." para localizar a diversos contingentes:

> Quien del Rin bebe osado la corriente.
> *Elegía XI*, pág. 274 a.
> Do el indo bebe el Nilo y se colora.
> *Elegía XVIII*, pág. 295 b.

Uno de los rasgos más personales de la poesía de Herrera es la insistencia con que se expresa su horror de artista al olvido póstumo, a perder su recompensa de fama y quedar sumergido en oscuridad anónima como el vulgo sin merecimientos, junto con su conciencia de poder librar del olvido hombres y hazañas mediante la eficacia de su verso:

> Si algo pueden mis versos, te prometo
> que no asconda tu nombre ingrato olvido.
> *Elegía XVIII*, pág. 295 a.

El héroe es el único a quien está concedido

> que libre, cuando llegue la impia muerte,
> de su furor y olvido y sombra quede.
> *Elegía XIX*, págs. 297-298. Véase también *Canción V*, págs. 315 b y 316 a; *Soneto LXX*, 318 b; *Canción VII*, pág. 322 a.

Pero mucho más frecuente es la angustia del olvido no en boca de la posteridad sino en el ánimo de la amada. Este olvido amoroso, también presente en Mena (penúltima copla del *Claro escuro*, primera de "¡Ay dolor del dolorido . . .!", final de "Por ver que siempre buscáys . . ."), y acentuado por la moda petrarquista, cambia curiosamente el sentido íntimo del motivo que, no obstante, continúa expresándose con idénticos símbolos. A las "tinieblas de gran olvido" de Mena, horror de artista ambicioso, Herrera añade su horror de enamorado:

> En silencio de oscura noche fría,
> me aflige el miedo triste del olvido
> ausente de la luz del alma mía.
> *Elegía XIX*, pág. 297 a. Cf. *Soneto CLXXVIII*, pág. 298 b; *Soneto I*, pág. 299 b; *Elegía II*, pág. 302 b; *Soneto XXV*, 306 a; *Elegía IV*, 308 a; *Elegía V*, 311 b; *Soneto XLII*, 312 a; *Elegía VI*, pág. 315 a; *Elegía XIV*, pág. 335 a.

Estos dos horrores asumen así, para el poeta, el valor negativo máximo: una vida mal llevada es una vida que ha estado en "sombra del olvido" (*Soneto XV*, pág. 303 a; *Elegía XI*, pág. 327 a); el olvido es el último recurso hasta contra el dolor (*Elegía VII*, 317 a; *Canción IV*, pág. 310 a), el colmo del aniquilamiento que da sentido a la aparente redundancia del *Soneto XXII*, pág. 305 b:

No hago de mis males *más memoria*
que si yacieran solos en *olvido*.

Claro que estos dos horrores —el del ambicioso artista y el del acongojado amante— no son términos lejanos, y aparecen enlazados en la *Elegía XIX*, citada más arriba ("Que libre . . . En silencio . . ."): contra la indiferencia y olvido de la amada, el poeta enarbola su arte, y se siente con poder de sacar del olvido a la desdeñosa, de darle la inmortalidad de fama tan pregonada en una y otra página de Mena.

Adeptos de la poesía italianizante que cultivan a la vez la castiza no callan su admiración a Mena. Tal Gregorio Silvestre que le elogia y glosa una de las *Coplas contra los pecados mortales (Bibl. Aut. Esp., Romancero y cancionero sagrados*, N. 822, la que comienza "Soberuia cae sin mina . . ." y mereció también la imitación de Torres Naharro en la *Comedia Calamita*, V, vs. 70 y sigs., ed. Gillet: "Quien la humildad escojó / por su lumbre, / púsolo Dios en la cumbre / y al soberbio en el profundo. / No le plugo en este mundo / cosa más que mansedumbre; / los que humillan su costumbre / más florecen") y Luis Gálvez de Montalvo quien, en su *Pastor de Filida*, parte IV (Valencia, 1792, pág. 155) cita con elogio a "los dos de un nombre . . . , el cordobés y el toledano", por los cuales entiende Mayáns, en las notas de esta edición, a Juan de Mena y al jurado Juan de Quirós que compuso la comedia *La toledana*.

"Hurtado de Mendoza" y los Humildes de Villamanta

Piensa Menéndez Pelayo siguiendo a Amador de los Ríos, *Historia crítica . . .*, t. 6, pág. 105, nota 3, que en la polémica entre casticistas e italianizantes perdiera prestigio Mena, y alega como testigo a "don Diego de Mendoza, en la segunda carta del Bachiller de Arcadia, todavía más salada que la primera", donde dice de él que "hizo trescientas coplas, cada una más dura que cuesco de dátil: las cuales, si no fuera por la bondad del Comendador Griego, que trabajó noches y días en declarárnoslas, no hubiera hombre que las pudiera meter el diente ni llegar a ellas con un

tiro de ballesta." En rigor, estamos lejos de saber con seguridad si esas *Cartas* pertenecen a don Diego Hurtado de Mendoza. Paul Groussac, que se decidía por la afirmativa, no daba importancia al juicio transcrito, pues lo comparaba con otras chanzas que contienen sobre diversos personajes unidos al embajador de Carlos V por respeto o amistad[31]. Pero aun cuando las *Cartas* no sean auténticas, no se infiere que su oscuro autor fuese hostil a Mena, pues atacan con no menor malignidad a Boscán y Castiglione, iniciadores de la nueva poesía, contando del primero una pulla maloliente y lanzando contra el segundo una absurda acusación de plagio[32]. El hecho de zaherir repetidamente gran número de importantes figuras literarias de toda época (fray Antonio de Guevara, págs. 316, 356, 358; Alfonso el *Asno*, pág. 354; Pero Mexía y Florián de Ocampo, pág. 355; Garcí Sánchez de Badajoz, Juan del Encina y otra vez Boscán, pág. 357; Paulo Jovio, pág. 360) impide dar a estas *Cartas*, máxime siendo tan oscuras sus circunstancias, valor de opinión seria, e inclina en cambio a equipararlas con los vejámenes, tan alejados de nuestras normas de cortesía literaria, y a los que tampoco había de escapar Juan de Mena, lo que constituye, en suma, testimonio de su afianzada actualidad. En efecto, de fines del mismo siglo (1592) data la graciosa sátira de la Academia de los Humildes de Villamanta que reviste la forma de comentario, firmado por el académico Balordo, de una absurda poesía achacada a cierto don Diego Maldonado[33]. El comentario se inicia recordando la glosa de Mena a su propia *Coronación:*

> Yo soy un exiguo e ínfimo bachiller[34] y no tan docto como el que escribió sobre la *Coronación* de Juan de Mena que, según dicen, fué él mesmo, y así no fué muy grande hazaña la que hizo en darse a entender.

La poesía comentada declara en su penúltima estrofa:

> Ésta viene de la villa
> sobre pedernal armada,

mientras la glosa explica:

[31] Paul Groussac, *Le commentateur du Laberinto*, *RHi*, XI, 1904, págs. 174 y sigs.

[32] Lucas de Torre, *Carta del Bachiller de Arcadia y respuesta del Capitán Salazar*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXVIII, 1913, págs. 308 y 357.

[33] Lucas de Torre, *De la Academia de los Humildes de Villamanta*, en *BRAE*, II, 1915, págs. 199-218.

[34] Cf. Prólogo del Comentario a la *Coronación:* "E yo, Ivan de Mena, exiguo e ínfimo enla suerte del repartimiento del dañado númine, es a saber de la ciega fortuna..."

Ésta viene. Descrive el poeta figuradamente el lugar de donde embía sus coplas, ques Madrid...

La perífrasis y la explicación se remontan al *Laberinto*, 224 b (ver pág. 186):

en la su villa de fuego çercada.

El académico Balordo demuestra conocer también, lo que es menos común, el *Claro escuro*, imitado en la supuesta poesía de don Diego Maldonado:

Yo entiendo que os porta Apolo
en el fondón del sobaco,

como declara el pasaje correspondiente de la glosa:

Sobaco. No es muy limpia la voz, pero no ai por qué tener asco, que no era Apolo algún ganapán sino uno de los mejores erbolarios de toda Europa, cuanto más que estos dos versos se abuchan a uno de Juan de Mena i, según es el secretario [Maldonado] amigo de antiguallas, osaré apostar que le devió de leer, no en la danza que hizo de los siete planetas [el *Laberinto*], sino en otra obra menos prima donde escrive: *El cual reportava fondón del sobaco* [*Claro escuro*, 1 e][35].

Más adelante reaparece en la glosa la misma composición de Mena, atribuída esta vez a diferente autor por un chiste que hoy es difícil de apreciar:

Lo que callo. Esta media copla es harto dura i enfadosa i tiene más retartalillas i entradas i salidas que la de los *Claros i oscuros* que escribió Juan Durán al Marqués de Villena el nigromántico.

También muestra el autor una percepción aguda de las formas y vocablos anticuados, ya en el empleo satírico de Pegasón por Pegaso en su verso, ya al destacar en su prosa algunos arcaísmos. Por ejemplo:

Asmo. Lindísimo verbo traído de la lengua címbrica quel otro morrueco alaba más que la vascuença.

Otra protesta literaria contra Mena, más oscura todavía, es la última poesía del cancionero de mediados del siglo XVII de que da cuenta Alfonso Miola, *Un cancionero manuscrito brancacciano (Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, t. 2, pág. 692). Se titula: *Contra Jvan de Mena delante su magestad y de rrepente*, y está constituída por dos cuartetas de las cuales Miola copia por desgracia sólo el primer verso: "Vuesa magestad me ahogue..."

[35] Mena emplea *sobaco* en la acepción de 'valle', como lo hace todavía Juan de Castellanos, *Obras*, ed. Parra León, Caracas, 1930-1932. Primera Parte, Canto VI, Elegía II, pág. 44 a: "No viérades quebrada ni *sobaco* / de monte..."

Góngora

Si la generación italianizante, bien que no sus dos máximos iniciadores, se fué alejando del ideal poético de Mena, Góngora, el más brillante término de esta generación, muestra conocimiento de la obra de Mena, como ya observaron los contemporáneos (DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, págs. 183-185). Manuel de Faría señala a Mena y a otros como precedentes del hipérbaton gongorino:

> Lo mejor es que hallavan aquellos apoyadores desta gran suerte de Poesía que don Luis avía sido el inventor en vulgar, como si aí no estuviera Juan de Mena con anterioridad de centenares de años, que dió motivo a centenares de risas con essos modos, y por dicha que no le faltó Don Luis con las suyas al tiempo que escrivía con reposo. Veislo aquí en la copla 92: A la moderna bolviéndome rueda etc.

A lo que responde en su *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, Juan de Espinosa Medrano:

> Verdad es que Juan de Mena las usó [essas colocaciones latinas] con anterioridad de centenares de años, ocasionando centenares de risas como dize Faría, y también essotros tres o quatro que trae muy goçoso de averlos hallado, pero todos son unos friones, y (prescindiendo las materias o asuntos) es quererlos equiparar a la elocución de Góngora, conferir con Sol flamante al candil moribundo.
>
> *RHi*, LXV, 1925, págs. 454 y 457.

Es muy probable que Góngora no compartiese el desdén de su panegirista por el viejo poeta cordobés y que, como presume Dámaso Alonso, hubiese meditado su estilo y aprendido en él no poco, siendo la imitación de temas como el rastro material del influjo del más antiguo sobre el más moderno de los dos poetas de Córdoba. Las citadas páginas de Dámaso Alonso ofrecen varias interesantes muestras y se refieren a otros casos señalados por comentadores antiguos, Pellicer, por ejemplo:

> E toda la otra vezina planura
> estaua çercada de nítido muro,
> assí trasparente, clarífico, puro,
> que mármol de Paro pareçe en albura,
> tanto que el viso de la criatura
> por la diafana claror de los cantos,
> pudiera traer objetos atantos
> quantos çelaua so sí la clausura.
>
> *Laberinto*, 15.

> antiguo describieron blanco muro
> por sus piedras no menos
> que por su edad majestuosa cano;
> mármol al fin tan por lo pario puro,
> que al peregrino sus ocultos senos
> negar pudiera en vano.
>
> *Soledad II*, versos 695-700.

Podría agregarse (no sé si ha sido señalado ya por Pellicer[36] y no incluído por Dámaso Alonso):

De cándida púrpura su vestidura.	o púrpura nevada o nieve roja.
Laberinto, 72 a.	*Polifemo,* octava 14 d.

Los otros ejemplos que anota Dámaso Alonso son: el comienzo del *Romance de Píramo y Tisbe:*

> La ciudad de Babilonia
> famosa no por sus muros
> (fuesen de tierra cocidos
> o sean de tierra crudos),

que evoca dos versos en que el *Laberinto* condensa una larga tradición erudita de la poesía latina:

> La grand Babilonia que ouo çercado
> la madre de Nino, de tierra cozida . . .
> 5 ab,

la perífrasis numérica de la *Soledad II,* 310:

> Tres o cuatro desean para ciento,

comparable a la del *Laberinto,* 51 gh:

> Çicladas, las quales qualquier que las vea
> seys verá menos para ver sesenta,

y el hipérbaton de tipo "*diuina* me puedes llamar *Prouidençia*". Lo interesante es que vemos cómo Mena asume para Góngora el papel que Lucano había tenido para Mena. En efecto, ya sabemos que el motivo de los muros de Babilonia es un lugar común de la poesía latina, y no una singularidad de la que se haya apoderado Mena[37], y también son rasgos estilísticos muy comunes la expresión perifrástica del numeral y el orden hiperbático en el verso, particularmente la disposición en los extremos de partes concertadas, como lo señala muy bien el mismo Espinosa

[36] Debo a la gentileza del profesor Arturo Marasso el siguiente comentario de Pellicer (*Lecciones solemnes a las Obras de don Luis de Góngora,* Madrid, 1630, pág. 641) acerca de la estancia XXXI del *Panegírico al duque de Lerma* ("El Júpiter novel, de más coronas / ceñido, que sus orbes dos de zonas"): "Llama don Luis *Júpiter nouel* al Rey, a imitación de Iuã de Mena, copla I: que dize al Rey don Iuan, *Al gran Rey de España, al César nouelo*".

[37] Así como la práctica de Lucano se halla confirmada para Mena por la semejanza de autores más recientes —Estacio, Prudencio, Claudiano—, de igual modo vale la pena notar que el motivo de los muros de Babilonia se halla en Ercilla, XXVII, 15, de quien Góngora ofrece más de una reminiscencia, y en la *Austríada,* XXIV, 53 de Rufo, a la que dedicó un soneto laudatorio.

Medrano (pág. 447). Así, pues, Mena, leído atentamente por Góngora, pudo confirmar en él, como valioso precedente de alto estilo castellano, motivos y modos que espontáneamente se le recomendarían por su arraigo en la poesía latina. Sin duda el vocabulario y sintaxis de Mena debió de presidir a la innovación lingüística de Góngora, pero sólo en su aspecto latino, pues Góngora se desentiende mucho más radicalmente que Herrera del lado "grossero" de la lengua de Mena, de suerte que su ideal lingüístico es a la vez más estrecho y más coherente. Anastasio Pantaleón de Ribera, igualmente adicto al Góngora italianizante de los poemas y canciones que al Góngora castizo de letrillas y romances, alardea de su vasallaje ya en un manifiesto explícito *(Dando principio a un certamen)*:

> Poeta soy gongorino,
> imitador valeroso
> del estilo que no entienden
> en este siglo los tontos,

ya en la graciosa dedicatoria de su *Fábula de Europa* al maestro mismo, en la que promete por ofrenda al templo de Apolo

> un señor Don Luis de cera.

Como rasgo menor del influjo de Góngora puede señalarse el elegante compendio del naufragio del Conde de Niebla en el *Fescenino* que Ribera compone a las bodas de sus coetáneos Condes de Niebla, vs. 109 y sigs.:

> Al Enrique, no en piélago profundo,
> sino en excesso de sus ondas breve,
> (aun piadoso en el riesgo) sumergido
> que peso desigual a leño leve
> rindió su vida al hado enfurecido.

Quevedo, tan opuesto a Góngora en la superficie cuanto emparentado con él en lo hondo, elogia a Mena en la *España defendida (Obras completas*, Madrid, 1941, I, pág. 551 a) con graduados encarecimientos de los que es preciso descontar la exageración propia de la apología para extranjeros:

> ¿Qué oponéis al doctísimo Juan de Mena, donde es gran negocio entenderle, y difícil imitarle, y excederle imposible?

Y Gracián, devoto de Góngora y de Quevedo, yendo a caza de conceptos enigmáticos por contrariedades del sujeto *(Agudeza y arte de ingenio*, discurso XL), da como ejemplo de los "muy ingeniosos", el juguete de

Juan de Mena sobre el reloj (*Cancionero* . . . , N. 50) en el metro y retórica de opuestos, característicos de la lírica cortesana del siglo XV.

Lope de Vega

Por su parte, Lope observa su conocida actitud doble, como hombre de letras reflexivo y como artista popular. Al ejercer la crítica, el Lope que reconoce como modelos a Plauto y a Terencio y cincela amorosamente las innumerables octavas reales de sus epopeyas italianizantes —o sea, el Lope secuaz de las normas de la estética italiana del Renacimiento— es, por supuesto, hostil a Mena. Acentúa su hostilidad un motivo accidental que se revela en el hecho de que, a diferencia de Juan de Valdés, Lope enfoca solamente el aspecto latino del léxico y sintaxis de Mena. No creo que semejante limitación deba achacarse a miopía crítica: se explica, probablemente, porque Mena no era sino el blanco aparente, elegido para censurar la lengua de Góngora (que en sentir de Lope era una regresión histórica a los tiempos de Mena). Lope, pues, elige a Mena como blanco ostensible sacando buen partido de los puntos débiles que el antiguo poeta presentaba a su sátira: la violencia de sus innovaciones, el deslucimiento de los años y, sobre todo, el no poder replicar con la temible mordacidad del cordobés vivo. Como a Faría y a Espinosa Medrano, lo que más preocupa a Lope del nuevo estilo, que le repugna en teoría y le fascina en la práctica, es el hipérbaton:

> El ejemplo para todo esto sea la transposición . . . , pues ésta es la más culpada en este nuevo género de poesía; la qual no hay poeta que no la haya usado, pero no familiarmente ni asiéndose todos los versos unos a otros en ella, con que le sucede la fealdad y escuridad que decimos, si bien es más fácil manera de componer, pues pasa el consonante y aun la razón donde quiere el dueño, por falta de trabajo para ablandarla y seguirla con lisura y facilidad.
>
> *Respuesta a un papel que escribió un señor destos reinos en razón de la nueva poesía, Bibl. Aut. Esp.*, t. 38, pág. 139 b.

Para semejante concepción ingenuamente mecánica de la trasposición, Lope aduce un ejemplo de Boscán, uno de Garcilaso, uno de Herrera, uno de Hernández de Velasco y dos, que encabezan la lista, del asendereado Juan de Mena:

> A la moderna volviéndome rueda . . .
> divina me puedes llamar providencia.

Mucho más valiosa es la observación que leemos en la página si-

guiente (140 a) sobre la prosa del Comentario de Mena a su *Coronación:* Lope reconoce una continuidad de esfuerzo desde los tiempos de Juan II hasta los suyos, y ve en las innovaciones exageradas de los culteranos —principalmente en la trasposición violenta— un necio retroceder a la primera etapa, forzosamente muy ruda, de esa evolución:

> No deja de causar lástima que lo que los ingenios doctos han procurado ennoblecer en nuestra lengua desde el tiempo del rey don Juan el segundo hasta nuestra edad del santo rey Felipo III, ahora vuelva a aquel principio, y suplico a vuestra excelencia humildísimamente, pues está desapasionado, juzgue si es esto así por estas palabras de la prosa que se hablaba entonces, que con ejemplos no la quiero cansar, pues el de Juan de Mena, autor tan conocido, basta, en el comento que hizo a su *Coronación*, donde dice así, hablando de la fama del gran Marqués de Santillana don Íñigo López de Mendoza: "Y no quiere cesar ni cesa de volar fasta pasar el Cáucaso monte, que es en las sumidades y en los de Etiopia fines", etc.

Concluye Lope refiriéndose en general a todos los latinismos sintácticos de Mena:

> cosas que tanto embarazan la frasis de nuestra lengua, que las sufrió entonces por la imitación latina, cuando era esclava, y que ahora que se ve señora, tanto la desprecia y aborrece.

Aunque entre los malos ejemplos de la *Coronación* aparezcan "temblante mano" y "peregrinante principio", es la trasposición inadecuada para la morfología del español lo que más le desagrada en el movimiento cultista iniciado por Mena y consumado por Góngora: recuérdese el soneto de *El capellán de la Virgen*, que apunta sólo a ridiculizar el tipo peculiarmente poético del hipérbaton:

> Inés, tus bellos ya me matan, ojos,
> y al alma roban pensamientos, mía...

Quizá no sea un azar el hecho de que los versos de la *Gatomaquia* que ejemplifican la odiada trasposición (final de la *Silva IV):*

> en una de fregar cayó caldera
> (trasposición se llama esta figura)

sean los más célebres del poema en cuyo comienzo la gatita Zapaquilda enamora los aires con su mayar:

> que al sol salía Zapaquilda hermosa...
> y que con una dulce cantilena
> en el arte mayor de Juan de Mena...

La misma apreciación aparece en la *Introducción a la Justa Poética*

al bienaventurado San Isidro, en donde Lope demuestra su afición y conocimiento de la poesía de cancionero del siglo XV. Allí leemos:

> Juan de la Encina fué hombre docto; consta de sus traducciones a Virgilio. De Juan de Mena no hay que decir; pero pienso que si escribieran entrambos en esta edad, no estuvieran tan olvidadas sus obras. Trabajan mucho algunos por volver al pasado siglo nuestra lengua; este cuidado si es justo, dirá el tiempo, que con las novedades se descuida si no son acertadas, porque cuando lo son, él las aumenta *(Bibl. Aut. Esp.,* t. 38, pág. 146 ab).

A esta finísima percepción de la eliminación espontánea del experimento lingüístico errado, sigue en dos palabras (para defender a su muy amado Fernando de Herrera) la caracterización del estilo culto:

> No tuvo Fernando de Herrera la culpa, que su cultura no fué con metáforas de metáforas ni tantas trasposiciones.

El primer cargo, pecado poético puro, que Dámaso Alonso ha explicado magistralmente en nuestros días, es propio de Góngora; el segundo, más mecánico, enlaza efectivamente a Góngora con su precursor del siglo XV: el buen sentido de Lope se ofende mucho más de la innovación en sintaxis que en léxico, aunque, por supuesto, no se le escapa el verso "si amor es ficto, vaníloco, pigro", ejemplo condenable de los poetas que "tanto oro gastan, tanto cristal y perlas. Las voces latinas que se trasladan quieren la mesma templanza" (pág. 140 b).

Lope no simpatizaba, pues, en principio, con la estudiosa poesía de Juan de Mena, y si alguna vez las *Trescientas* designan por metonimia toda poesía (ver pág. 345), el contexto revela una intención de ironía frente a la perduración en el pueblo de la fama del poeta. Pero, como es sabido, en el teatro Lope abandona su personalidad y refleja la opinión de su pueblo, ya sea en arte o en moral —ya opine sobre el problema del honor o el de las unidades dramáticas—, por mucho que difiera de la propia, la manifestada en las obras que de veras estima como expresión artística de su individualidad de escritor. En efecto: Lope ha tributado espléndido homenaje al poeta del *Laberinto* en aquella singular escena de *Porfiar hasta morir* (II, x) en que el Maestre de Santiago lee al rey de Castilla, Enrique III, supuestos versos de Macías el enamorado. Lo primero que lee es la "dirección" o dedicatoria del libro:

> Al muy poderoso señor de Castilla,
> al gran descendiente del magno Pelayo
> de España corona, del África rayo,
> de moros alarbes sangrienta cuchilla,
> a quien obedezcan Granada y Sevilla,

como en el tiempo que fué de los godos,
Macías ofrece sus versos, y todos
al pie soberano los postra y humilla.

Es claro que esta "dirección" no se hubiera recitado jamás ante el Enrique III del drama de Lope, si el *Laberinto*, dedicado de veras al hijo del fingido destinatario, no representara en ese momento para el dramaturgo y para su público todo el legado poético anterior a la España una, al "reino mayor de Castilla" que soñó el poeta. Y es claro que sería insultar la incomparable potencia poética de Lope suponer por un instante que la "dirección" sea un calco hecho fielmente a semejanza de la primera copla del *Laberinto*. No: por su motivo —triunfo contra los moros y restauración de la unidad visigótica acariciada de los doctos—, por su estilo —paralelismo en versos y hemistiquios, aposición, relativas, parejas de sinónimos— Lope se demuestra impregnado de la poesía del *Laberinto*, y la comprobación material de esa familiaridad la dan las rimas de esta "dirección" que no siguen el esquema enteramente anómalo de la primera copla del *Laberinto* (abab, bccb) sino el esquema observado en todas las demás coplas (abba, acca). El Rey celebra los versos y pide "de amor alguna canción". Y aquí nuevamente Lope identifica a Mena con toda la poesía culta del pasado, ya que lejos de recitar versos de Macías —ni siquiera los famosos versos sobre la lanza no arrojada del muro ni en batalla, que habían de engendrar la ulterior leyenda— el Maestre lee la musical copla de la orden de Venus (106) "Amores me dieron corona de amores", que hizo más por la fama de poeta y enamorado del trovador que su propia obra y pasión[38].

Tirso de Molina

En su propia persona pisa las tablas Juan de Mena en la *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*, impresa en la *Segunda parte de las comedias* del Maestro Tirso de Molina (Madrid, 1635), de las que declaraba el mismo Tirso que cuatro eran propias y ocho prohijadas, sin especificar ni las unas ni las otras (ed. Emilio Cotarelo y Mori, *NBAE*,

[38] ¿Será puro azar o recuerdo de una de las más melodiosas coplas de Mena la coincidencia entre algunos versos de la más célebre de las *Barquillas* y los ya citados de Mena en su *Pregunta al Marqués?*

...las formas desdora;
assientos y sillas terná desde agora
eternos y fixos, según las estrellas.
Cancionero..., N. 27.

Si con eternas plantas
las fixas luzes doras...
"Pobre barquilla mía..."

tomo 1, págs. LVIII y sigs.). Ante don Juan II, no coronado todavía, que ronda en compañía de don Álvaro el terrero de palacio, declara malhumorado el bufón Pablillos (II, VIII):

Vengo podrido
de un poeta que ha venido
de allá de Córdoba y trae
un libro que ha dedicado
a tu majestad.

Critica el bufón el arbitrio de la dedicatoria mercenaria de los poetas, mientras el Rey comenta:

El insigne Juan de Mena
tiene ingenio soberano.

Al fin Pablillos anuncia al poeta, quien entra en escena completando la rima con altivez, no indigna de su conciencia y ambición de artista:

—Entrad, señor Juan de Mena,
que sois hombre muy sonado,
pero ¿cuánto habéis ganado
a este oficio?
—Fama y buena.

El poeta continúa así:

Dejad señor soberano,
Príncipe de España Augusto,
que se me cumpla este gusto
de besaros vuestra mano.
Juan de Mena soy, aquel
que el castellano poeta
llaman hoy, y si profeta
es el corazón fiel
del hombre, yo he dedicado
por saber la inclinación
vuestra y notable afición
a los versos inclinado,
este libro a vos. En él
no sé si con dicha alguna
las mudanzas de fortuna
escribo, César novel.
Sírvase tu majestad
de recibille. Trescientas
son las coplas. Tú me alientas;
tú eres, señor, mi caudal.
Mi voluntad manifiesta
es de escribir tus hazañas,
siendo Rey de dos Españas.
La dedicatoria es ésta:

"Al muy prepotente don Juan el Segundo,
aquel con quien Júpiter tuvo tal celo
que tanta de parte le hace del mundo
cuanta de parte se hace del cielo:
al gran rey de España, al César novelo
al que es en las lides bien afortunado,
aquel en quien caben virtud y reinado,
a él las rodillas postradas al suelo".

Como se ve, hay cierta familiaridad con el *Laberinto*, reflejada en el recuerdo nada fiel del "título" y en algunos casos en las palabras anteriores de Mena ("Augusto", "César novel"; cf. en la jornada I, escena I, el retrato del Marqués de Villena: "retirado / *contempla las estrellas*" y la copla 126, tantas veces citada: "Aquel que tú vees estar *contenplando* / el mouimiento de tantas *estrellas*"), pero nada que trasluzca conocimiento preciso: antes de publicado el *Laberinto*, que ya recibe el nombre vulgar de *Trescientas*, es Mena el poeta castellano por excelencia. Por boca de Pablillos critica "Tirso" el deliberado latinismo, lo desapacible del metro y subraya la reacción violenta del auditorio ante aquella vetusta copla:

¡Ay! que me mata aquel *prepotente*,
pudiendo decir al muy poderoso':
¡ay, ay! que ese metro es tono famoso
para los ciegos cantar de repente.
¡Ay, ay! que ya temo que pueda la gente
oír tales versos sin dar ahullidos,
tirando los bancos por mal admitidos.

A su vez recita el Rey versos suyos, que no son sino variación de "Amor, yo nunca pensé / aunque poderoso eras, / que podrías tener maneras / para trastornar la fe, / fastagora que lo sé" [39], conocidos en el siglo XVII por andar impresos entre las poesías de Mena como éste advierte al de-

[39] La glosa del Rey en la comedia desvanece prudentemente los equívocos devotos:

Amor, amor, no pensé
que tuvieras tal poder
que pudieras deshacer
la firmeza de una fe,
hasta ahora que lo sé.
Es tu fuerza sin igual,
pues lleva tu inclinación
al más fuerte corazón
rendido a tu tribunal.
Para en pena de su mal
ya en tus cárceles se ve
una alma libre hasta aquí:
nunca la fuerza creí
del poder que en ti miré
hasta ahora que lo sé.

clarar "En mi libro los pondré", mientras por no haber logrado ese asilo permanecieron ignorados los bonitos versos frívolos de D. Álvaro. El Condestable, en efecto, confiesa que no escribe versos y que en cambio piensa celebrar con una justa la coronación de don Juan, lo que provoca esta réplica de Mena:

Y yo he venido a escribir
la real coronación.

Más adelante (III, 1) se confirman estas curiosas palabras, pues un personaje se excusa de describir los festejos de la coronación en estos términos:

y la historia, de espanto y gloria llena,
en metro está escribiendo Juan de Mena.

Parecería, pues, que el título de la *Coronación* indujo a "Tirso", evidentemente no interiorizado con el poema, a suponer que era su asunto el advenimiento de don Juan II, y a darlo por posterior al *Laberinto*. A la curiosa promesa de Mena sigue un desafío del bufón; el poeta halla la difícil rima solicitada, y el Rey le otorga cumplidos y una cadena, propiedad de don Álvaro. Nada más. Entre los vagos recuerdos de la lectura del *Laberinto* no retuvo el comediógrafo nada del pensamiento político de Mena ni, lo que es más extraño aún, adaptó al momento de disfavor del Condestable Ruy López de Ávalos la consulta mágica, cara a la epopeya y al teatro anterior a Lope. Evidentemente, para el autor de esta comedia, Mena es todavía un gran nombre, pero un nombre inactual: un refundidor no tendrá escrúpulo en suprimir la escena en que figura en favor de la escena previa de los galanteos en el terrero[40].

Los eruditos del siglo xviii

La historia de la literatura española se constituye en forma sistemática desde el siglo XVIII, y nunca se destacará bastante el aporte de los beneméritos iniciadores, cuya investigación directa y original se ha incorporado anónimamente a las obras posteriores. Una de las más interesantes figuras de ese momento de crítica e historia es el colaborador del Padre Feijóo, fray Martín Sarmiento, con sus *Memorias para la Historia de la poesía y poetas españoles*, publicadas póstumamente en 1775. En ellas (§§ 815-

[40] *Edición citada*, pág. LXIV. Una elogiosa alusión fugitiva a Mena se halla en la comedia de Moreto, *No puede ser...*, I, en una enumeración de poetas ricos encabezada por Homero, Virgilio y Petrarca: "y acá se ve / que el rey don Juan el Segundo / hizo rico a Juan de Mena, / y estimó en su aguda vena / aquel ingenio profundo".

823) se encuentra una breve y juiciosa noticia sobre Mena que sólo se propone complementar, según declara modestamente, los datos de Nicolás Antonio y que, por consiguiente, atiende mucho más al aspecto bibliográfico que al estrictamente literario. Éste se halla reducido, en rigor, a un juicio sobre la lengua de la *Coronación* ("porque el estilo de Mena ni se parece al antiguo ni al que sucedió, es notado de haber alterado el estilo castellano con demasiada libertad", § 823) y a la discusión del título de "Ennio español", que el P. Sarmiento había tratado con más amplitud al final de su estudio de Berceo (§ 600). Es indiscutible su primera y más extensa observación:

> No ignoro que el poeta Juan de Mena está ya en posesión de este epíteto ["Ennio español"]. Pero se viene a los ojos que sólo Juan de Mena entró en esa posesión, porque el primero que le llamó el "Ennio español" no tenía noticia alguna de Berceo. Ni aun el Marqués de Santillana, coetáneo y conpoeta de Juan de Mena, hizo memoria del poeta Berceo en su *Carta*, citada tantas veces. Las famosas trescientas octavas de arte mayor, que compuso Juan de Mena, su bastante antigüedad, su metafórico y ya anticuado estilo, etc. le granjearon aquel epíteto.

Pero los otros argumentos con que reivindica el título de "Ennio español" para Berceo demuestran cómo en el siglo mismo en que se va creando la historia literaria, de la que el P. Sarmiento es tan fino obrero, predomina todavía la crítica retórica. En efecto, el P. Sarmiento no advierte (como quizá tampoco lo advirtiesen los que otorgaban a Mena el codiciado título[41]) que hay varias importantes semejanzas entre el poeta latino y el castellano, tales como la inspiración de epopeya nacional, la experimentación no siempre feliz en la lengua, que justifican el epíteto. Todavía en el siglo XVIII la Antigüedad no ha recobrado del todo su perspectiva histórica, y "Ennio" es, aun para un historiador, un título puramente honorífico a que es acreedor Berceo, no sólo por su mayor antigüedad, sino también por su mayor número de versos, por su estilo "más puro y más sencillo, prescindiendo de lo más sagrado de sus puntos".

En 1779 la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo xv* de Tomás Antonio Sánchez amplía con su inapreciable contribución el panorama histórico de la literatura castellana. Desgraciadamente, Sánchez no estudia en particular a Mena; de ahí que al juzgarle de pasada en el prólogo no demuestre la originalidad y seguridad que hacen tan valiosas

41 Excepto el P. Juan Luis de la Cerda en sus comentarios a la *Eneida*, 1634, según AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica...*, t. 6, pág. 106, nota 1. Ver pág. 396.

sus observaciones, ni presente el menor intento de situar históricamente el estilo de Mena:

> Mena, hombre de talento, sin duda, para la poesía, fixó nueva época a la castellana y levantó el estilo más que cuantos le habían precedido; pero la afeó con metáforas impropias, con colocaciones violentas, con palabras latinas o inventadas, y finalmente con un estilo hinchado y pomposo de que usó no sólo en verso sino también en prosa.
>
> *Colección . . .*, tomo 1, Prólogo.

Sánchez, restaurador de la poesía anterior a Mena, insiste con explicable empeño en que no es éste el más antiguo poeta castellano, como sostenía la opinión vulgar, y subraya la situación respectiva de Berceo y de Mena con una perspicaz observación, incluída en el comentario de su graciosa superchería *Loor de don Gonzalo de Berceo:*

> . . .entre los poemas castellanos qùe he leído, anteriores al siglo XV, ninguno he visto cuyo autor haya usado de tal invocación [de los dioses de la gentilidad], hasta que Juan de Mena abrió el camino, llamando al dios Apolo para componer su *Laberinto* conocido comúnmente por las *Trescientas*.

La observación perfila agudamente la diferencia de ideal artístico en el siglo XIII y en el XV, bien que no es del todo exacta, pues ya Imperial había llamado en su auxilio a Apolo en su *Decir al nacimiento (Baena,* N. 226, 12) y en su *Decir a las siete virtudes (Baena,* N. 250, 3, bajo el influjo evidente de Dante, *Paradiso,* I, vs. 13 y sigs.). Por último, una observación, también de pasada, acerca del significado de la lengua de los poemas que editaba para la historia del castellano *(Ibidem,* prólogo) encierra el reconocimiento de formas arcaicas comunes a la Romania en lugar del criterio de préstamo de las otras lenguas romances que prevalece aun en tratadistas considerablemente posteriores.

Entre los investigadores de la literatura y de la historia, bibliófilos y bibliógrafos cuya obra publicada representa escasamente su saber y laboriosidad, figura el jurista don Rafael de Floranes, curioso de toda antigüedad castellana. Floranes leyó al P. Sarmiento y le cita a propósito del título de Ennio y de su más correcta atribución a Berceo. Pero le es muy inferior en intuición crítica. Donde el P. Sarmiento había definido breve y objetivamente la lengua de Mena como castellano nunca hablado, Floranes (dejando entrever su ninguna sensibilidad para lo específicamente poético) condena, como si fuese un extravío moral, la am-

bición lingüística de Mena, en una especie de sermón gerundiano, cuyos verbosos reproches se apoyan en la cita alegorizada de las Sagradas Escrituras:

> El destructor, pues, fué (Dios se lo perdone) el buen Juan de Mena, que a la muerte de nuestro héroe [el Canciller Ayala] prorrumpió con un estilo altívago (llamémosle así), pueril, afectado, violento y lleno de impropias hinchazones; el cual recomendado insensiblemente por el crédito de este poeta, sirvió entonces para corromper a infinitos y trastornar después a muchos, y aun en siglos más presuntuosos a no pocos. Por este motivo tiene en los hombres prudentes la justa y severa censura de que se hizo merecedor. Y será conveniente no omitirla para que se contenga la avilantez de otros; pues él fué el primero que habló en distinta lengua de la que nació, dando el primer ejemplo de la ignominiosa corrupción de su madre. Ayudémosla, pues, a llorar su trabajo con este epitafio de la Escritura: *sub arbore malo suscitaui te: ibi corrupta est mater tua, ibi uiolata est genitrix tua.*
>
> *Vida literaria del Canciller mayor de Castilla, D. Pedro López de Ayala,* en *Colección de documentos inéditos para la historia de España,* Madrid, 1851, tomo 19, pág. 380.

En el estudio sobre Lorenzo Galíndez de Carvajal, al discutir la composición de la *Crónica de don Juan II,* vuelve Floranes a su condena. Esta vez se ciñe en especial a la prosa, y no sólo se congratula de que no haya llegado muestra de lo que redactó Mena como cronista, sino que le atribuye una tenaz influencia que nada corrobora:

> Entretanto ha sido fortuna nuestra que no nos haya llegado semejante pedazo de historia, ni otra escrita en el estilo castellano prosaico del tal poeta Juan Fernández de Mena[42], porque sería no menos intolerable a nuestros oídos que el de su oráculo D. Enrique de Villena, cuyo parásito y admirador fué, con no menos extremo que lisonjero de D. Álvaro de Luna. Baste decir que dirigiéndole el mismo D. Enrique en 21 de mayo de 1422 su tratadillo del *Aojamiento*[43] (o fascinación, donde son de ver los estudios pueriles y ridículos de este personaje), le entra agradeciendo, que "vos solo de mis cartas os pagáis". Con este trato o correspondencia literaria el buen Mena, que decía bien en verso castellano y en latín... pervirtió el gusto de escribir sueltamente en romance de tal modo que ni en lo hinchado, asiático y redundante le llevaba ya exceso el mismo D. Enrique, su maestro; y así uno y otro, no poco el marqués de Santillana, y algo también el Abulense (que con algún otro fueron de esta secta del gusto altisonante)

[42] En la página anterior Floranes escribe: "...del célebre poeta de aquel tiempo Juan Fernández de Mena, cordobés (que éste fué su nombre)", sin dar los argumentos en que basa su innovación.

[43] Parece que Floranes leyó erróneamente "Juan Fernández de Mena" como nombre del destinatario del tratado de *Fascinología* o *Aojamiento.* La identificación con el poeta es imposible, ya que hacia 1422 era éste niño de pocos años. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española,* t. 6, pág. 258, texto y nota, imprime "Juan Fernández de Valera" como nombre del destinatario del tratado.

escribían con la dicción castellana y la colocación latina, creyendo dar a nuestra lengua un realce, que era un borrón. Y de hecho ella, por la autoridad de aquellos grandes hombres aun no ha vuelto a convalecer bien de semejante frangente, ni a resumir toda aquella dulce suavidad, energía y número que traía de otras, más rica y ostentosa que ahora, y sin tanto ruído de voces, por los Alonsos Sabios, los Manueles, los Tovares, los Ayalas, y otros tenores excelentes; a no ser en el poco tiempo que tuvieron la pluma en la mano los Pulgares, y en otro salto después los Granadas, los Leones, los Rivadeneyras, Castillos, Santiagos, Fonsecas, Illescas, Zuritas, Morales, Bobadillas, etc.

Vida y obras del Dr. D. Lorenzo Galíndez Carvajal; Ibidem, Madrid, 1852, tomo 20, págs. 362-364.

Los artistas del siglo xviii

Por lo demás, la reivindicación de estos trabajos eruditos no parece haber hecho mella ni aun en el público culto. En las décimas en que Luis de Losada atribuye a Eugenio Gerardo Lobo todas las cualidades que por separado singularizan a los grandes poetas del pasado, Mena figura en la enumeración, bastante copiosa, del Parnaso español *(Bibl. Aut. Esp., Poetas líricos del siglo xviii,* t. 1, pág. XXXVIII):

[Roba] A Garcilaso dulzura,
a Lope fecunda vena,
roba lo erudito a Mena...

En 1772, el canon de autores españoles que hallamos en *Los eruditos a la violeta,* de José Cadalso, comienza todavía con Mena, sin dar indicios de conocer poeta alguno de la cuaderna vía. En la lección de poética y retórica, correspondiente al día martes de la semana del erudito, aconseja irónicamente el autor, acabada la revista de la poesía latina:

De los nuestros, ya os oigo preguntarme qué habéis de decir. Allá voy; ...Nombraréis a Juan de Mena, Boscán, Garcilaso, León, Herrera, Ercilla, Mendoza, Villegas, Lope, Quevedo, etc. Cita de Juan de Mena los versos dodecasílabos de sus Coplas. Exemplo:

Al muy prepotente don Juan el segundo, etc.

Las famosas octavas a su modo, en que pinta los lamentos de una madre al ver a su hijo muerto en la guerra, y empiezan, si no me engaña la memoria:

Bien se mostraba ser madre en el duelo
que hizo la triste, después que ya vido
el cuerpo en las andas sangriento y tendido
de aquel que criara con tanto desvelo.

Y aquello de

Decía llorando con lengua rabiosa:
¡Oh matador de mi hijo cruel!
Mataras a mí, dexaras a él,
que fuera enemiga no tan porfiosa.

Así, pues, Cadalso, siguiendo a Mariana, destaca este episodio que constituirá hasta hoy el trozo de antología por excelencia del *Laberinto*. Vale la pena de notar que, aunque las lecciones de *Los eruditos a la violeta* asumen tono de sátira contra la erudición fácil, se deslizan en ellas, como suele acontecer, muchos puntos de vista personales, y, en efecto, el canon recomendado aquí por ironía aparece, no muy modificado, en los pareados que constituyen la segunda composición de los *Ocios de mi juventud o poesías líricas en continuación de Los eruditos a la violeta:*

Caro lector, cualquiera que tú seas,
que estos mis *Ocios* juveniles veas,
no pienses encontrar en su lectura
la majestad, la fuerza, la dulzura
que llevan los raudales del Parnaso,
Mena, Boscán, Ercilla, Garcilaso,
Castro, Espinel, León, Lope y Quevedo.

Ese puesto inicial en el catálogo de las glorias poéticas españolas persiste hasta cuando más activa es la diligencia de los eruditos que desentierran la poesía anterior. Tan cierto es esto que Tomás de Iriarte, dentro de toda la variedad estrófica de sus *Fábulas literarias* (1782), no presenta las formas primitivas de versificación (verso largo con asonantes, eneasílabos pareados, cuaderna vía), mientras da cabida a la copla de arte mayor en una de sus más bonitas composiciones, *El retrato de golilla:*

De frase extranjera el mal pegadizo
hoy a nuestro idioma gravemente aqueja;
pero habrá quien piense que no habla castizo,
si por lo anticuado lo usado no deja.
Voy a entretenelle con una conseja,
y porque le traiga más contentamiento
en su mesmo estilo referilla intento,
mezclando dos hablas, la nueva y la vieja.

Por lo visto, tanto Iriarte como sus vilipendiados arcaizantes no iban más allá de Mena, y eso que la fábula acaba mencionando al héroe del más antiguo documento literario español:

y no halla voz baja para nuestra edad,
si fué noble en tiempo del Cid Campeador.

El otro fabulista del siglo XVIII, Félix María Samaniego, en sus *Coplas para tocarse al violín, a guisa de tonadilla (Bibl. Aut. Esp., Poetas*

líricos del siglo xviii, t. 1, págs. 395-396), recuerda la versificación de Mena para burlarse del poema *La música* de su rival Iriarte:

Cantar la música Iriarte
se propuso en un poema;
y en lugar de sinfonía
tocó la gaita gallega:
"Las maravillas de aquel arte canto..."
¡Dios guarde, oh muñeira, tu gracia, tu encanto!
De Juan de Mena llegó
a la berroqueña oreja
aquel estupendo verso
con que el poema comienza,
y dijo asustado: "¿Qué música es ésta?
Jamás otra tal me rompió la mollera.
Ni destemplados clarines
ni la zampoña perversa
ni en vil mercado el molesto
gruñente animal de cerda,
que hasta los perros y gatos ahuyentan,
tan desapacible hirió mis potencias.
¡Señor, Iriarte o don diablo!
Si más estilo y cadencia
no dais al verso, dejad
vuestro profesión coplera,
o al versificar, ved antes si os presta
el *Asno erudito* sus tiesas orejas" [44].

En suma: como el primer verso de *La música*, "Las maravillas de aquel arte canto...", puede leerse como endecasílabo de gaita gallega, y como este endecasílabo coincide con un tipo de verso de arte mayor (según había notado ya Cristóbal de Castillejo, ver págs. 356-357), Samaniego burla de su rival condenando su verso por boca de Juan de Mena a quien, de paso, presenta como dechado de versificador duro.

Hacia 1797, dieciocho años después de que don Tomás Antonio Sánchez publicara el *Cantar de Mio Cid*, un poeta que era además un especialista de la investigación literaria, Leandro Fernández de Moratín, en trance de celebrar en estilo antiguo las bodas del Príncipe de la Paz y de la Condesa de Chinchón, adopta la copla de arte mayor y el pomposo estilo del "título" del *Laberinto:*

A vos el apuesto, complido garzón...

[44] El título alude a la habilidad de Iriarte, eximio violinista; y el último verso, a la grosera invectiva, así rotulada, que contra Iriarte había compuesto Juan Pablo Forner.

Y sella el *pasticcio* llamando a la prometida del Príncipe "la bien pareciente", con el epíteto que lleva Vandalia en el verso 48 e del *Laberinto*[45].

Historiadores de la literatura del siglo xix

Todavía el *Tesoro del Parnaso español,* publicado en 1808 por Quintana, sólo comprende, según reza el subtítulo, "Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días", aunque las cinco páginas del artículo primero de la Introducción demuestran que el *Cid,* el *Alexandre,* Berceo y Juan Ruiz (más el *Tesoro* y las *Querellas* de Alfonso el Sabio!) ya se habían abierto paso en los manuales. El prestigio del poeta consagrado por varios siglos y el de las recientes reconquistas doctas puede medirse en la proporción del espacio concedido: mientras el estudio *Del principio de nuestra poesía, y sus progresos hasta Juan de Mena* ocupa el artículo primero, todo el segundo está consagrado

[45] Sería injusto comparar estos versos, escritos por poeta tan erudito, con los balbuceos de un niño de quince años, que había de ser luego el renovador de la lírica hispánica. Me refiero a la composición titulada *La poesía castellana,* que Rubén Darío publicó en el primer número de la *Ilustración Centro-Americana* de San Salvador, 1882 (véase DIEGO MANUEL SEQUEIRA, *Rubén Darío criollo,* Buenos Aires, 1945, págs. 77 y sigs.). En ella cada período literario está narrado en el estilo poético correspondiente; el de Mena está representado por dos coplas de arte mayor, la primera de sólo dos rimas:

Luego Johán de Mena con graçia non poca
fiço las sus trovas tyernas, querellosas,
e fueron estonce ya mui dinas cosas,
trovas que cantava la su dolçe boca.
E canta el variante de la suerte loca
en fraçes dolyentes svaves e quexosas,
e fveron estonce ya mui dinas cosas
e a las Musas siempre con su canto evoca.
E plañe en las tumbas de almas precitas
"con lágrimas tristes e non gradescidas"
e siempre son gratas sus trovas sentidas
si canta querellas, si canta sus coitas.
Canta a Doña Venus e a Doñas benditas,
e canta los prados e canta las flores
e los sin iguales e tiernos dulzores
que dan las palomas e las avecitas.

El joven Darío ha asido algunas características del estilo de Mena (lítotes: "non poca"; asíndeton: "trovas tyernas, querellosas"; simetría: "si canta querellas, si canta sus coitas", "e canta los prados e canta las flores"). Tenía sin duda como modelo el trozo adoptado por los florilegios, o sea, el Planto de Lorenzo Dávalos (cf. "querellosas", "querellas", *Laberinto* 204 f "querellas", 205 b "querellosa"; "con graçia non poca", 204 b "con mesura poca"; "e fveron estonce ya mui dinas cosas", 205 e "fuera la madre muy más dina cosa"; "la su dolçe boca", 204 c "la su fría boca" y el verso 206 g "con lágrimas tristes e non gradeçidas"). "Doña Venus" y "Doñas benditas" (?) pertenecen en lo literario a la misma esfera de arcaísmo caprichoso a la que pertenecen en lo lingüístico las grafías "fraçes" "fiço", dolçe".

a Mena mismo, salvo los dos últimos párrafos, que nombran a Santillana, Jorge Manrique, Garcí Sánchez de Badajoz y Macías, y condenan en conjunto la poesía de ese siglo. El examen de Mena en sí comprende una ojeada al panorama cultural de la época, y un resumen breve y exacto del *Laberinto* que destaca su significado erudito y docente, pero le resta méritos por su supuesta dependencia esencial de Dante y de Petrarca y por presumir que el hecho de escribir Mena poesía política, siendo poeta cortesano, le tendría maniatada la inspiración. Muy interesante es su juicio sobre la lengua del *Laberinto*, que ha venido transcribiéndose hasta nuestros días, con ser menos agudo que el de Juan de Valdés:

> La lengua en sus manos es una esclava que tiene que obedecerle, y seguir de grado o fuerza el impulso que le da el poeta. Ninguno ha manifestado en esta parte mayor osadía ni pretensiones más altas: él suprime sílabas, modifica la frase a su arbitrio; alarga o acorta las palabras, y cuando en su lengua no halla las voces o los modos de decir que necesita, acude a buscarlos en el latín, en el francés, en el italiano, en donde puede. Aun no acabado de formar el idioma, prestaba ocasión y oportunidad para estas licencias, que se hubieran convertido en privilegios de la lengua poética si hubieran sido mayores los talentos de aquel escritor, y más permanente su crédito. Los poetas de la edad siguiente, puliendo la rudeza de la dicción, haciendo una innovación en los metros y en los asuntos de sus composiciones, no conservaron la noble libertad y las adquisiciones que en favor de la lengua habían hecho sus antecesores. Si en esto los hubieran seguido, el lenguaje castellano, y sobre todo el lenguaje poético, tan numeroso, tan vario, tan majestuoso y elegante, no envidiaría flexibilidad y riqueza a otro ninguno.

Quintana, como se ve, reduce la actividad lingüística de Mena a una libertad que le permite deformar arbitrariamente la lengua común, sin percibir la razón histórica de muchas supuestas licencias ni advertir que la innovación lingüística forzosamente había de ser menos violenta a mediados del siglo XV que a comienzos del siglo XIX ya que, en palabras del mismo Quintana, "aun no acabado de formar el idioma, prestaba ocasión y oportunidad para estas licencias" [46].

Actitud semejante guarda Martínez de la Rosa en sus *Anotaciones a la Poética*, aun cuando no se demuestra ignorante ni desdeñoso de las primeras manifestaciones de la poesía castellana:

[46] Aparte los trozos citados en la Introducción para ilustrar la historia de los libros de Enrique de Villena y la de Macías, los episodios escogidos para la colección son el del Conde de Niebla y el de Lorenzo Dávalos. Hay notas adecuadas para explicar las circunstancias históricas de ambos, y comentarios al texto de tipo retórico. Quintana prefiere el segundo episodio ("Este trozo de poesía es mucho mejor que el anterior; más firmeza en la dicción, más fluidez y número en los versos, más interés y ternura en el estilo"), y ensalza su calidad pictórica por encima de la *Eneida* —olvidando que la composición emana también de Virgilio, y desconociendo, por tanto, la "contaminación" esencial en el arte imitativa de Mena.

Juan de Mena merece ya este título [de poeta], y al compararle con sus predecesores, no puede menos de admirarse la invención de los cuadros, el vigor de los pensamientos, y la osadía con que empujó, por decirlo así, a la lengua aun indócil y perezosa, para que adelantase cuanto antes en la carrera que le abría.

Obras completas, t. 1, París, 1845, pág. 123 b.

También coincide en su juicio sobre la lengua de Mena con la opinión de Quintana, pues como éste, adopta por norma la rigidez y convencionalismo extremo de su propia lengua:

Reduciéndonos a un solo ejemplo, supongamos que un poeta tiene que describir un combate naval, un viaje marítimo o cosa semejante: no podrá usar de las palabras castellanas *buques, fragatas, barcos*, etc., pero podrá valerse de las que han empleado excelentes autores, como *naves, vasos, naos, justas*, etc., o valiéndose de una figura, *leños, velas, quillas*. Y si desciende luego a las partes de un buque el uso ha ennoblecido unas y condenado otras... Para concluir con un ejemplo que muestra juntamente el uso de palabras admitidas en poesía y el de otras reprobadas, presentaré la siguiente copla de Juan de Mena en su *Laberinto:*

Vi que las gúminas gruesas quebraban
cuando sus *áncoras* quise [*sic*] levantar,
y vi las antenas por medio quebrar,
aunque los *cárbasos* aun no desplegaban;
los *másteles* fuertes en calma temblaban,
los flacos *triquetes* con la su *mezana*
vi levantarse no de buena gana,
cuando los vientos se nos convidaban.

Como en tiempo de este poeta, que a todo trance se empeñó en enriquecer la lengua, no había acabado ésta de formarse, aun no estaban clasificadas las voces que adoptaba la poesía y las que desechaba; pero después que el uso ha ido haciendo este deslinde, podrá muy bien un poeta tomar de dicha estrofa las palabras *áncora, antena* o *entena, másteles* o *mástiles;* ¿pero quién le consentirá hablar de *cárbasos, trinquetes* o *mezanas?* En vez de poeta, parecería marinero.

Ibidem, págs. 129 b-130 a.

Como se echa de ver, Martínez de la Rosa sigue muy de cerca las observaciones de Quintana sobre el vocabulario de Mena. Por atenerse, como éste, a la convención lingüística fijada en el siglo XVIII, admite el hipérbaton practicado en el Siglo de Oro, pero no vacila en reprobar el hipérbaton de Mena para el cual repite la condena, expresada en el pasaje de Lope ya transcrito (pág. 373).

El *Manual de Literatura* (1842-1844) de Antonio Gil de Zárate, que durante muchos años fué uno de los más difundidos, incorpora ya en el Resumen histórico que constituye su segunda parte una ojeada a la literatura española anterior a Mena, bien que la proporción del espacio consagrado a unos y otros autores demuestra que todavía es Mena el ver-

dadero patriarca de la literatura española. Su juicio acerca del *Laberinto*, única obra que revela conocer, es tan extraño que apenas puede creerse que el crítico hubiese leído el poema criticado. Afirma, en efecto, que el *Laberinto*.

tenía por objeto trazar un cuadro alegórico de la vida humana, abarcando todos los siglos para ensalzar los grandes hechos y anatematizar el crimen (Décima edición, París, 1889, pág. 171).

Algo más adelante reprocha al poeta, como falta que disminuye el interés de la obra, el no acordarse

de los héroes ni de las sublimes hazañas que nuestra historia le ofrecía, limitándose a empalagosas alabanzas de don Álvaro de Luna y de un rey tan indolente y despreciable como don Juan II *(Ibidem*, pág. 172).

Su concepto de los modelos del *Laberinto* compendia peligrosamente el de Quintana:

Desgraciadamente el contagio de la imitación le apartó de la senda que más le convenía, arrastrándole en pos del Dante a quien se propuso por modelo en la disposición de su modelo, y hasta en la aspereza del estilo *(Ibidem*, pág. 171).

Del mismo modo, Gil de Zárate repite en cuanto a la lengua la opinión de Quintana, deteriorada por un ingenuo sentido de la versificación como conjunto de obligaciones mecánicas:

Contribuye a esto [la rudeza y poca armonía del lenguaje] la insufrible monotonía de las coplas de arte mayor, que a la constante uniformidad del verso. siempre dividido en hemistiquios iguales, añade la simetría de las rimas y la dificultad de éstas, pues en cada copla deben siempre hallarse cuatro iguales colocadas en los mismos parajes. El empleo de semejante sistema métrico es arduo, penoso y opuesto al movimiento y entusiasmo del poeta.

Por último, también se adhiere al gusto de Quintana, no original en este punto, al insertar como única muestra del *Laberinto* el planto de Lorenzo Dávalos, y recalcar su superioridad sobre lo restante del contexto.

A Alberto Lista se debe un examen menos trivial del papel de Mena en la historia de la lengua literaria. En el *Artículo II, Del lenguaje poético (Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, tomo 2, págs. 18-20), Lista reúne a Mena y a Herrera como los dos únicos poetas antiguos "que se hayan dedicado a formar el dialecto poético de la lengua", bien que el primero sea ejemplo de fracaso como el segundo lo es de éxito en la tentativa. El tesón lingüístico de ambos poetas está claramente percibido como, en lo concerniente a Mena, lo atestiguan varias observaciones valiosas: tal la de que sólo al acercarse la estabilización de la lengua po-

día fijarse, por comparación, una dicción peculiar a la poesía, o el contraste entre Mena, creador lingüístico, y su casi contemporáneo Jorge Manrique quien no intenta componer en lengua especial. No sería prudente, por lo demás, exigir a Lista riguroso sentido de la historia de la lengua; el lector moderno no se explica la privilegiada condición otorgada a la lengua de las *Partidas* a la que considera modelo "en soltura y gallardía", y no puede menos de recelar del acierto de Lista cuando le ve entresacar entre los prosistas del siglo XV al Marqués de Santillana y al Bachiller de Cibdarreal. Más perjudica a la recta estima de Mena el pensar que todo aquello en que la lengua del *Laberinto* difiere de la de principios del siglo XIX era en el siglo XV creación o innovación de Mena: así presenta Lista como ejemplo de voces "no usadas nunca en la prosa castellana", una palabra como "abusiones", conocida en el *Fuero juzgo*. De igual modo, "el Ennio español" no es todavía más que una perífrasis honorífica y, ni siquiera al destacar exclusivamente el papel lingüístico de Mena, descubre Lista la justificación histórica del tradicional paralelo.

El supuesto influjo avasallador de Dante sobre Mena era un lugar común de la crítica literaria de mediados del siglo pasado que afecta también el examen, juicioso por lo demás, de las obras de Mena en la *Historia de la literatura española* de Ticknor (Londres, 1849). Las siguientes frases, tomadas de la versión española de Gayangos y Vedia (Madrid, 1851), ejemplifican esa exagerada posición que ha debido combatir C. R. Post:

> Al principio, como en otras partes, parece [la *Coronación*] una imitación servil de la *Divina Commedia*... Pero si Juan de Mena tuvo intención de imitar al Dante en su *Coronación*, no cabe duda sino que en la principal y más larga de todas sus obras, que es el *Laberinto*, no sólo se propuso tomar a aquel célebre poeta por modelo, sino que le imitó completamente... Su asunto se reduce a mostrar, por visión y alegoría, todo lo relativo a los deberes y destino del hombre; y las reglas que el autor siguió en su composición no son otras que las propuestas por Dante en su tratación *De vulgari eloquentia*, y puestas en práctica en su *Divina Commedia*.
>
> Tomo 1, págs. 408-409.

No es irreverente pensar que una lectura atenta de las obras de imitador e imitado hubiese disipado esa errónea afirmación, ya que, en efecto, al repetir las objeciones de Lope a la lengua del *Laberinto* y transcribir el famoso verso "el amor es ficto, vanílocó, pigro", Ticknor declara ingenuamente: "No me acuerdo de haberlo leído en sus obras."

En el examen del vocabulario de Mena, Ticknor no va más allá de los conceptos básicos de Quintana, de tal modo que al desarrollarlos con mayor detenimiento de lo que se había hecho hasta entonces, contribuye más bien a arraigar que a desvanecer los errores de su inspirador (ver pág. 247). Pues si se tiene en cuenta que las voces de origen románico general, que Ticknor creía préstamos del francés (como *cuer, tiesta)* o del provenzal (como *fi),* se explican históricamente por el mismo castellano, el número de palabras extranjeras, aparte el latín, es reducidísimo, y todavía queda por esclarecer (y no es fácil hacerlo) si esas voces extranjeras no estarían incorporadas a la lengua, como lo está hoy el provenzalismo *trinquete.* Este aspecto del léxico confirma lo que enseñan las fuentes: Mena se orienta hacia el Renacimiento en cuanto prefiere como elementos de renovación y ornamentación Virgilio a Dante, el latín a los romances. Además, exagerando el juicio de Quintana, Ticknor enjuicia la labor lingüística de Mena como una empresa no mal pensada, pero que se frustró totalmente por torpeza del poeta:

> Juan de Mena se vió en la necesidad de aumentar su vocabulario poético . . .; y si hubiera usado de más discreción y de mayor criterio en el uso de los vocablos que adoptó e introdujo, no cabe duda sino que el idioma español hubiera desde luego recibido la forma que él quería imprimirle . . . Por desgracia su elección no fué siempre atinada: algunos de los vocablos que adoptó son bajos y triviales, y por consiguiente su autoridad como escritor no fué bastante para hacerlos dignos; otros no valían más, ni eran más expresivos que aquellos que remplazaban, y por lo tanto cayeron en desuso, al paso que otros, demasiado extranjeros en su estructura y sonido, no arraigaron nunca en un suelo a que no debieron ser trasplantados.
>
> Tomo 1, págs. 414 y 415.

Verdad es que en lo que sigue Ticknor se muestra menos terminante y reconoce que Mena y otros prepararon el desarrollo lingüístico del siglo siguiente: en rigor, se advierte que Ticknor concibe la lengua como una creación enteramente individual en la que se puede predeterminar el éxito de algunas tentativas con sólo ajustarse a ciertas normas generales (vocablos dignos, necesarios, no muy extranjeros), y no ve todo lo que en el delicado proceso corresponde a los lectores o parlantes que reciben el nuevo aporte, todo lo que, siendo circunstancia histórica y social, fomentará en un siglo tal neologismo o lo vedará en otro aunque posean el mismo grado de dignidad, necesidad y cercanía.

Apreciaciones originales sobre Mena se encuentran en el estudio acerca *De la poesía castellana en los siglos xiv y xv* que encabeza la edi-

ción del *Cancionero de Baena* de Pedro José Pidal (Madrid, 1851), estudio valiosísimo en su época, rico en material inédito y en juiciosas observaciones críticas, muy tenidas en cuenta por Menéndez Pelayo. Pidal contrasta, por ejemplo, la vitalidad y sentido nacional de la poesía de romancero con la fría artificiosidad de la poesía erudita, de la que exceptúa sobre todo

> las *Trescientas* de Juan de Mena, en que este insigne poeta celebró los hechos y los hombres notables de su tiempo, censuró a los autores de discordias, excitó a la guerra santa contra los infieles, y dió graves lecciones de moralidad y de patriotismo a sus contemporáneos.

No escapa a Pidal, opuesto en esto al lugar común de la crítica corriente sobre Mena, que hay hondas diferencias de pensamiento entre Dante y su supuesto satélite castellano:

> el Dante, a quien quiso sin duda imitar, puso a su obra el sello católico al poner la escena en el Infierno, en el Purgatorio y en el Paraíso. Juan de Mena la puso en los círculos y órdenes de los planetas, e imprimió a su obra de esta manera un carácter muy distinto del que dió a la suya el famoso poeta florentino. Igual giro puramente filosófico dió el mismo Juan de Mena a su poema de los *Vicios y virtudes*, a pesar de que la materia se prestaba de suyo a ser tratada cristiana y religiosamente, y de que al comenzar sus versos invoca el poeta a la musa cristiana y a la gracia de Dios.

Por último, y es notable en estudioso de tanta erudición, Pidal exceptúa sólo las *Trescientas* de Juan de Mena de la decidida superioridad que marca según él la prosa sobre la poesía en la producción literaria de la Edad Media castellana.

Amador de los Ríos

El estudio de Mena incluído en la *Historia crítica de la literatura española* (Madrid, 1865) de José Amador de los Ríos representa bien los méritos y fallas de toda la obra. Así, reúne los materiales recopilados por los bibliógrafos investigadores como Nicolás Antonio, Sarmiento, Floranes, Gallardo, y agrega curiosos datos dispersos que luego se han incorporado a los elementos de estudio de Mena (tales las opiniones de Lucena, Oviedo, Salinas, Sánchez de Lima, "Hurtado de Mendoza", La Cerda). Amador utiliza para construir la biografía la Vida escrita por Hernán Núñez y no reimpresa desde la edición de Sevilla de 1499, y el *Epicedio* compuesto por Valerio Francisco Romero a la muerte del mismo Hernán Núñez, y agregado a la edición póstuma de sus *Refranes*, Salamanca,

1555. A la par, y como si fueran materiales igualmente fidedignos, no tiene escrúpulo en recoger información del *Libro de vida beata* de Juan de Lucena, insigne fantaseador, y del fraguado *Centón epistolario* del bachiller Fernán Gómez de Cibdarreal.

No es menos contradictorio el estudio de la obra de Mena. Las observaciones que se apoyan en el texto mismo de los poemas son valiosas, bien que casi las oculta el verboso amasijo de frases hechas que constituye su medio de exposición. Amador señala, por ejemplo, el cambio de actitud del poeta, patente en la invocación no pagana de las *Coplas contra los pecados mortales;* insiste en la libertad política que campea en los versos de Mena y que sorprende en un poeta de la corte, y subraya el valor moral del *Laberinto*. Pero, aunque muy superior en erudición original a los historiadores generales de la literatura española que le precedieron y siguieron, Amador de los Ríos no puede despojarse de imaginaciones arbitrarias. Como se inventa unas rigurosas escuelas a las que los poetas pertenecen o dejan de pertenecer (escuelas que sólo responden a la tentación de reducir a gruesos esquemas la realidad flúida, infinitamente más delicada de asir y comprender), presenta a Fernán Pérez de Guzmán y a Juan de Mena, desdeñosos de la escuela provenzal y refugiados repectivamente en la escuela didáctica y en la escuela alegórica, cuando, como es harto evidente, la lírica de tradición provenzal, el didacticismo y la estructura alegórica no son términos ni comparables ni incompatibles y, a lo sumo, se los puede oponer como direcciones, que han seguido en diversos momentos o en diversos estados de ánimo unos mismos poetas a lo largo del siglo XV. Nada tiene de extraño que, al concebir como un verdadero conflicto moral el tránsito de un poeta de una a otra escuela, Amador les labre biografías llenas de peripecias mentales tan dramáticas como imaginarias:

> Cuando Juan de Mena aparece en la corte de don Juan II, dominaba en los círculos palaciegos la *sçiençia gaya*, artificioso intérprete de más artificiosas disquisiciones teológicas y morales y exagerado instrumento de la galantería; el nuevo Veinticuatro de Córdoba disputa y finge amor a la manera de los cortesanos; pero ni cuadraba a las tradiciones de su educación literaria aquella suerte de ejercicio, ni convenía tampoco a la índole varonil de su ingenio el agostarse en estériles ensayos, que lo confundieran con el vulgo de los que tenían en mucho el nombre de trovadores. Así, mientras el severo Fernán Pérez de Guzmán, llevado de igual hastío, lejano de la corte, se acogía a la tradición didáctica para hablar a sus coetáneos el lenguaje de la verdad, anhelaba Mena romper el yugo de la moda, elevándose a una esfera de más trascendental poesía; y ya fuese que recordara el éxito alcanzado por Micer Francisco Imperial y sus discípulos de Sevilla y

Córdoba, ya que trajese a la memoria el universal aplauso con que era pronunciado en Italia el nombre de Dante, resolvióse a tomar por modelo la *Divina Comedia*, ajustando a tipo tan celebrado sus más importantes invenciones. Esta ley reconocieron en efecto los poemas intitulados: la *Coronación*, el *Labyrintho* y el *Diálogo de los siete pecados mortales*...

Obra citada, tomo 6, pág. 96.

Para admitir la posibilidad de semejante biografía, deberíamos saber algo (y no sabemos nada) sobre lo que cuadraba o no cuadraba a las tradiciones de la educación literaria de Mena; deberíamos saber también con certeza (y lo ignoramos en absoluto) si el cultivo de la lírica frívola precedió en fecha a la composición del *Laberinto*. Además, Amador parece concebir en forma algo mecánica y como opuestos el éxito de Imperial *o* el aplauso de Dante para escribir poemas alegóricos de cierto vuelo. Mena, como ya se ha visto, ni imita directamente a Imperial ni imita a Dante en la forma de alusión textual en que lo había hecho aquél; el influjo de Imperial consistió, sobre todo, en llamar la atención sobre la copla de arte mayor como equivalente castizo de la *terza rima*, esto es, como la estrofa propia de la poesía narrativa elevada. En cuanto al alcance de la influencia de Dante, merece destacarse que Amador rebaja juiciosamente las exageraciones corrientes en críticos anteriores, haciendo gala de mayor discreción que la que había de lucir Menéndez Pelayo al sentar que "sobre el escaño del autor del *Labyrintho*, debió de haber siempre un códice de la *Farsalia* al lado de otro de la *Divina Comedia*". Por otra parte, es característica de lo poco atenta a la realidad que se muestra la crítica de Amador de los Ríos su afirmación de que el contacto entre el poema máximo de Mena y el de Dante está en "la idea generadora" (pág. 99), y de ningún modo en la imitación de "un simple episodio, ni menos... de ciertas cláusulas o pasajes" (pág. 98). Porque si algún contacto hay, aquella idea generadora ha de ser tan abstracta —demostrar los vicios que corroen la patria del poeta— que acaba por resultar idéntica a la "idea generadora" de todo gran poema; recuérdese cómo cuenta Horacio, *Epístolas*, I, 2, desde el punto de vista de la crítica estoica, el argumento de la *Ilíada*. La importancia esencial del contacto en la "idea generadora" es un sofisma que procede de identificar el orden seguido en el análisis racionalista de un poema con el orden seguido por el poeta en el proceso de la composición. Nada de cuanto se sabe de experiencia literaria induce a creer que Mena se echara a escoger una idea abstracta —revelar al adormecido Juan II "el doloroso espec-

táculo que presentaban sus Estados" (pág. 99)— y materializarla después en el argumento, tal como lo conocemos, del *Laberinto*, según lo insinúa el orden de la exposición de Amador.

Tampoco es exacto que la *Divina commedia*, en su conjunto, se impusiera como dechado forzoso a la poesía alegórica del siglo XV. Precisamente por su extraordinario valor, era más fácil admirar e imitar unos mismos episodios del poema de Dante que penetrar en toda su estructura. El poema alegórico cultivado en los siglos XIV y XV en Italia, Francia y España no imita el argumento total de la *Divina commedia* y hasta prefiere repetir un marco narrativo más sencillo y estático, anterior a Dante, como tan convincentemente ha demostrado Post. Por eso, el paralelo (si así puede llamarse) entre el *Laberinto* y la *Divina commedia* no conduce a nada. Inacabablemente puede asegurarse que el *Laberinto* no posee —claro está— las excelencias de su supuesto modelo, y que a su vez carece de rasgos dantescos que Amador consideraba defectos[47].

Es también consecuencia de la desatención a la realidad de la obra

[47] Con toda su verbosidad y falta de vigor, la *Historia crítica* representa un esfuerzo imponente (no sobrepasado hasta hoy en su manejo de material inédito) y como tal se redujeron a compendiarla con más o menos variantes los vulgarizadores de los estudios literarios. A ellos pertenece don Pedro de Alcántara García, autor de la *Historia de la literatura española*, publicada como segunda parte de los *Principios generales de literatura* de don Manuel de la Revilla (Madrid, 1877). García reconstruye imaginativamente, siguiendo el ejemplo de Amador, una nutrida biografía de Mena:

> [Don Juan II] le hizo merced del honorífico título de Caballero veintycuatro [*sic*] de Córdoba, y con el que se consideró muy honrado nuestro poeta. Por todas estas causas no menos que por cierto don de gentes que poseía y que ayudaba a hacer más visible la elegancia de sus maneras, Juan de Mena llegó a captarse las simpatías de los cortesanos, y adquirió en poco tiempo una reputación verdaderamente universal.
>
> Tercera edición, Madrid, 1884, págs. 221-222.

García no está menos enterado que su modelo, Amador, de las vicisitudes del pensamiento literario de Mena:

> Pulsó a veces la lira con demasiada libertad, y aunque sus primeros pasos en el arte de la poesía dirigiéronse por el camino trazado por los palaciegos mantenedores de la *sciencia gaya*, su educación literaria, la índole de su genio y el éxito asombroso que había logrado la poesía del Dante hiciéronle muy en breve variar de rumbo, llevándole a tomar por modelo la *Divina Comedia*, y a rendir culto decidido al arte alegórico, del que fué en Castilla y en los tiempos que recorremos el más autorizado representante...
>
> *Ibidem*, pág. 222.

Es característico de la pobreza de observación la importancia concedida al supuesto objeto del *Laberinto:*

> El objeto principal de este largo poema es mostrar por visión y alegoría cuanto hace relación con los deberes y el destino del hombre, y condenar los vicios y aberraciones

literaria, que Amador de los Ríos no se detenga a examinar los pasajes concretamente imitados de Dante, ni recoja siquiera, como lo había de hacer Menéndez Pelayo, las anotaciones de los antiguos glosadores sobre el aporte de la poesía latina, y se contente con nombrar a Lucano como influencia casi exclusiva en el estilo de Mena, quien "empapado en su estudio, llega a connaturalizarse con las osadas metáforas y las exageradas hipérboles que le caracterizan" (pág. 106). El examen de la lengua de Mena comienza con una nueva discusión del título de Ennio castellano que Amador, según parece, cree original del P. Juan Luis de la Cerda, en su comentario a la *Eneida*, IV, 37, N. 13. Amador, en oposición a Sarmiento, reivindica para Mena el título de Ennio, pues con él se refería el P. de la Cerda "a las innovaciones introducidas por Mena en el dialecto poético, tomando por pauta a los poetas latinos". Ya hemos visto, no obstante, que no era ese exacto aspecto filológico sino sólo el de venerable antigüedad el *tertium comparationis* a que apuntaba el Brocense, introductor del título, apoyado en el juicio de Quintiliano, X, 1, 88 sobre Ennio, y que en ese sentido comprenden el título tanto los que lo admiten como los que lo reservan para Berceo, sin excluir siquiera a Puibusque ni a los traductores de Ticknor (t. 3, pág. 459) ni a Menéndez Pelayo[48].

Muy poco es lo que Amador de los Ríos dice en su texto de la lengua

de su tiempo, valiéndose de los ejemplos que ofrecen la historia patria y la vida de nuestros más célebres personajes.

Ibidem, pág. 223.

En cambio, la presentación del poema mismo es tan sumaria que transcribe una sola copla (y ésa, perteneciente a la continuación: "La flaca barquilla de mis pensamientos...") y, tras enumerar las obras en verso, no dice palabra sobre el estilo y lengua del poeta cuya biografía fantasea tan sabrosamente.

[48] Su estudio sobre Juan de Mena se abre solemnemente con estas palabras: "D. Enrique de Villena, Fernán Pérez de Guzmán, el Marqués de Santillana nos muestran, aunque en grados y condiciones diversas, el tipo del prócer literario del siglo XV: Juan de Mena, por el contrario, fué puro hombre de letras, y en tal concepto, *el más antiguo que nuestra historia literaria presenta. No iban tan descaminados los que le llamaron el Ennio español.*" Aquí, como advirtiendo lo anacrónico de dar a Mena tal precedencia en el tiempo, Menéndez Pelayo vuelve sobre sus pasos y glosa este título como alusión al "carácter de estudio e imitación reflexiva" que junto con el patriotismo caracteriza la producción de ambos poetas. Para el Brocense, empero, sólo la posición patriarcal, por decirlo así, de Ennio y Mena había sido el punto de partida de la comparación, como bien claro se desprende de sus palabras reproducidas por Menéndez Pelayo. Y éste, en efecto, desemboca más o menos conscientemente en aquel homenaje de puro respeto a la antigüedad al citar solemnemente el juicio de Quintiliano: "Bien podemos repetir de Juan de Mena lo que de Ennio escribió Quintiliano: 'Venerémosle como a la vieja encina de un bosque sagrado, que infunde majestad y reverencia, aunque no atraiga los ojos con su hermosura'."

de Mena, y lo poco que dice versa casi enteramente sobre el vocabulario. Aparte el latín, concede importancia al aporte del francés y del italiano, siguiendo a Ticknor (ver pág. 247). Respecto a los latinismos, Amador aprueba unos y tacha otros por sus propiedades intrínsecas caprichosamente estimadas:

> Introdujo... multitud de voces gráficas y pintorescas tales como: *nubífero, túrbido, evieterno, cónsono, belígero, armígero, penatífero, dúlcido*[49], *elegiano, crinado, funereo*, y otras sin cuento que imprimieron al lenguaje cierta novedad e inusitada nobleza. En cambio trajo excesivo número de palabras enteramente latinas, así como *superno, exilio, minaz, ultriz, tábido, pigro, vaníloco, fictó, esculto, fuscado, insuflar, prestigiar, trucidar, mendacia* y otras, que si bien han logrado en días más cercanos entrar en el uso de los eruditos, comunicaban a la lengua no poca extravagancia, revistiéndola de pedantescas nieblas.

No es fácil discernir en qué son menos "enteramente latinas" *nubífero, túrbido, evieterno, cónsono*, etc., que *superno, exilio, minaz*, etc. Aparte el léxico, Amador señala solamente el hipérbaton, y se escandaliza no sólo de los socorridos ejemplos "las maritales tragando cenizas", "a la moderna volviéndome rueda", sino también de un verso como "que non sé fablar quién lo pueda", nada extraordinario dentro del orden fluctuante de la frase literaria anterior al Siglo de Oro.

Puymaigre

En cuanto a *La cour littéraire de don Juan II*, del Conde de Puymaigre (París, 1873), previamente discutido en varias opiniones generales, vale la pena recordar algunas de sus características. Puymaigre subraya muy sagazmente cómo Mena, acatado por todos los bandos de Castilla, es políticamente muy exclusivo y firme en su adhesión al Rey y al Condestable. Ticknor, al examinar la lengua de Mena, había traído a colación a Ronsard para fustigarlos por igual. Puymaigre señala desde varios puntos de vista curiosos contactos que parten de una actitud íntima igual: el dualismo del poeta entre el pasado medieval y la revelación de la Antigüedad, intensamente amada, pero aún no asimilada. Con un sentido muy francés —muy cartesiano— de la arquitectura y la coherencia lógica de la expresión literaria y, a la vez, con escasa individuación histórica, Puymaigre no puede menos de juzgar negativamente muchos aspectos de Mena que son expresiones elocuentes de su determinado momento y lugar. Así, no admite la devoción en poesía sino a la manera

[49] No hallo *armígero* ni *dúlcido* en las obras de Mena impresas en el *Cancionero* de Foulché-Delbosc. Éste trae *yneterna* (*Laberinto*, 67 b) donde Núñez y el Brocense leían *eviterna*.

decorosa del devoto francés moderno, no a la manera medieval, de Dante y de Mena, en la cual irrumpe hasta en las esferas menos elevadas y solemnes. Por esa misma rigidez lógica, no se proyecta Puymaigre en el momento exacto de la moda literaria que corresponde a la redacción del *Laberinto,* y plantea al poema reparos sobre lo vago y a la vez complicado de su mecanismo, sobre el número y extensión de los episodios, reparos que Post resolvió merced a su visión histórica adecuada. Pagó tributo al modo de pensar de sus contemporáneos al extender en demasía la influencia francesa y provenzal, sin pensar que la simultaneidad de muchos rasgos literarios es en la Edad Media consecuencia natural del influjo latino común y que, en principio, tratándose de poeta tan deliberadamente docto como Juan de Mena, los modelos latinos cuentan con mayor probabilidad de prevalecer que los romances. Puymaigre ha contribuído con varios atinados paralelos al mejor conocimiento de las fuentes de Mena, pero en rigor se le ha escapado la originalidad de su técnica de imitación ya que, con excepción poco importante, reduce sus fuentes, como Amador de los Ríos, a Dante y a Lucano. No sería justo callar que el juicio sobre *La cour littéraire de don Juan II* es aquí forzosamente negativo porque ya se han utilizado sus aportes positivos, ni que en conjunto el libro de Puymaigre es siempre fino y valioso, y no sólo para los lectores franceses, por sus exquisitas versiones, sino también para los hispánicos por el grato contraste de su exposición atildada y concisa con el fárrago de Amador de los Ríos y aun con el corte oratorio de Menéndez Pelayo.

A su vez, el capítulo XII de la *Antología de poetas líricos castellanos* de Menéndez Pelayo es el estudio de conjunto más completo, si no original, que la investigación contemporánea ha consagrado a Juan de Mena. La referencia constante a ese estudio en las páginas anteriores hace innecesario un nuevo examen.

INFLUENCIA

Sobradamente gozó Mena en su propia generación y en la inmediata de mejor reconocimiento que los versos panegíricos, por sinceros que los juzguemos: del reconocimiento de la imitación. Su obra inconclusa, las *Coplas contra los pecados mortales*, excitó el celo de sus admiradores. Gómez Manrique, Pero Guillén de Segovia, fray Jerónimo de Olivares la continúan no dejando nunca de realzar rendidamente la alteza del poeta muerto y la poquedad propia; así, el primero de los citados compara su tentativa con los primeros pasos del niño que abandona el andador:

Continuadores de las Coplas contra los pecados mortales

> Sy con la grande pobreza
> dela mi sabiduría
> no podré syguir la vía
> de su perfeta sabieza,
> como niño que se aueza
> a mudar tras carretón,
> seguiré yo su sermón,
> pero no su polideza.
>
> GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero* . . . , N. 13, pág. 133.

Olivares, hijo de un amigo de Mena, finge en la introducción en prosa de sus adiciones (en la citada edición de Mena, Amberes, 1552) que se le aparece el poeta "suelto por pequeño espacio de purgatoria cárcel" e, insatisfecho con las continuaciones de Gómez Manrique y Pero Guillén de Segovia, le ordena escribir una tercera en la que ha de tener en cuenta dos reparos:

> Quiero que sepas que biuiendo nos, tu padre e yo, mostrándole aquella obra e preguntándole lo que della le parecía, después de mucho auerla loado me dixo que pues que yo metía en campo para batallar la Razón e la Voluntad, que mirasse quán injusto era meter en la liça la vna muy acompañada de coplas e la otra casi sola. Yo, teniéndole en merced la tal correción e auiso, propuse emendarlo, como después hize quando del vicio de la yra traté. Mas como Átropos cortasse ya la tela, no solamente aquello quedó por fazer, mas aún el estilo del consonar, que en quinze partes quedó herrado[1], limar no pude como la arte pedía.

[1] Al reducir todas las coplas al esquema abba etc., aparece una construcción hiperbática. Por ejemplo, en la copla 6 Mena había escrito: "La vida pasada es parte / dela muerte aduenide-

Para vencer los escrúpulos de modestia de Olivares, Mena le infunde su inspiración:

> Entonces a mi oreja llegado, con vn aliento que todo me penetró, informándome de muchas cosas, otro hombre me fizo, y con tanta fuerça fué que no fué en mí dexar de poner en obra su querer.

A las coplas que igualan las réplicas de la Voluntad con las de la Razón sigue la continuación misma del poema, con una introducción en verso que refiere otra vez la aparición de Mena:

> ¡O tú muy claro poeta!
> Ruégote do quier que andes
> que al tu espíritu mandes
> me guíe por vía reta;
> sienta mi pluma indiscreta
> de tu fama tal ayuda
> que sabia torne de ruda
> y esta fin haga perfeta.
> Con el ruego que hazía
> *in promptu* me apareció
> lo que Iuan de Mena vió
> al tiempo que escriuía
> y él presente que dezía:
> "Ierónymo de Olivares,
> tus versos serán mis pares
> si acabas la obra mía".

A pesar de tan rotunda promesa, de tanto aparato de visión y preámbulo, la continuación es muy inferior a la de Gómez Manrique y, por supuesto, al original de Mena.

Santillana

Propiamente el primer imitador de Mena parece ser el poeta que compuso las veintisiete coplas incluídas en el *Cancionero* de Ramón de Llaviá bajo el título *Comiença la muy excellente obra llamada la flaca barquilla,* etc., consideradas —particularmente las tres coplas primeras— como final del *Laberinto.* Quizá también deba alistarse entre los imitadores nada menos que al Marqués de Santillana, quien admite, como sus contemporáneos (cf. LUCENA, Prólogo: "al magnífico Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, con el Príncipe de nuestros poetas, Ioan de Mena"), la supremacía li-

ra..." Olivares enmienda: "De la muerte aduenidera / la vida passada es parte..." La interesante consecuencia es, precisamente, que en su última obra Mena había sentido como muy importante el orden natural de palabras y le había sacrificado la regularidad de la rima.

teraria de Mena. Siempre es probable, dada la amistad y comunidad de ideal poético de ambos, que las coincidencias fueran o bien puramente casuales, o bien no disimulada prueba de admiración.

Dame liçençia, mudable Fortuna,
porque yo blasme de ti como deuo.
Laberinto, 7 ab.

blasmando a Fortuna, e sus movimientos.
Defunción . . ., 14 g.

Como en Çeçilia resuena Tifeo.
o las ferrerías de los milaneses . . .
Laberinto, 150 ab.

Non son los martillos en la armería
de Milán tan prestos ni tan avivados . . .
Comedieta de Ponça, 77 ab.

ca éstos más aman con justo sentido
la recta justiçia que non la ganançia
e rigen e siruen con mucha costançia
e con fortaleza en el tienpo deuido.
Laberinto, 212 efgh.

(Compárese el movimiento de la segunda parte en las coplas "benditos aquellos . . ." que contiene a modo de estribillo el comienzo "ca éstos non . . ." y particularmente, la copla 17, cuya primera parte acaba con la expresión "en tiempos devidos"):
ca éstos por saña non son conmovidos,
nin vana cobdiçia los tiene subjetos;
nin quieren thesoros, nin sienten defetos,
nin turban temores sus libres sentidos.
Comedieta de Ponça, 17 efgh.

el linpio católico amor virtuoso.
Laberinto, 114 h.

el muy virtuoso, cathólico, puro . . .
Favor de Hércules . . ., 4.

E si los muros que Febo ha trauado
argólica fuerça pudo subuerter . . .
Laberinto, 5 ef.

Asy que en bien pocos años
subvertiendo la asolaste [a Troya].
Bías contra Fortuna, 66.

non gouernándome de arte discreta.
Laberinto, 30 h.

çiençia, dotrina nin arte discreta
. . . . . .

guarda fiel de la tarpea torre.
Laberinto, 215 f.

e del que guardava la torre tarpea.
Pregunta de nobles, 3, 5.

Se hallan en la obra del Marqués ciertas expresiones que se remontan, a la verdad, a lugares comunes de la poesía latina, tales como *machina mundi* y *auri sacra fames,* pero siendo Santillana bastante lego en latín, es probable que le decidiera a insertarlas el hecho de que ya figurasen en el poema de su amigo:

con toda la otra mundana machina.
Laberinto, 32 h.

Si la machina del mundo
peresçiera por Phetón . . .
Bías contra Fortuna, 26.

con fanbre maldita de su grand tesoro
. . . . . .
con fanbre tirana, con non buena ley.
Laberinto, 89 c y 230 f.

¡O fambre de oro rabiosa!
Doctrinal de privados, 4.

Parece surgida al calor admirativo del episodio del Conde de Niebla la

curiosa página de prosa *(Introducción al centiloquio de sus prouerbios e castigos)* en que el Marqués moraliza los pronósticos adversos, las avenidas del Rubicón, la profundidad del Asopo, etc., como obstáculos que esfuerzan al virtuoso a superarlos. Aun cuando el Marqués pensara principalmente en la *Farsalia* y en la *Tebaida*, su lenguaje presenta notable proximidad con el de Juan de Mena:

Nin la corneja non anda señera
por el arena seca passeando,
. . . . . .
nin buela la garça por alta manera.
Laberinto, 172 abe.

en las pronosticaciones vistas, assí de la garça volar en lo alto, como de la corneja passearse presurosamente por el arenal.
Introducción al centiloquio.

Las notas descriptivas de la corneja, que retienen la caracterización de las *Geórgicas* (ver pág. 73), parecerían indicar que el *Laberinto* y no la *Farsalia* ha sido el punto de partida inmediato de esas líneas de Santillana[2].

[2] En cambio, parece corresponder a Santillana la prioridad en cuanto al motivo de la silla preciosa, que éste describe en la *Coronaçión de mossén Jordi*, 10 y 11 y Mena en el *Laberinto*, 142 y 143. En el primer poema (cuya fecha corriente es 1430), la silla está descrita con el despilfarro de pedrería habitual en tales descripciones medievales:

De rubíes e diamantes
era la maçonería,
e de gruessa perlería
las lizeras circunstantes:
esmeraldas rutilantes
e çafires orientales
avía tantos e tales,
que non bastan consonantes.
Cancionero . . . , N. 221, 11.

La descripción no presenta el menor enlace con el poema, pues ni se vuelve a mencionar la silla ni se indica si está reservada para mosén Jordi (como la "gran cadira de ver" lo está para el Marqués en la *Coronación*, 45) o para Venus, asentada "en su trono potente". Mena encarece más bien que describe la riqueza y artificio de la silla de don Juan II:

y él de vna silla tan rica labrada
como si Dédalo bien la fiziera.
. . . . . .
los quales [los antecesores del Rey] tenían en ricas labores
çeñida la silla de ymaginería
tal, que senblaua su maçonería
yris con todas sus biuas colores.
Laberinto, 142 gh, 143 e-h.

Aun cuando retiene alguna rara palabra del poema anterior —*maçonería*—, Mena da nuevo sentido al motivo, enlazándolo orgánicamente con su concepción del *Laberinto* como glorificación patriótica: su silla, en efecto, no debe "sus biuas colores" a la pedrería, sino a las pinturas y entalles que representan los hechos de armas de los reyes de Castilla.

Es fácil percibir la huella no sólo de la amistad sino también del aprendizaje en los que como Montoro, Burgos y Lucena le recordaban con tanto afecto. De Montoro es bien sabido que imitó hasta tres veces *(Cancionero,* ed. Cotarelo y Mori, Madrid, 1900, Nos. 78, 94 y 122) la sátira social a lo jocoso de las coplas de Mena *Sobre un macho que compró de vn arcipreste,* siendo a su vez imitado, él y su modelo, por Pedro del Castillo[8], por Cristóbal de Castillejo y por poetas del *Cancionero de Resende.* Montoro tomó por modelo no precisamente el planto de Lorenzo Dávalos, pero sí el artificioso lenguaje, el apóstrofe retórico, la prolija alusión mitológica con que Mena poetiza menudos hechos contemporáneos, para la mejor de sus raras muestras de poesía seria, las coplas de arte mayor dirigidas al duque de Medinasidonia.

Montoro y Cota

Por donde su madre la triste remira,
torciendo sus manos con ravia quan grande,
grandes renovando gemidos sospira;
non sabe dó busque nin siente dó ande:
. . . . . .
¡Oh tierra, diciendo, si tú me lo tienes
non más lo descubras de quanto lo vea,
et toma este cuerpo mortal en rehenes,
a éste que presto dará tu librea!
¡Y tú el elemento que al fuego saltea,
y tú, salteado del gran Prometeo,
y tú sey con ellos complir mi deseo,
aquel que las fojas campales menea!
Cancionero, ed. citada, N. 1, coplas 18 y 19.

Muchos ecos del didacticismo moral de Mena están presentes en las coplas de Montoro a la muerte de los dos Comendadores:

Por do se concluya el exemplo vero
en los miserables y crímina gente,
anduvo la piedra de valle en otero
y dió en la cabeza del más inocente;
que llama de fuego quemante y ardiente
nos quema y abrasa y nos tiene ardidos,
pues los vencedores se fallan vencidos
y el pueblo vençido milita [y] potente.
Ibidem, N. 2, copla 11.

Pero el examen atento de sus obras revela recuerdos quizá no intenciona-

[8] C. B. Bourland, *The unprinted poems of the Spanish Cancioneros in the Bibliothèque Nationale, Paris,* en *RHi,* XXI, 1909, págs. 499-502.

les y por eso más elocuentes de su honda familiaridad con la lengua poética de Mena. Sirvan de ejemplo las *Coplas al señor Rey don Enrique, de Antón de Montoro, a cerca de sus privados y del Condestable don Miguel Lucas*[4], en las que leemos:

Tomastes entre las manos
aquellos nobles varones,
espejos de los vmanos,
de linpia cama d'ermanos
de Pachecos y Girones,

reminiscencia manifiesta del verso 75 g del *Laberinto* que dice de la reina doña María, madre de Enrique IV:

goza de cama tan rica de ermanos,

y que tanto desvelo costó a los comentadores.

Cristiano nuevo como Montoro y Mena, el enigmático Rodrigo Cota, destinatario de coplas nada cordiales del primero, se muestra imitador del segundo en el *Diálogo entre el amor y un viejo*. Aun cuando el debate es un género tan arraigado en la Edad Media y posee tal variedad de formas que no es totalmente necesaria la hipótesis de que el *Diálogo* parta del altercado entre Razón y Lujuria de las *Coplas contra los pecados*, es indudable que Cota tenía muy presente el poema póstumo de Mena, y sus reproches contra aquel vicio:

tú fallas las tristes yeruas,
tú los crueles potajes;
por ti los limpios linages
son bastardos y no puros...
Coplas..., 89.

Tú hallas las tristes yeruas
y tú los tristes potajes;
tú mestizas los linages,
tú limpieza no conseruas.
Diálogo, vs. 388 y sigs.

No tenía menos presente el pasaje del *Laberinto* en que la Providencia expone su opinión *de arte amandi:*

Nin causan amores, nin guardan su [tregua
las telas del fijo que pare la yegua,
nin menos agujas fincadas en çera,
nin filos de aranbre, ni el agua primera
del mayo beuida con vaso de yedra,
nin fuerça de yeruas, nin virtud de pie- [dra,

Tú vas alos adeuinos,
tú buscas los hechiceros,
tú consientes los agüeros
y prenósticos mezquinos;
creyendo con vanidad
a creer por abusiones,
lo que deleyte y beldad
y luenga conformidad

[4] Francisco R. de Uhagón, *Un cancionero del siglo xv*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año IV, 1900, pág. 395 a.

nin vanas palabras del encantadera.
Mas otras razones más justas conuo- [can
los coraçones a las amistades,
virtudes e vidas en conformidades,
e sobre todo beldades prouocan
e delectaçiones a muchos aduocan . . .
Laberinto, 110 y 111.

pones [*sic*] en los coraçones.
Diálogo, 397 y sigs.

La primera parte de la copla de Cota comprende las "abusiones" (o sea, 'supersticiones'), exactamente como en la respuesta de la Providencia, mientras siguiendo el mismo orden, la segunda parte enumera los verdaderos motivos, humanos y no sobrenaturales, de los amores.

Diego de Burgos

Si la amistad que profesaba a Mena el secretario de Santillana, Diego de Burgos, se expresa en las coplas ya citadas (págs. 328-329), su admiración literaria se refleja en todo el poema: literariamente, el "*Triunfo*" corresponde a Mena, y no al ensalzado Marqués. Burgos asocia, por ejemplo, a Tideo y Néstor sin más justificación que el hallarlos asociados en el *Laberinto:*

O tú, Prouidencia, declara de nueuo
quién es aquel cauallero que veo,
que mucho en el cuerpo pareçe Tideo
y en el consejo Nestor el longeuo.
Laberinto, 233 abcd.

El otro que está a él más cercano
es el buen hijo del fuerte Tideo;
el otro que viste la toga de arreo
es Nestor el viejo, de seso tan sano.
Triunfo del Marqués, 71 efgh.

Pero en el *Laberinto,* la asociación, lejos de ser casual, implica una ingeniosa adulación: Néstor está escogido como parangón de prudencia, y Tideo, héroe de segundo orden, lo está porque don Álvaro de Luna era de corta estatura, tal como había retratado Estacio a aquel personaje, *Tebaida,* I, 417:

maior in exiguo *regnabat* corpore *uirtus.*

De la muchedumbre de sentencias y anécdotas que corren a nombre de Pitágoras, Burgos recuerda dos, y la primera de ellas coincide no sólo en contenido sino también en armazón sintáctica con la única que mencionó Mena:

c vi a Pitágoras que defendía
las carnes al mundo comer por estremo.
Laberinto, 118 gh.

tanbién a Pitágoras, que contradizía
las carnes comer delos animantes . . .
Triunfo del Marqués, 95 ef.

El significativo manifiesto del autor del *Laberinto* como poeta de cenáculo ha llegado hasta el *Triunfo,* aunque convertido, más bien, en una profesión de modestia:

Si coplas o partes o largas diçiones
non bien sonaren de aquello que fablo,
miremos al seso mas non al vocablo,
si sobran mis dichos segund mis razones,
las quales ynclino so las correçiones
de los entendidos, a quien sólo teman,
mas non de grosseros, que sienpre blas-
[feman
segund la rudeza de sus opiniones.
Laberinto, 33.

Aquellos por ende que estáys escu-
[chando
mirad la materia, no tanto la forma;
mirad si se pueden en coplas trobando
guiar los conceptos enteros por norma;
el arte del metro me pone tal corma
que yr no me dexa bien quanto querría;
por esto el querer de sí no confía
y al flaco poder la mano conforma.
Triunfo del Marqués, 54.

Por dos veces surge en el *Triunfo del Marqués* la preocupación de la guerra de reconquista, la "justa guerra" a que exhorta Mena, fiel al pensamiento político de don Álvaro de Luna:

Sertorio se llama, de quien las carreras
si bien aprendieran los tus castellanos,
no sola Granada, mas los africanos
aurían espanto de ver sus banderas.
79 e-h.

¡O gente cristiana, discorde, pesada!
¿por qué su segundo [de Godofredo de Bullón]
en ti no se halla?
Jamás los tus hijos emprenden batalla
sino por la triste cobdicia priuada.
85 e-h.

Siguiendo la práctica dantesca del *Laberinto,* incluye Burgos en su poema varias largas imágenes psicológicas (coplas 12, 32, 144). Otra larga imagen, en la que el poeta se pinta recurriendo a su guía como el niño a la madre, parafrasea una situación del *Laberinto:*

Boluíme con ayre de dubdosa cara
al ensoluedora de mis ynorançias,
como de niño que de sus ynfançias
la madre benina non triste separa.
Laberinto, 74 abcd.

Miradas sus partes de tanta excelencia
quedé como haze el niño ygnorante,
que por su terneza no tiene esperiencia
de cosa que vea ni tenga delante;
que mira espantado su gesto y semblan-
[te,
y corre ala madre de quien más se fía:
assí boluí yo a mi sabia guía,
pidiendo el misterio qué fuesse causante.
Triunfo del Marqués, 219.

Quizá resuene también una alusión a la "silla tan rica labrada" de don Juan II ("Tal, que senblaua su maçonería / yris . . .", *Laberinto,* 143 gh) al excusarse el Secretario de describir la silla del Marqués:

Lector, no te pienses que fuese labrada
de obra muy rica de maçonería.
Triunfo del Marqués, 58 ab.

Bastante frecuentes son las expresiones aisladas que sólo por asidua lectura pudieron deslizarse en el *Triunfo:*

e todo lo visto fuyó mi presençia.
Laberinto, 294 h.

huyó mi presencia con motu ligero.
Triunfo del Marqués, 20 d.

Assí me soltaron en medio de vn plano.
Laberinto, 14 a.

Pues digo que en medio de aquella [planura...
Triunfo del Marqués, 56 a.

su mano feroçe, potente, famosa.
Laberinto, 189 b.

por cierto su mano osada, feroce.
Triunfo del Marqués, 194 c.

ser apalpado de vmano yntelecto.
Laberinto, 26 d.

no pudo bastar humano intellecto.
Triunfo del Marqués, 200 g.

el miedo pospuesto, prosigo adelante.
Laberinto, 22 c.

a Dante me bueluo, pospuesto temor,
y dígole aquestas palabras siguientes.
Triunfo del Marqués, 209 gh.

o quirita Roma, si désta sopieras...
Laberinto, 79 e.

Y no como el padre que ouo fundado
la quirita Roma.
Triunfo del Marqués, 227 ab.

No falta algún eco léxico: *jamás* 'siempre'[5], 55 c, 154 e; 49 f *machometa* 'mahometana'; 189 a *belígero* iniciando la copla y el verso como en el *Laberinto,* 141 a. Pero la más valiosa imitación se refleja en la semejanza de estilo, tan profunda que revela hasta qué punto el poema de Mena se convirtió en la norma de dicción poética para los hombres de su generación. A ejemplo del *Laberinto,* las dos mitades de la copla de arte mayor suelen apoyarse en su mutua simetría; así la copla 125, que contiene en su primera mitad el elemento figurado y en la segunda su aplicación al Marqués; así la copla 3, en que la simetría apoyada en el paralelismo agrupa armónicamente los versos de la estancia:

El sabio maestro de todas las cosas
el mundo pintaua de nueuas colores;
los campos cubría de yeruas y rosas,

[5] El uso de *jamás* 'siempre' está atestiguado desde el siglo XIII (cf. E. L. LLORÉNS, *La negación en español antiguo,* Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1929, págs. 72 y sigs.); no falta en la generación anterior a Mena y en la suya propia (VILLASANDINO, *Baena,* N. 34: "Assy que *jamás* biviré con dolor"; RUY PÁEZ DE RIBERA, *Baena,* N. 289: "façed que floresca *jamás* su onor"; fray DIEGO DE VALENCIA, *Baena,* N. 473: "Sy lo declarades, *jamás* vos prometo / en todos mis días que sabio vos llame"; SANTILLANA, *Comedieta de Ponça,* 38: "Ésta de Sibyla del su nasçimiento / fué *jamás* nudrida..."; *Soneto,* N. 175: "¡Dulçe hermano! pues yo que tanto amiga / *jamás* te fuy..."; BACHILLER DE LA TORRE, *Cancionero de Stúñiga,* pág. 25: "Dama de tales faciones, / virtudes e condiciones / que *jamás* fuessen sin par"), pero en Mena es sistemático, y debió de ser sentido como peculiaridad suya, ya que uno de los criterios en que se basa el Brocense para rechazar las coplas agregadas es que emplean *jamás* 'nunca'. Cf. ALEXO VENEGAS, *Agonía del tránsito de la muerte (NBAE,* t. 16, pág. 304): "*Jamás* es adverbio afirmativo; compónese de *iam* y de *magis,* que tanto significa 'jamás' como 'y aún más'."

las plantas vestía de frondas y flores;
las nieues y los cristalinos licores,
dexando las cumbres, los valles buscauan;
suaues discores las aues cantauan;
leuáuales zéfiro dulçes tenores.

Muy frecuentes son los hemistiquios simétricos:

eternas en bien, eternas en mal.
121 c.

fué luz de oradores y luz de saber.
147 f.

del público bien, del común prouecho
muy gran zelador, onor de su tierra,
consejo de paz, remedio de guerra.
148 efg.

maestro del metro, señor dela prosa.
152 c.

en justas y en gala, dançar y vestir;
en música grande, donoso en dezir.
175 de.

Como en el *Laberinto*, el hipérbaton, el apóstrofe y la interrogación retórica pomposa quiebran la contextura simétrica del estilo:

¡quán *dulce* a mis males me fuera *reparo!*
15 h.

¡O suma sapiencia! ¡o buen Dios eterno!
9 a.

Y dixe inclinado: ¡O luz de saber!
¡o fuente manante melifluos licores,
de quien los más hartos más quieren tener,
y muy más aprenden los muy sabidores!
33 abcd.

¡O Joue que riges por ley perdurable
las cosas criadas en cierta ordenança!
55 ab.

¿Por qué nos robaste tan antes del día,
o muerte, el tesoro de perfectión pura?
16 gh.

¿Qué tempre ternemos, Fortuna, o qué medio,
pues nunca firmeza nos guarda tu rueda?
18 gh.

¿Quién más costante, ni tanta firmeza
touo en sus grandes y luengas conquistas?
¿En quién tantas mañas ni tanta destreza
ni artes de guerra jamás fueron vistas?
168 abcd.

La enumeración, propia del estilo de estas visiones de trasmundo, impone, para subrayar las partes, el asíndeton y la anáfora:

de aquel tan magnánimo, *de aquel* tan valiente,
de aquel tan amigo de toda virtud.
11 ef.

dexó claros hijos, vn sabio perlado,
dexó caualleros de alto corage,
dexó por cabeça de casa y linage...
170 efg.

Aquel que allí vees de gesto pensoso,
guarnido de armas de tanta clareza,
fué mas valiente que no venturoso,
gloria y loor dela fortaleza:
aquél luengos tiempos sostouo el alteza
del gran Ylión por sus propias manos,
aquél defendió los muros troyanos
muy más virilmente que en Grecia se reza.
62.

El tono oratorio adopta también la expresión doble como medio de amplificación verbal:

verás cómo está *quexoso* y *sentido*
del mal Tholomeo, *ingrato, traydor;*
padesce vergüenza con *saña* y *dolor.*
65 efg.

sin *fin* y *reposo, saber* y *eloqüencia.*
123 h.

Los *enperadores* ni los *capitanes*
.....
ni tanto huyeron *deleyte* ni *vicio;*
solícito y *presto* vsó de su oficio.
163 ade.

a tiempos, *astucias* y *sagacidades.*
176 e.

En sus manos, como en las de Mena, la expresión gemela puede sobrepasar la sinonimia para llegar a la identidad:

El padre de estorias y gran paduano.
105 a,

o sea, el historiador Tito Livio, natural de Padua.

el pobre Lactancio, el gran Firmiano [quizá "e gran"].
106 g,

o sea, Lactancio Firmiano "que contra gentiles tan alto escriuía". Como

en el *Laberinto*, aparece asimismo, lo que es más raro, la predilección por el ritmo ternario:

tan clara y suaue y tan peregrina
.....
vn alma soberuia, rauiosa, indignada.
151 eg.
más sabio, más misto y aun más entero.
153 f.
A gentes diuersas, vnidas y mistas.
168 e.
sus armas, sus fuerças y su valentía.
169 e.

La figura etimológica da también cohesión a su verso:

que pudo *vencer*, después fué *vencido*.
65 h.
Amó los que ouieron *amor* de virtud,
por ella bien quiso a ssus *amadores*.
133 ab.
honrró más que todos alos *sabidores;*
maguer más que todos en todo *sabía*,
pensó *saber menos* que los más *menores*.
136 bcd.

La inspiración erudita, lazo el más visible de estos poetas, luce de buen grado en el *Triunfo del Marqués* sus perífrasis-acertijos:

Cata allí junto los reyes hermanos
que por la robada hermana murieron,
los quales, dexados los cuerpos humanos,
en Géminis dizen que se conuirtieron: [= Cástor y Pólux].
de aquéllos se escriue que a Roma vinieron
nunciando la grande victoria latina,
do al que no creo que fué tan ayna,
de negra la barua en rubia voluieron [= Domicio Enobarbo].
81.

Son interesantes las perífrasis que circunscriben a Aquiles y a Antenor (asociado a Eneas como en el *Laberinto*, 89 eh), porque permiten traslucir la preferencia medieval por la narración verídica de Dictis y Dares sobre las ficciones poéticas de Homero y Virgilio, que también ha dejado su huella, aunque muy fugaz, en Mena (copla citada del *Laberinto):*

¿Miras cabe él a vn cauallero
que tiene la lança so su diestra mano?
De aquél la Iliada pregona de Homero
más cosas que hizo en el cerco troyano.
71 abcd.

el prófugo Eneas, famoso por suerte,
más que en la vida, después dela muerte,
y el otro que ouo a Padua fundado.
73 fgh.

(Cf. asimismo las coplas 62 = Héctor, 63 = Alejandro y César, 66 = Augusto y Tiberio, 67 = Pirro y Ciro, 70 = Hércules y Jasón, etc.). Todos los medios de que se había valido Mena para destacar y subrayar —aposición, oración de relativo, construcciones absolutas, además de los ya vistos— reaparecen en su imitación, y desde el comienzo menudean los dos modos favoritos de Mena para asegurar la ligazón de su frase, el período correlativo y el consecutivo:

la luz radiante de que es alumbrado
el orbe terreno *tanto* duraua
en nuestro emisferio, *quanto* moraua
la madre de Aleto por punto y por grado.
Triunfo del Marqués, 1 efgh (cf. 144 cd).

a mí, que ni fruto gusté ni las flores
del vuestro don santo de dulçe saber,
tal gracia infundid, *que* muestre su ser
en mí la grandeza de vuestros loores.
Triunfo del Marqués, 2 efgh (cf. 33 ef, 144 e-h, etc.).

No deja de tener su sabor humano el hecho de que Diego de Burgos, el secretario, haya descartado el estilo informe, a base de pura acumulación ornamental, de su reverenciado señor, para penetrarse de la estructura mucho más firme y elegante del *Laberinto*.

Gómez Manrique

Otro poeta, bien conocido por su doble parentesco con Santillana y con Jorge Manrique, lloró asimismo en el molde tradicional la muerte del Marqués. No es *El planto delas virtudes e poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoça* el único poema que atestigua la admiración que profesaba Gómez Manrique a Santillana y, sin embargo, a pesar de la admiración literaria y del afecto familiar, su obra revela más bien al secuaz de Mena, cuyo elogio se introduce hasta en el poema mismo destinado a exaltar al Marqués (copla 91). Ya se ha mencionado la continuación de las *Coplas contra*

los pecados mortales que Menéndez Pelayo, en simpatía con su difuso prosaísmo, hallaba superior al original. Otras composiciones presentan motivos de varias obras de Mena, incluyendo alguna en prosa, y excluyendo casi del todo su obra maestra. Así, la pequeña introducción, en prosa crespa y latinizante, que precede a las estrofas de los momos con que Isabel la Católica celebró el cumpleaños de "su hermano, el inocente" don Alfonso, repite algún giro del Prohemio del *Omero romançado:*

Vengo yo, vuestro humil siervo natural a vuestra clemencia benigna, no de Etiopía con relumbrantes piedras, no de Siria con oro fulvo, ni de África con bestias fieras y monstruosas: mas de aquella vuestra caballerosa Córdoba; e comoquier que de Córdoba, no con aquellos dones nin semblantes de aquellos que los mayores y antiguos padres de aquélla a los príncipes gloriosos, vuestros antecesores y a los que agora son y aun después serán, bastaron ofrecer y presentar . . .

Prohemio del *Omero romançado.* GALLARDO, *Ensayo* . . . , t. 3, col. 735.

E assy somos aportadas ante vuestra merced, no con ricos dones de oro nin de piedras presciosas, ca nin nosotras las poseemos, nin poseer deseamos, nin vos, muy poderoso rey y señor, las auéys menester, pues uos basta señorear alos señores de aquéllos, mas con vn acrescentado amor que vuestra vista gentil nos ha causado, presentamos a vuestra alteza estos fados.

Cancionero . . . , N. 391.

El cumplido moral al joven príncipe, que no precisa oro ni piedras preciosas pues le "basta señorear alos señores de aquéllos", implica por su forma la anécdota que Mena cuenta de Fabricio y que Manrique, difícilmente sin pensar en Mena, refiere en las *Estrenas* al arzobispo de Toledo:

Estaua la ymagen del pobre Fabriçio,
aquel que non quiso que los senadores
oro nin plata de los oradores
tomassen, nin otro ningún benefiçio,
teniendo que fuesse más ábil ofiçio
el pueblo romano querer posseer
los que posseyan el oro, que auer
todo su oro con cargo de viçio.

Laberinto, 218.

Avnque vuestra señoria,
a quien dexe Dios biuir,
puede sin duda dezir
lo que Fabricio dezía
quando vn enbaxador
le presentaua tesoro
pensándole corromper:
que más era ser señor
delos señores del oro,
que tesoros poseer.

Cancionero . . . , N. 358.

Un pensamiento trivial, si bien musicalmente expresado, de la *Pregunta que hizo Juan de Mena al Marqués de Santillana* ha dejado su eco en la prosa y en el verso de la *Consolatoria* que compone Gómez Manrique para su mujer doña Juana de Mendoza, en ocasión de la pérdida de dos hijos:

El antigüedad las fará más bellas
puesto que todas las formas desdora.
MENA, *Pregunta...* (*Cancionero...*, N. 27).

...pero el tiempo que gasta todas las cosas y las desdora...
El tiempo las ha gastado,
que gasta todas las cosas;
éste las ha desdorado...
MANRIQUE, *Consolatoria...* (*Cancionero...*, N. 337, 14).

En la misma obra, Gómez Manrique señala los riesgos de "ser hombre gran señor" con palabras tomadas de la copla en que la Razón reprocha a la Lujuria los crímenes que causa:

Das alas gentes vltrages,
de muerte no las reseruas,
tú fallas las tristes yeruas,
tú los crueles potajes.
MENA, *Coplas contra los pecados mortales*, 89 a-d.

A éstos que dan los gajes,
tienen mill sieruos y sieruas,
a éstos en sus potajes
dan ponçoñosos breuajes,
a ellos se dan las yeruas.
MANRIQUE, *Consolatoria...*, 18.

La larga invocación de las *Coplas contra los pecados mortales* en que Mena se despide sentidamente de las musas eruditas de su juventud (coplas 1 a 17) no deja de aparecer en *El planto delas virtudes e poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza*, si bien reducida a un pequeño alarde mitológico y a una fórmula sumisa en la que el poeta devoto no ha sabido renunciar, sin embargo, al mismo tipo de acertijo empleado en la enumeración mitológica:

Non ynuoco las planetas
que me fagan eloqüente;
non las Cirras mucho netas,
nin las hermanas discretas
que moran cabe la fuente;
ni quiero ser socorrido
dela madre de Cupido,
ni dela Tesaliana,
mas del nieto de santa Ana
con su saber ynfinido.
El planto..., 3.

Para el argumento de su poema, Gómez Manrique tuvo muy en cuenta el de la *Coronación*, modelo casi obligado, no sólo por el asunto sino por celebrar en vida al Marqués a quien su piadoso pariente celebraba después de muerto. Como Mena, Gómez Manrique pierde su camino y se interna por un valle oscuro:

E las arpias de Fineo
por sus cumbres resonauan,

exactamente como, entre otras figuras mitológicas, Mena ve

> ... bañarse las tres Harpias
> en la sangre de Fineo.

Aterrado por las visiones del valle y del río, Manrique, como su modelo, cobra esfuerzo de su mismo temor:

mas miedo que dellos oue
me hizo ser vencedor.
¿Oystes nunca, nascidos,
vn hecho tan hazañoso,
en puertos tan combatidos
los osados ser vencidos
con las armas del medroso?
Coronación, 22-23.

Como quien come, mirad,
açíbar por la salud,
fuera de mi voluntad,
dela tal necessidad
delibré fazer virtud;
e la pura couardía
me prestó tal osadía,
que como desesperado,
quise fazer de mi grado
lo que fuerça costreñía.
El planto ..., 19.

Así llegan el uno al bosque y fuente donde las musas preparan el trono del Marqués, el otro a la fortaleza desolada donde las siete virtudes lloran su muerte. Si Mena recuerda como hecho reciente de Santillana la reconquista de Huelma, Gómez Manrique aduce la misma hazaña para celebrar al caballero en quien el ejercicio de las letras no menguó el de las armas, y ambos concluyen su poema excusando, por la incertidumbre del despertar repentino, lo insuficiente del elogio.

Por general que sea la lamentación elegíaca o la hipérbole galante en la lírica amorosa del tipo de cancionero, pueden señalarse entre las composiciones de este carácter de Mena y las de Gómez Manrique varias semejanzas que demuestran que no fué Juan de Valdés el único admirador de la lírica de Mena:

Si la fin es que me llama,
¡o qué muerte que perdí
en biuir, quando partí
de entre braços de mi dama!
MENA, *Cancionero* ..., 38.

Creo que ayan a baldón
las otras hermosas bellas,
que en estremo grado dellas
vos tenéys la perfeción.
MENA, *Cancionero* ..., 15.

Las damas que vos otean
reclaman todas de Dios,
porque piden y dessean,
a ssí mismas que se vean

Que si lo tal me tirara ...
quando de vos me partí ...
¡O mal fadado de mí!
¿Por qué estonçes no morí
por no morir cada día?
GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero* ..., 406.

que según la gran quereña
tienen de vos las fermosas,
creed que vos matarán
.....
La qual [soberanía] vos tenéys sobre [ellas
non eçebtando ninguna,

fechas tales como vos...
MENA, *Cancionero...*, 18.

Muy más clara que la luna,
solo vna,
en el mundo vos nacistes
tan gentil que no ouistes
ni touistes
competidora ninguna.
MENA, *Cancionero...*, 15.

¡o sin ventura nascido!
¡quán bueno fuera el morir
si pudiera ser venido
quando yo oue tenido
más cobdicia del beuir!
.....
ca si muriera en nascer,
o si nascido muriera,
no me pluguiera el plazer.
MENA, *Cancionero...*, 23.

bien como la clara luna
sobre todas las estrellas.
.....
Que con muy justas razones
aquellas vos aborreçen,
por quanto sus perfiçiones
ante vos desapareçen.
GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero...*, 407.

¡O sy naçido no fuera
para ser tan desdichado!
¡o sy nacido, muriera
quando yo pensaua que era
de vos querido y amado...!
GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero...*, 408.

El anecdotario clásico es tan frecuente en toda la literatura erudita o didáctica de la época, que su común presencia en la obra de Mena y en la de Gómez Manrique no prueba en principio relación deliberada entre ambas. Con todo, hay casos en que el contexto, ya que no el motivo, apunta a tal relación. Por ejemplo: si Mena, apoyado en Dictis y Dares, puede rectificar el relato de Virgilio, demasiado favorable a Eneas, Gómez Manrique tomará el relato virgiliano, comparado con el de "Dayres" como muestra del peligroso poder de los poetas:

yazes açerca, tú, vil Antenor,
.....
allí tú le dauas, Eneas, las manos,
avnque Vergilio te dé más onor.
Laberinto, 89 egh.

Que por el buen escritor
fué tornado en grand loor
el reproche mucho feo
de que Dayres fizo reo
al amigo de Antenor.
GÓMEZ MANRIQUE, *El planto delas virtudes e poesía...*, 114.

La imagen que compara escépticamente las leyes con las telarañas es de venerable antigüedad y gran difusión (ver pág. 228); pero cuenta a favor de la relación entre el *Laberinto* y el *Regimiento de príncipes* el hecho de que en ambos poemas esté encuadrada en un contexto de exhortación a la justicia, enderezada al correspondiente soberano:

A vos perteneçe tal orden de dar,
rey eçelente, muy grande señor,
.....

La contra deuéys fazer,
príncipe delas Españas,
si queréys resplandeçer

punir a los grandes como a los pequeños,
a quien non perdona non le perdonar.
Como las telas que dan las arañas
las leyes presentes non sean atales,
que prenden los flacos viles animales
e muestran en ellos sus lánguidas sañas;
las bestias mayores que son más estra-
[ñas
passan por todas ronpiendo la tela,
assí que non obra vigor la cautela
sinon contra flacas e pobres conpañas.
Laberinto, 81-82.

y, señor, no paresçer
ala red delas arañas,
que toma los animales
que son flacos y chiquitos,
assí como los mosquitos
y destos vestiglos tales;
mas si passa vn abejón,
luego, señor, es ronpida;
assí el flaco varón
mata los que flacos son,
alos fuertes da la vida.
GÓMEZ MANRIQUE, *Regimiento de príncipes*, 52-53.

Pero el *Laberinto* ha influído en la obra de Gómez Manrique más por su estilo que por sus motivos. Los rasgos estilísticos de aquel poema más fáciles de repetir no sólo elevan el tono de las prosaicas coplas de arte mayor de Gómez Manrique, sino que irrumpen también en sus coplas de arte menor, no del todo adecuadas a tan ambiciosa retórica. Así la anáfora:

Aquel que vos, noble señora, paristes,
aquel que criastes con tantos dolores,
aquel sobrador de grandes temores
a quien Garcí Laso por nombre posistes,
aquel que entre todos los otros quesistes
que se intitulase delos dela Vega...
Allá cerca era su naturaleça,
allí comarcaua el su noble padre,
allí abitauan ermanos e madre...
Defunzión del noble cauallero Garci Laso dela Vega, 22, 15.

alos buenos amigable,
alos fuertes espantable,
alos peruersos esquiuo.
.....
Todas las cosas sostiene,
todas las cosas conporta,
e si flaqueza nos viene,
ésta sola nos detiene,
ésta sola nos conforta.
Regimiento de príncipes, 28, 29.

En estas últimas coplas, la anáfora encabeza versos simétricos; tampoco faltan ejemplos de una práctica no rara en el *Laberinto* (120, 192, 225), en que la anáfora contribuye a la simetría agrupando ordenadamente los versos en dísticos:

Allí era el llanto con miedo mezclado,
lágrimas yuan con lanças echadas;
ally los gemidos e las cuchilladas
fazían vn son muy desacordado:
allí por sacar el cuerpo finado
auía ruydo tan grande espantoso...
Éste es aquel que sangre fazía
antes que otro enlos enemigos;
éste es aquel que por sus amigos
la vida e fazienda de grado ponía:
éste es aquel que tanto valía,
que nunca por çierto morir se deuiera...
Así nos boluimos más tristes que quando
las troyanas gentes sin Éctor tornaron;
así nos boluimos; los moros quedaron
tañiendo añafiles, albórbolas dando:
así nos boluimos, delante lleuando
aquel que solía boluer enla çaga;
así nos boluimos con tan fuerte plaga
los vnos gimiendo, los otros llorando.
Defunzión del noble cauallero..., 3, 6, 12.

También hereda Gómez Manrique la afición al numeral desarticulado con el que a la manera de Imperial, inicia su lamento sobre la muerte de su pariente Garcilaso:

A veynte e vn días del noueno mes,
el año de çinco, después de çincuenta,
e quatro dezenas poniendo enla cuenta,
nueue çentenas e vna después...
Defunzión del noble cauallero..., 1 a-d.

Con idéntico artificio fecha exactamente la muerte del Marqués:

E no con éstos contenta
esta maldita de Dios [la muerte],
vino con gran sobreuienta
enel año de cinqüenta
e más quatro vezes dos.
El planto delas virtudes e poesía..., 92.

Un giro de Mena que hoy parece poco feliz:

de yena non menos el nudo más tuerto.
Laberinto, 241 b,

fué extraordinariamente gustado, a juzgar por la cantidad de sus imitaciones en Gómez Manrique y más todavía en Juan de Padilla:

non menos, mas antes muy más dolorido.
Defunzión del noble cauallero..., 11 c.

estremas pasiones, grandes agonías,
las quales no menos, mas más que las mías
mi alma sintiendo, las plañe e las llora.
Cancionero . . . , N. 375, 2 f-h.

En el comentario en prosa del mismo poema *(Cancionero* . . . , t. 2, pág. 60 a):

Si desta greçiana e vençedora gente ouiesse de escreuir las muertes e daños de la hueste suya, no poco mas mucho me deternía . . .

Como sintagmas favoritos, rivalizan en frecuencia dentro del *Laberinto* y de las coplas de arte mayor de Gómez Manrique la oración de relativo y el período consecutivo:

auía ruydo tan grande, espantoso,
que no vi ninguno tan poco medroso
que non estuuiese asaz demudado.
Oyendo yo tan gran turbaçión,
teniendo enel canpo que bien me doliese,
sofrir no lo pude que presto no fuese
a saber quién era aquel buen varón
por quien se fazía tal lamentación,
lo qual pregunté a vno muy paso . . .
Defunzión del noble cauallero . . . , 3, 5.

E las ondas que batían
enlos terrenos cimientos,
las serpientes que gimían,
los árboles que cruxían
con la fuerça delos vientos,
los sus tumultos cessaron,
e tan de golpe callaron,
que las que sentí passiones
en sus doloridos sones,
con el callar se doblaron.
El planto delas virtudes e poesía . . . , 28.

A ejemplo de Mena, Gómez Manrique procura lograr el ansiado colorido latino acumulando infinitivos y construcciones absolutas:

fazer aquellos a quien sobreviene
al fin no sentir los con tanta pasión . . .
A mí ciertamente que diga que no
la vmanidad me faze sentir
de mi noble fijo su triste morir,
pero pues Dios así lo mandó,
responderé lo que respondió
el santo varón quando fué tentado,
veyendo ser pobre de rico tornado . . .
Defunzión del noble cauallero . . . , 32 cd, 34 a-g.

Asy mismo posponiendo
toda pasión humanal,
delos quales principal
interese ser entiendo,
tras el qual hartos corriendo,
encargando sus consciencias,
injustas dieron sentencias,
codicia saco rompiendo.
. . . . . .
obseruad la preminencia
delos vuestros soberanos
dándoles consejos sanos,
pospuesta beniuolencia.
Continuación de las *Coplas contra los pecados mortales*. *Cancionero* . . . , t. 1, págs. 146 b y 151 b.

Una copla de contenido clásico y complicada estructura periódica, como la siguiente, representa dentro de la lengua de Gómez Manrique el esfuerzo por acercarse al ideal latino que el éxito del *Laberinto* impone:

Aquel Çipión que Roma vençida
de sus enemigos tornó vençedora,
e de sus muros cruel çercadora,
estando ella en punto de ser conbatida,
no quiso Fortuna que el fin de su vida
fuesse tan onrrado como su beuir;
e fuera de Roma le fizo morir,
aquélla le siendo desagradeçida.
Cancionero . . . , N. 375, 15.

También parece evidente que Gómez Manrique debe a Mena su impulso para la creación lingüística. Un arcaísmo ennoblecido por una nueva asociación como en el señalado verso de Mena: "do fué bateado el fi de María" *(Laberinto,* 37 f) aparece en los versos de Manrique, ya repetido:

que vos dé quito de penas
el Fi de Santa María.
Cancionero . . . , N. 417,

ya trasladado a un contexto profano, aunque de tono elevado:

faziendo enlos moros non menos estragos
que los desçendientes del fi de Cadino[6].
Defunzión del noble cauallero . . . , 10 ef.

[6] Corrijo así el texto de la edición de Foulché-Delbosc, que dice:

que los desçendientes de sy de Cadino.

Continuando la tradición, probablemente estudiantil, del manejo del cultismo que se refleja en Mena y demás poetas eruditos del siglo XV, no respeta Gómez Manrique uso ni etimología en la acentuación de cultismos (ver págs. 276 y sigs.); presenta formas arbitrarias como *Peritoo* por 'Pirítoo' *(El planto . . .*, 381), *Sardanopolo* por 'Sardanapalo' *(Regimiento de príncipes*, 6 a), *cítara* por 'citra' ("Cítara et vltramar", *Cancionero . . .*, N. 417); intercambia adjetivos derivados con sus sustantivos originales *(epicuros* por 'epicúreos', *Cancionero . . .*, N. 356, cf. a la inversa *Ypicurio* por 'Epicuro' en fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero . . .*, t. 1, pág. 83 a), para lo cual pudo sentirse autorizado por intercambios como los de *fúlmina* por 'fulmínea' *(Laberinto*, 142 f) o, a la inversa, *Meduseas* por 'Medusas' *(Laberinto*, 53 c, ver págs. 256 y 266). No es de extrañar, pues, que surja en Gómez Manrique, continuador e imitador de Mena, la valoración de su maestro como poeta por excelencia. Para zaherir al necio juglar Juan de Valladolid que se apellida Poeta sin saber la técnica de su elevado oficio ("Él no sabe qué es acento, / non ditongo nin manobre"), basta contraponerle la excelsa figura que atrae su ambición:

> vos cuydáys ser Juan de Mena.
> *Cancionero . . .*, N. 400.

Merced a una obra que hoy nos es difícil encuadrar en el resto de su producción, *Sobre la lición de Job que comiença: "Heu mihi" (Cancionero . . .*, N. 422), viene a ser el austero Gómez Manrique modelo de Garcí Sánchez de Badajoz en sus famosas *Liciones de Job, apropiadas a sus passiones de amor (Cancionero . . .*, N. 1045). Pero no es la imitación litúrgica la única afición común a ambos, ya que también Sánchez de Badajoz patentiza su vasallaje a Mena en el título y estilo de su *Claro escuro (Cancionero . . .*, N. 1050) además de testimoniarle su admiración en el *Infierno de amor* (ver pág. 326). Algo semejante a esta composición es el *descort* de Pedro Torrellas *"Tant mon voler s'és dat a mors . . ."*, en que figuran los últimos versos de "Ya no sufre mi cuydado . . ." *(Cancionero . . .*, N. 23). Además, Torrellas muestra su familiaridad con la obra de Mena al aplicar originalmente la imagen de los

El poeta alude evidentemente a los descendientes de Agenor, hijo de Cadmo, celebrados en el ciclo de Tebas.

átomos *(Laberinto,* 295) en una de sus cartas a don Pedro de Urrea (ed. P. Bach y Rita, Nueva York, 1930, págs. 315 y sig.):

Mas si la manera de mi razonar a la vuestra non sigue, non vos marauilléys como yo haya tomado opinión que las generales reglas los scientes e los latinados vocablos por a tractar los fechos d'amor non ser assás convenibles, ca muncho han de las generales reglas por encerrar en ellas los mouimientos d'amor, tanto ligieros, delgados e variables quanto en el rayo del sol los átomos aparescen.

Pero Guillén de Segovia y Diego Guillén de Avila

Con Pero Guillén de Segovia, a quien ya conocemos como continuador de Mena, aparece Gómez Manrique asociado en intercambio poético de preguntas y respuestas *(Cancionero . . .*, Nos. 351, 356, 392, 393). En la penúltima pregunta, un eco trivialísimo de las *Coplas contra los pecados mortales* revela la familiar compenetración con el admirado poema póstumo de Juan de Mena:

Yrada yendo mi mano,
tan fuertes armas se falla,
como las faze Misalla
o las fiziera Vulcano;
al acidente cercano
dela mi yra sañosa,
armas le son toda cosa
que puede fallar a mano.
MENA, copla 98.

si desta cruel batalla
es posible nos saluemos
con las armas de Misalla
o con el medio que falla
quien pasa por los estremos.
SEGOVIA *(Cancionero . . .*, N. 392).

Pero Guillén de Segovia, que comparte con Mena la adhesión al Condestable don Álvaro de Luna, rara entre los hombres de letras de la época, no ha dejado de imitarle en una obra de más vuelo. El poema moral sobre la Fortuna y la Providencia que comienza con un eco del *Claro escuro* de Mena:

Al tiempo que Apolo en fuerza crescía
do fiere con rayos el templo de Baco,
su flama apolea en alto surgía
mostrándose Febo más fuerte que flaco.
GALLARDO, *Ensayo . . .*, N. 2435, vol. 3, col. 178.

Diego Guillén de Avila, hijo de Pero Guillén de Segovia, compuso dos poemas: *Panegírico en alabanza de . . . la reina Isabel,* y *Loor del reverendísimo señor don Alonso Carrillo* (a semejanza de las *Coronaciones, Defunciones* y *Triunfos* de la generación anterior), cuyo argumento han resumido e ilustrado brevemente los traductores españoles de Ticknor, t. 3, págs. 460-466. Según ese resumen, el primer poema,

concluído en 1499, posee cierta originalidad de arquitectura que preludia un tipo de plan o de episodio épico adoptado luego por la epopeya del Renacimiento[7]. Las pocas coplas que de este poema transcribe Menéndez Pelayo (*Antología* . . . , t. 6, págs. CCLXVIII-CCLXX) permiten vislumbrar una asimilación del estilo y versificación de Mena no inferior a la de Diego de Burgos. La fecha, entre astronómica y mitológica, de la visión se expresa en una copla cuyos versos se agrupan sintácticamente en dísticos:

> Era en el tiempo que muestran las flores
> de sus escondidas potencias señales,
> y los terrestres aquosos vapores
> al ayre los suben los rayos febales;
> Thitón con sus carros luzientes triumphales
> ocupa los cuernos del cándido toro,
> habiendo partido en la piel de oro
> el justo equinoccio en partes iguales.

No faltan hemistiquios simétricos, separados por el asíndeton:

> mis miembros temblaban, no sé qué tenía . . .
> sus señas tendidas, sus gentes armadas . . .
> aquí corren toros, allá juegan cañas . . .

La anáfora presta la pomposa lentitud que requiere el decoro épico:

> Las Gracias le dieron preciosa guirnalda
> de ramos fragantes, mezclados con flores;
> de lirios, de rosas hinchieron mi falda,
> de timbra, que daba suaves olores.

Es frecuente la pareja de sinónimos que ha de fijarse como característica de la prosa del Siglo de Oro:

> *Atónito,* iba conmigo y *turbado* . . .
> de tan *radiante y clara* belleza . . .

Sorprende por su frecuencia en las breves citas de la *Antología* el ritmo ternario en la enumeración:

[7] "Finge [el autor] hallarse caminando por una oscura selva, en medio de la cual está situado un palacio fatídico, con paredes en que se hallan figurados todos los sucesos de la historia, pasados, presentes y futuros. Aparécensele luego las tres hadas, Tropos [*sic*], Cloto y Lachisis [*sic*], cada una de las cuales le sirve de guía por las estancias del palacio, explicándole, la primera la historia de los tiempos pasados, la segunda los sucesos del reinado de Doña Isabel, y profetizándole la tercera que los Reyes Católicos, después de haber conquistado toda el África, pasarán a Jerusalén y rescatarán el santo sepulcro de manos de los infieles". *Obra citada,* págs. 460-461.

de címbalos, flautas y otros sonidos...
de armas tan claras, lucidas, fulgentes...
en tal proporción, grandeza y mensura...
tendidos, lentados y floxos traían...

El hipérbaton se sitúa elegantemente en los extremos del verso:

de sus escondidas potencias señales...
de sus compañeras en torno cercada...

También la figura etimológica subraya los extremos del verso:

congojas me lievan así congojado...
podrán más con ella que con nos podían...

Aposición, construcciones absolutas, oración de relativo, dan complicación latina al período:

El Cid es Ruy Díaz, aquel esforzado
que reyes venció tan grandes, potentes...
La virgen Astrea descendió del cielo,
de sus compañeras en torno cercada;
perdido del todo el viejo recelo,
nascida esta reyna, do hagan morada...

Por donde yo siento tumulto sonante
de címbalos, flautas y otros sonidos
que ya por las faldas del claro Athalante,
de sátiros fueron y faunos oídos.

Allí las Driadas con passos debidos
oí con más ninfas *que* en coro danzaban,
y en rústicas voces cantando loaban
las vidas silvestres en *que* eran nascidos.

Frecuente es el período consecutivo en fin de copla, ya sencillo:

obraron conmigo sotil vestidura
con que la vistieron de *tal* hermosura
que siempre le tiene el alma adornada,

ya eslabonado con otra consecutiva:

espíranle, envueltos en dulces liquores,
sus nombres, sus fuerzas, *assí* verdaderas
que se les infundieron *tan* grandes y enteras
que consigo mismas no quedan mayores,

o con una relativa:

sus miembros ebúrneos *assí* conformaba
en *tal* proporción, grandeza y mensura,
que quien las contempla verá en su figura
beldades *que* ver jamás no pensaba.

El léxico es rico en latinismos ornamentales *(aquosos, grèmio* 'regazo', *progenie, radiante, ebúrneo);* los nombres propios aparecen tratados todavía con la antigua libertad medieval *(Athalante* 'Atlante'; *Driadas* por 'Dríades'), mientras la mitología se presenta asimilada ya con delicadeza renacentista. La pintura de estados de ánimo, cara a Mena, parece haber atraído también a su discípulo, que pinta con maestría rara en su siglo el espanto que se apodera de él al atravesar la floresta poblada de criaturas y músicas sobrenaturales:

> Atónito iba conmigo y turbado
> en verme entre gentes que ver no podía;
> congojas me lievan así congojado,
> que el alma temores secretos sentía.
> Cada una planta de cuantas veía
> ser cosa sensible se me figuraba,
> los blandos cabellos alzados levaba,
> mis miembros temblaban, no sé qué tenía.

Fray Iñigo de Mendoza

Muy cerca del Mena de las *Coplas contra los pecados mortales* (no del Mena del *Laberinto)* se mantiene fray Íñigo de Mendoza en la *Hystoria dela qüestión y diferencia que ay entre la Razón y Sensualidad sobre la felicidad e bienauenturança humana,* como lo hizo notar con poca caridad su coetáneo Cartagena en las críticas que asestó al poema, escudándose bajo el mandato real:

> Va muy bien inuencionado,
> va tanbién digno de pena,
> porque salló del dechado
> que todos vimos labrado
> de mano de Juan de Mena:
> y de hurto qual aquél,
> delante Dios soberano,
> sus huessos piden a él,
> como la sangre de Abel,
> las vengança de su ermano.
>
> *Otras suyas por mandado del rey, reprehendiendo a fray Yñigo de Mendoça, y tachándole las coplas que hizo a manera de justa (Cancionero...,* N. 910).

Y, en efecto, basta abrir el poema, sobre todo en el debate entre Lujuria y Razón, para reconocer que el reproche tenía fundamento:

> Tú te bruñes y te aluzias, ¿Quién ciega los entenderes?
> tú fazes con los tus males ¿quién bastarda los linajes?

que las manos mucho suzias
traten muchos corporales:
muchos lechos maritales
de agenas pisadas fuellas,
y syenbras grandes querellas
en debdos tan principales.
Das alas gentes vltrages,
de muerte no las reseruas,
tú fallas las tristes yeruas,
tú los crueles potajes;
por ti los limpios linages
son bastardos y no puros,
de claros fazes escuros
y de varones saluages.
MENA, *Coplas...*, 88-89.

¿quién haze con sus plazeres
alos ombres y mugeres
ser peores que saluajes?
¿quién se bruñe, quién se aluzia
para destruyr las almas?
¿quién con su bestial acuçia
los corporales ensuçia
y las consagradas palmas?
.....
tú suzia, me las ensuzias
con tus formas ponçoñosas,
viles, torpes, ascorosas,
quando te bruñes y aluzias.
MENDOZA, *Cancionero...*, t. 1, págs. 92 a y 93 b.

Entre todos los poemas a los que se extiende el influjo de Mena, aun entre los anteriores a la escuela de Boscán y Garcilaso, en los cuales su huella ha sido decisiva, los de Juan de Padilla el Cartujano rinden a Mena por excelencia el homenaje de la imitación. La historia literaria registra pocos casos de tan ferviente aprendizaje de un modelo poético como el que demuestran *Los doce triunfos* (1521) y el *Retablo de la vida de Cristo* (1516), si bien dejan percibir una marcada diferencia de temperamento entre maestro y discípulo, que hace más valiosa la voluntaria sujeción del Cartujano.

Juan de Padilla, el Cartujano

Mena es el término de referencia imprescindible que permite comprender más de una actitud de Juan de Padilla. En este sentido es ejemplar la solemne proposición del *Retablo,* que expresa en dos formas el asunto del poema. La primera y más breve es positiva:

Canta, cristiano, comigo la vida
del Hijo muy alto de Dios inefable...

La segunda determina por negaciones el mismo asunto:

Aquí no pintamos las vueltas humanas,
ni cómo las vuelve la triste Fortuna,
ni cómo se mueven los cielos y luna
ni sus influencias enfermas y sanas.
Callo las cosas del mundo livianas,
dexo los hechos romanos aparte,
repruebo los hechos de Palas y Marte
y las opiniones de gentes profanas.
Callo los hechos de los poderosos
y muy excelentes señores pasados;

callo los faustos y grandes estados
de los pacíficos y muy furiosos;
callo los hechos muy maravillosos
de España la clara...

Las negaciones alcanzan hasta una copla más, donde el poeta lisonjea la vanidad de los Reyes Católicos. Pero lo que interesa no es la obligatoria lisonja, sino esas dos coplas en que el Cartujano precisa el concepto de su "divino muy alto sermón" —su poema verídico y devoto—, negando detalle por detalle el contenido de lo que era en su momento la epopeya culta por excelencia, la que justamente canta las operaciones de Fortuna, los hechos de Palas y Marte *(Laberinto,* 141 ae), las glorias de la Antigüedad profana y las hazañas de España la clara *(Laberinto,* 220 f). Tal es el ascendiente de Mena que Juan de Padilla procede ni más ni menos como ha de proceder un siglo más tarde don Alonso de Ercilla, cuando para declarar su propósito de poetizar la verdad comienza negando el risueño mundo de Ariosto, presente en todos los lectores:

No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados...

Hasta en las exhortaciones del Cartujano para disuadir a las gentes de lecturas profanas y en sus protestas de ceñirse a su "santa escriptura", resuena fugazmente un eco del poeta negado y amado:

Huyan por ende las musas dañadas,

eco del reproche de Mena a las musas de su juventud *(Coplas contra los pecados mortales,* 2) que parte de la *Consolación* de Boecio y plantea las relaciones entre poesía y devoción conforme a las líneas trazadas por San Jerónimo[8]. La invocación que Juan de Padilla, fiel a Mena

[8] Al entrar en materia, vuelve a acordarse el Cartujano de San Jerónimo, con la diferencia de que, donde Mena resumía su pensamiento sobre la actitud cristiana ante la poesía antigua, su discípulo se detiene a contar las anécdotas que ilustran las aficiones literarias del Santo, alguna, como la de Persio, bien ajena al propósito. Todos estos preliminares concluyen con una copla, gemela del "manifiesto" del *Laberinto,* 33:

Si por ventura de necesidad
yo procediere por partes escuras,
son las materias, historias, figuras,
que lo demandan de su calidad.
Pero, hablando la clara verdad,
yo presupongo pintar por tal arte
que puedan los doctos mirar de su parte,
y más a do reina la simplicidad.

ascético, niega a las musas está concedida a la personificación exaltada por Mena épico, y expresada con más de un recuerdo de la brillante dicción de su original:

¡O Providencia, divina rectora
del gran universo con sus elementos!
. . . . . .
Gobierna mis actos mortales y vanos
con tu divina muy alta clemencia . . .

De igual modo, en el poema más tardío, "las pálidas Musas" del Helicón ceden ante la Musa divina identificada con la Providencia a la que, además, invoca en un apóstrofe épico que trae ecos del *Laberinto:*

¡O Providencia de Dios inefable!
V, cap. 1, 3 a.

Es sabido que el marco narrativo del *Laberinto* y de *Los doce triunfos* estaba dado, hasta cierto punto, por la boga literaria del poema en forma de visión supraterrena. Padilla, menos sobrio que Mena, aumenta la ingenua complicación mecánica de su artificio, lo que acentúa el carácter medieval del argumento. A la vez, inserta con delicia las escasas situaciones animadas del marco del *Laberinto,* el enojo de la Providencia, por ejemplo, cuando ve al poeta embelesarse en la cosmografía:

Assí retratado e redarguydo
de mi guiadora sería yo, quando
el mundo me vido que andaua mirando
con ojos e seso assí enbeueçido,
ca vi que me dixo en son aflegido:
"Déxate desto, que non faze al fecho,
mas mira: veremos al lado derecho
algo de aquello por que eres venido".
Laberinto, 55.

Ya caducaba mi vista mirando
los cuerpos celestes con sus movimien-
[tos . . .
Luego destila [S. Pablo] la mar de
[prudencia . . .
"Déxate de eso, que no hace al caso."
Viendo mi guía que tanto cuidado
quería poner en la Cosmografía,
según que hiciera de la Astronomía,
me dice con ayre de rostro mudado:
"Déxate de eso, terreno Letrado,
dexa las trazas del mísero suelo".
Los doce triunfos, I, cap. 4, 1 ab, 2 ac; cap. 5, 5 a-f.

Casi treinta años después de la toma de Granada y cinco del advenimiento de Carlos V, repite el Cartujano la actitud de Mena quien, escribiendo durante el azaroso reinado de Juan II, condena los banderíos civiles y ensalza declaradamente a los que han sobresalido en la única guerra legítima, la de Reconquista:

verás debujados según tu deseo
los ínclitos fechos de tus naturales:
digo, de aquellos que fueron leales
contra los moros en bélica puna;
dexando la guerra civil y fortuna,
que mueve contino discordias y males
entre la gente que debe ser una.
V, cap. 3, 2 c-h.

El elemento episódico más importante en que coinciden maestro y discípulo es la visión panorámica del mundo, estática en Mena, que se finge inmóvil en la Casa de Fortuna, mientras en *Los doce triunfos* está insertada por trozos, a medida que el poeta y su guía se desplazan por el complicado andamiaje del cosmos ptolemaico. El orden de la descripción no va, objetivamente, de un extremo a otro del mundo conocido; comienza devotamente con la ciudad santa:

Debaxo del alto Zenith, do tenía
su monte divino la santa Solima.
I, cap. 5, 2 ab;

luego las descripciones se insertan como escenario de la actividad del apóstol celebrado (la de Italia a propósito de San Pablo: IV, cap. 3, 19 y sigs.; la de la India a propósito de Santo Tomás: XI, cap. 2, 2 y sigs., etc.), hasta interpolar todo cuanto ofrecía el *De imagine mundi*[9], sin omitir tampoco los motivos que Mena había revestido de lenguaje poético:

El Catabatmón fué luego patente
.....
quando Boreas se muestra valiente
.....
que es dicha Gotia segund nuestro vso,
de allí donde Júpiter alto dispuso,
quando a prinçipio formó cada cosa,
saliesse de tierra tan mucho famosa
la gótica gente que el mundo bastasse,
porque la nuestra España gozasse
de estirpe de reyes atán gloriosa.
Laberinto, 50 a, 11 d, 43 b-h.

El monte Tauro fué luego patente
de do se declinan los Montes Ripheos,
hacia los frígidos Hiperboreos,
allí do Boreas se muestra valiente;
vimos Alanya, con Dacia de frente,
y la foribunda que Gothia digeron;
de allí do los ínclitos reyes salieron
que tienen a Burgos muy más prepotente,
que otros ningunos jamás lo tubieron.
Los doce triunfos, II, cap. 2, 4.

[9] Por boca de San Pablo, su conductor, Padilla señala satisfecho cómo ha mechado toda la cosmografía en el transcurso de su poema:

La cosmografía, según he pensado,
tiene su término ya conocido;
pues de tu péndola fué dividido,
según la demuestra de lo relatado.
XII, cap. 2, 2 a-d.

La silla de don Juan II, embellecida con la representación del pasado heroico de Castilla *(Laberinto,* 142 y sigs.), ha estado presente en el pensamiento del Cartujano, al punto de aparecerse inopinadamente en el castillo que, con característica prolijidad, necesita Padilla para desplegar su galería histórica:

Tenía [el Cid] debaxo su fuerte persona,
por pavimento de su rica silla,
a Búcar y toda su rica quadrilla,
los quales domara su hoja Tizona.
. . . . . .
Estaban las Navas que son de Tolosa
al pie de la silla sotil esculpidas;
. . . . . .
Aquí se nos muestra muy más radiando
en silla más alta de masonería,
digno de otra mayor monarchía
el muy christianísimo tercer Hernando.
V, cap. 4, 11 a-d, 12 ef, 13 a-d.

Con todo, no renuncia el Cartujano a la descripción de la silla del *Laberinto,* y la traslada, amplificándola, a su castillo:

y él, de vna silla tan rica labrada
como si Dédalo bien la fiziera.
. . . . . .
los quales tenían en ricas labores
çeñida la silla de ymaginería
tal, que senblaua su maçonería
yris con todas su biuas colores.
Laberinto, 142 gh, 143 e-h.

castillo que vía
de fuera labrado de masonería,
y más de colores de tanta mistura,
quantas Apeles mezclar no podría.
Bien como vemos los vivos colores
del semicírculo iris del cielo . . .
Los doce triunfos, V, cap. 3, 4 f-i, [5 ab.

Pero no sólo ha dejado recuerdo la silla de don Juan II en el castillo que rodea al Patrón de las Españas, sino también, sin temor alguno a la monotonía, en los tronos de varios apóstoles:

Era su silla [de San Pedro] muy maravillosa,
donde muy alto sentado lo vía . . .
IV, cap. 1, 9 ab.

Eran los grados sus dignos asientos.
pero muy más sublimada tenía
éste [San Bartolomé] su silla de masonería,
con sus follages sotiles, esentos,
y fuera del arte de la geometría.
VI, cap. 1, 4 e-i.

. . . difería
éste [San Simón] de todo lo más que se vía
por el Escorpio, que tiene subjecto

su fúlgida silla de masonería.
VIII, cap. 1, 4 f-i.

un eminente varón que tenía [San Andrés]
su silla sembrada de gran pedrería;
y ella de oro muy puro labrado,
quanto labrarse por arte podría.
IX, cap. 1, 8 f-i.

Esta persona, que así rodeaban [San Juan Evangelista]
los rubicundos fulgentes rubinos,
tenía su silla de los serafinos,
con otras mil perlas que la decoraban.
X, cap. 1, 5 a-d.

y vi que tenía de pórfido fino [Santo Tomás]
una gran silla con su pavimento.
XI, cap. 1, 5 cd.

y vide la silla del justo Mathía,
no del alerce, ni menos encina,
salvo de jaspes y masonería.
XII, cap. 1, 3 ghi.

La frecuencia y variedad con que reaparece el recuerdo de tan nimio detalle del *Laberinto* no es excepcional, sino índice exacto de la relación entre los dos poemas; la ejemplificación completa sería por demás prolija. En verdad, todo el texto de *Los doce triunfos* no es sino un incesante tejer y destejer los hilos del *Laberinto*, en un asiduo ejercicio de amplificación que no es puramente retórico, sino responde a la mayor opulencia sensorial de Padilla. Las reminiscencias del modelo están sembradas a manos llenas y, evidentemente, no por exclusiva excelencia estética; mucho de lo repetido es material neutro, apropiado en fuerza de ser familiar, más bien que expresión especialmente saboreada y escogida; y comienza ya desde las primeras palabras de la dedicatoria en prosa:

Como non creo que fuessen menores
que los africanos los fechos del Çid...
Laberinto, 4 ab.

Como no creo, muy magnífico Señor,
que sean menos sus muchas virtudes que
la fina sangre de los Leones de do deciende...
Al muy ilustre e magnífico señor don Rodrigo Ponce de León, duque de la cibdad de Arcos.

guarnida la diestra de fúlmina espada.
Laberinto, 142 f.

Espada fulgente los ayres vibrando
no poco temida mostraba su diestra
y libro dorado la mano siniestra.
Los doce triunfos, I, cap. 1, 11e-g.

ebúrneo çeptro mandaua su diestra
e rica corona la mano siniestra
más prefulgente que el çielo estrellado.
Laberinto, 221 fgh.

subiendo la falda del nuestro orizonte
del todo la fosca tiniebla priuaua.
Laberinto, 268 cd.

que toda la niebla que el monte fuscaba
súbitamente la clarificaba.
Los doce triunfos, I, cap. 1, 13 bc.

priuados de toda visiua potençia.
Laberinto, 19 d.

mi flaca potencia visiva privava.
Los doce triunfos, I, cap. 1, 14 b.
sana mi flaca visiva potencia.
IV, cap. 1, 14 i.

dándome alas de don virtuoso.
Laberinto, 3 b.

dándome gracias de canto precioso.
Retablo de la vida de Cristo, [pág. 425 a.
rayo te digo de don virtuoso.
Los doce triunfos, I, cap. 1, 15 i.
dándole alas de más perfición.
IV, cap. 6, 27 i.

O más que seráfica, clara visión.
22 e.

O más que seráfica santa prudencia . . .
V, cap. 1, 4 e.
Y digo: "Seráfico, claro varón . . ."
I, cap. 2, 5 a.

Aquel que tu vees estar contenplando . . .
126 a.

Aquel que tú vees en alto sobido . . .
I, cap. 4, 5 e.

Aquel que tú vees con la saetada . . .
190 a.

Aquel que tú vees tener en su pecho . . .
II, cap. 1, 16 a.

Feniçia la bella,
dicha del fénix que se cría en ella.
37 bc.

y toda la tierra do fénix se cría.
I, cap. 5, 2 h.

de orbes setenos vi toda texida.
62 b.

los orbes septenos con sus movimientos.
II, cap. 1, 4 c.

Boluíme con ayre de dubdosa cara
al ensoluedora de mis ynorançias.
74 ab.

Vuelvo la cara con dino semblante
al absolvedor de mis dudas enormes.
II, cap. 1, 7 ab.
Vuelvo mi rostro, con simple color,
a mi compañía bendita dotrís.
II, cap. 3, 19 ab.
vuelvo la cara con ayre dudoso.
III, cap. 2, 6 f.
vuelvo mi rostro, con ayre dudoso,
a quien doctrinaba mi gran inocencia.
X, cap. 1, 7 cd.

El qual reguardaua con ojos de amo-[res . . .
143 a.

Ya reguardaba con ojos leales . . .
III, cap. 1, 9 a.

El lúçido Febo ya nos demostraua
el don que non pudo negar a Feton-[te . . .
sus crines doradas assí dilataua,
que todas las séluas con sus arboledas,
cunbres e montes e altas roquedas,
de más nueua lunbre los yluminaua.
268.

Los lúcidos rayos que son febeales
doraban sus grados y partes escuras;
no menos las rocas y grandes alturas . . .
III, cap. 1, 3 efg.

e vi por lo alto su clara subida
fazer . . .
294 cd.

comienza por alto hacer su sobida.
IV, cap. 1, 24 d.
ca presto se vido por alto sobida.
IV, cap. 3, 15 h.

e otras prouinçias de gentes mayores,
las quales passando conçedan lectores
perdón a mi mano si non son escritas.
36 fgh.

Puso los Partos y Medos y Cithas,
los Indos y Persas y los Africanos,
y más sobre todo los duros Romanos,
sin otras mil gentes que no son escritas.
IV, cap. 2, 20 a-d.

e dieron las velas ynfladas al viento
non padeçiendo tardança la vía.
174 cd.

dieron alegres las velas al viento . . .
inflada su vela por tanta manera,
que no padeciendo ninguna tardanza . . .
IV, cap. 3, 8 bgh.
padece, te ruego, muy breve tardanza
V, cap. 7, 14 c.
padece, si quieres, un poco tardanza
VI, cap. 4, 14 c.

vi las entenas por medio quebrar . . .
los flacos triquetes con la su mezana . . .
165 cf.

las flacas entenas del todo quebradas.
IV, cap. 3, 11 h.

¡O principessa e disponedora
de gerarchías e todos estados!
. . . . . .
¿e cómo bastó mi seso ynfacundo
fruyr de coloquio tan alto a desora?
24 abgh.

¡O inefable de Dios providencia
disponedora de lo necesario!
¿y cómo tan crudo cruel adversario
cayó . . .?
IV, cap. 4, 19 efgh.
emperadora de las gerarquías.
Retablo . . ., pág. 441 a.

Como el referido de aquella saeta . . .
non gouernándome de arte discreta.
30 ah.

fueron heridos de aquesta saeta
no governando por arte discreta.
IV, cap. 6, 5 bc.

pues vey qué faría en las que reserua
aquel que los fuegos coruscos esgrime.
60 cd.

quánto se halla muy más sublimada
donde los fuegos coruscos empina
la gracia divina por nos invocada.
V, cap. 1, 9 ghi.

Éste caualga sobre la Fortuna
e doma su cuello con ásperas riendas.
235 ab.

Este feroz y real caballero
sigue con pocos su gran poderío
domando su fuerza con áspero brío.
V, cap. 4, 4 efg.

Escultas las Nauas están de Tolosa.
146 a.

Estaban las Navas que son de Tolosa
al pie de la silla sotil esculpidas.
V, cap. 4, 12 ef.

al muy prepotente don Juan el segundo;
de España non sola, mas de todo el
[mundo
rey se mostraua, segund su manera;
142 b-d.

Aquí se nos muestra muy más radian-
[do
en silla más alta de masonería,
digno de otra mayor monarchía,
el muy christianísimo tercer Hernando.
V, cap. 4, 13 a-d.

Al nuestro rey magno bienauenturado
vi sobre todos en muy firme silla,

dino de reyno mayor de Castilla.
221 ac.

Çésares otros en la monarchía
75 h.

Tal lo fallaron ya los oradores...
cuando le vino la grand enbaxada
de bárbaros reyes e grandes señores.
222 acd.

mostróse Vandalia la bien pareçiente
e toda la tierra de la Lusitania,
la braua Galiçia con la Tingitania
donde se cría feroçe la gente.
48 e-h.

El mar assí mesmo se nos representa.
51 a.

quando Boreas se muestra valiente.
11 d.

e más non demandes al más que perfeto.
26 h.

oye por ende, pues, la perdición
de solo el buen conde sobre Gibraltar;
su muerte, llorada de dino llorar,
prouoque tus ojos a lamentaçión.
162 e-h.

en partes pequeñas assí resoluta
que toda la fazen bolar en vapores.
20 cd.

De cándida púrpura su vestidura...
72 a.

con armonía de aquel dulçe coro...
6 g.

velloso león a sus pies por estrado.
221 d.

guarda qué gloria de España la vuestra.
77 h.

el miedo pospuesto, prosigo adelante.
22 c.

Assí me soltaron en medio de vn plano.
14 a.

mostrósenos Fíliris el tañedor,
maestro de Archiles en çitarizar.
120 ef.

digno de otra mayor monarquía,
que fué la de César señor poderoso.
V, cap. 3, 11 cd.

Con este triunfo la hallan contino
los peregrinos de tierras estrañas,
quando lo buscan en nuestras Españas.
V, cap. 3, 13 abc.

Lisbona la noble se nos presentaba,
y nuestra Serena con Estremadura,
que cría la gente feroz y muy dura.
V, cap. 5, 9 efg.

La Bética vimos muy más eminente...
cría no menos la bélica gente.
V, cap. 5, 11 ae.

quando el estrecho se muestra valiente.
V, cap. 5, 12 i.

y más el romano divino Pastor,
que tiene las veces del más que Perfeto.
V, cap. 6, 3 hi.

así como sufren los grande señores
los infortunios de su perdición.
Incita tus ojos a lamentación...
V, cap. 6, 6 cde.

ya los vapores en sí resolutos.
II, cap. 2, 2 b.

va resolutos los gruesos vapores.
V, cap. 9, 16 b.

De cándida púrpura, toda gemada,
tenía su rica real vestidura.
VI, cap. 1, 5 ab.

con armonía de angélico coro.
VII, cap. 1, 15 b.

y más con león a los pies colocado...
¡O gloria muy grande de España la [nuestra!
VII, cap. 2, 4 be.

¿Y cómo, le dixe, tan mala hazaña
heciste, pospuesto qualquiera temor?
VII, cap. 4, 9 ab.

Así nos hallamos en una planura.
VIII, cap. 2, 1 a.

éste que dicen el sabio Chirón,
maestro de Achiles, según más oíste
de aquellos que fingen medido sermón.
IX, cap. 1, 5 ghi.

los tienpos futuros de cómo e de quándo
292 g.

Achaya lo sabe de cómo y de quándo.
IX, cap. 1, 13 b.
Mas sus historias, de cómo y de quándo.
Retablo, Prólogo, 8 a.

La grande Tessalia nos fué demostrada.
46 a.

El índico seno se nos demostraba
. . . . . .
do vimos sus islas, que no vos recuento.
XI, cap. 2, 10 ac.

El mar assí mesmo se nos representa
con todas las yslas en él descubiertas.
51 ab.

Repuso: "Mançebo, por trámite reto
sigue mi vía, tú, ven y suçede;
mostrarte yo algo de aquello que puede
ser apalpado de vmano ynteleto . . ."
26 a-d.

y díceme: "Hijo, tú ven y camina,
porque comprendas lo no comprendi-
XI, cap. 2, 11 gh. [do . . ."

verdad lo permite, temor lo deuieda.
92 h.

razón no permite, mi lengua lo calla.
Retablo . . ., pág. 427 a.

quando punaua por descabollirme
mi priessa e la de otros me tiene más
[firme.
30 fg.

Ligaban sus lazos y fuertes cadenas
mis cinco sentidos, teniéndome firme
que quando quería más descabullirme,
más apretaban las fuerzas amenas.
Ibidem, pág. 427 a.

¿quál ya crueza vos pudo yndinar
a vender vn día las tierras e leyes
de España, las quales pujança de reyes
en años atantos non pudo cobrar?
91 e-h.

¿quál ya crueza os pudo tener,
viendo preñada tan tierna muger
y no recibilla con muchos honores?
Ibidem, pág. 433 a.

Mas otras razones más justas conuo-
los coraçones a las amistades, [can
virtudes e vidas en conformidades,
e sobre todo beldades prouocan,
e delectaçiones a muchos aduocan,
e quando los dones son bien reçebidos,
o por linage naçer escogidos,
o dulçes palabras allí donde tocan.
111.

Tres cosas provocan a los corazones
de los humanos a carnalidades:
grandes riquezas o grandes beldades
o canto suave de dulces canciones.
Ibidem, pág. 435 b.

dissipan los malos los justos sudores
de sinples e pobres, e de labradores.
95 fg.

Robáis los sudores de pobres servicios.
Ibidem, pág. 438 a.

de lunbre e rayos e son de tronidos.
126 g.

venir de los cielos con son de tronidos.
Ibidem, pág. 445 a.

Aunque motivos obvios hacen del *Laberinto* el modelo peculiar, el Cartujano demuestra también su afición a las otras composiciones de Mena, particularmente a la *Coronación* y las *Coplas contra los pecados mortales:*

tanto eran especiales
los rayos pyramidales
que del basis procedían,
que sus conus impedían
las vistas delos mortales.
Coronación, 25 f-j.

La mi sangre que alterara
la visible tentación,
desque frío me dexara
robó la flor de mi cara
por prestarla al corazón;
tamaño fué mi dolor
y el espanto no menor
que por vencido me toue,
mas miedo que dellos oue
me hizo ser vencedor.
Coronación, 22.

Yrada yendo mi mano,
tan fuertes armas se falla,
como las faze Misalla
o las fiziera Vulcano.
Coplas contra . . . , 98 a-d.

el lúcido basis que dél procedía
mis ojos hacía muy más cintilantes
quanto más fixos allí los ponía.
Los doce triunfos, I, cap. 2, 3 ghi.

Con el espanto de aquesta visión
no siento persona que no se turbara
. . . . . .
mirando si esta visión alteraba
la íntima sangre de mi corazón,
que luego de fuera la cara deslava.
Los doce triunfos, VI, cap. 1, [7 abghi.

Pierde mi rostro su vivo color
robando la sangre de todas mis venas.
IV, cap. 5, 15 ef.

Apenas habían mis simples oídos
sentido las místicas santas razones,
quando robaron, bien como ladrones,
mis fuerzas los hondos horribles gemi- [dos;
mis ojos mentales muy más afligidos
sentían con ansia de su turbación;
pero yo saco de mi corazón,
bien como hacen los medios [*sic*] ven- [cidos,
fuerzas mayores por mi defensión.
I, cap. 5, 15.

pero sus tristes figuras y penas
robaron la sangre de todas mis venas,
tal que mi cara tornó demudada.
Retablo . . . , pág. 438 b.

con armas peores que hizo Misalla,
ni otro que fuera muy más entendido.
IV, cap. 5, 23 cd.

La tutela que ejerce el *Laberinto* sobre la creación poética de Juan de Padilla puede percibirse en muchas otras directivas. Así, el *Laberinto* prefija cuál será la escogida entre las varias versiones de un mito (ver pág. 36):

e más el Etneo,
donde los fuegos ynsufla Tifeo.
Laberinto, 53 fg.

humo con llama de fuego mezclado,
según los resuella Tipheo cuitado.
Los doce triunfos, I, cap. 6, 4 bc.

No puede quedar duda, a la lectura de los dos poemas del Cartu-

jano, y principalmente a la de *Los doce triunfos*, de la "potencia visiva" del poeta, fijada en una rica serie de imágenes de gran brío y de máxima diversidad, desde la del vómito provocado por el agua de mar (I, cap. 4, 16 e-i) hasta la que resume una exquisita conseja sobre el vuelo de la calandria (IV, cap. 1, 1). Por eso, la presencia de varias imágenes del *Laberinto* en sus poemas no se explica por el deseo de suplir su pobreza, sino como nuevo indicio de admiración y familiaridad:

A éste los fechos del pobre Pelayo
reconoçerán, maguer que feroçe,
tanta ventaja quanta reconoçe
el triste diziembre al fermoso mayo.
Laberinto, 274 a-d.

pero la paga llevé de Pelayo;
agora me visto con este hargayo,
tan diferente del manto precioso,
quanto difiere diciembre de mayo.
Los doce triunfos, II, cap. 4, [8 f-i.

e como las peñas que de alto derruecan
fasta lo fondo non son detenidas...
Laberinto, 261 ef.

Y como de alto las peñas lanzadas
vienen con furia la cuesta rodando...
Los doce triunfos, II, cap. 4, [14 ef.

Así como Padilla recrea muchas veces el motivo de la silla de don Juan II, de igual modo algunas imágenes del *Laberinto* no sólo han servido de modelo determinado para otra imagen, sino han sugerido toda una esfera de imágenes asociadas por el término de comparación. La imagen extensa del espejo "Como el que tiene el espejo delante..." *(Laberinto*, 17 a-d) ha presidido a buen seguro a la creación de las imágenes de espejos en los poemas de Padilla, aunque su diferencia de contenido es evidente:

como quien mira en espejo de alinde,
que hace gran cuerpo de cuerpo menor...
Los doce triunfos, I, cap. 1, 8 gh[10].

o como quien tiene el espejo delante
que tiene su vidrio sotil empañado,
tal que no puede ser bien devisado
lo que desea de ver su talante...
Los doce triunfos, XI, cap. 2, 9 a-d.

[10] El segundo verso calca evidentemente uno de Mena, *Laberinto*, 16 c: "me faze grand cuerpo de cuerpo non grande", mientras el primero recuerda la réplica de Sempronio en el acto primero de la *Celestina:* "Con ojos de alinde, con que lo poco paresce mucho, y lo pequeño grande". También parece proceder de la *Celestina* el raro latinismo "cliéntulo" (VI, cap. 2, 6 a "Como cliéntulo por magistrarse..."), que se halla en la famosa invocación del aucto III: "Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula..."

Como quien tiene el espejo presente
y mira su cara perfecta por él,
y todas aquellas que dentro de aquél
nos representa su lumbre patente . . .
Retablo de la vida de Cristo, Cántico XI, 4 a-d.

La última imagen del *Laberinto* "Como los niños e los ynorantes . . ." (295 a-d) parece haber sugerido otras dos imágenes de niños de *Los doce triunfos,* significativamente menos delicadas y no prestigiadas por la tradición antigua:

Como los niños con gran inocencia
miran atentos la lumbre fulgente,
quando se pone la bela patente
ante sus ojos por más diligencia . . .
Los doce triunfos, I, cap. 1, 12 a-d.

Como los niños que son inocentes
todas las cosas que toman y tocan
con sus babicas revueltas embocan
por sus encías sin fuerzas ni dientes . . .
Los doce triunfos, I, cap. 4, 11 a-d.

Con la predilección de Mena por el mar como materia pictórica (ver págs. 219 y sigs.) se vincula la bellísima visión de las islas halladas por Colón y de sus riquezas, ya no fabulosas, que enlaza el poema al modo del *Laberinto* con la más perfecta de las epopeyas hispánicas del Renacimiento, *Os Lusíadas* (ver pág. 492).

A ejemplo de las definiciones de vicios y virtudes que en el *Laberinto* rematan las reseñas de distintas "ruedas", se hallan esparcidas en *Los doce triunfos,* aunque no con distribución tan regular, análogas definiciones de vicios: Idolatría (I, cap. 2, 9), Simonía (III, cap. 4, 24-25), Soberbia (IV, cap. 6, 4), Codicia (IX, cap. 4, 18-19). Sirva de ejemplo la más sencilla, con clara huella de las definiciones de Mena:

Es la soberbia, según su decreto,
y más su pestífera triste dolencia,
un apetito de propia excelencia,
considerado su ciego subiecto.
Quiere lo claro, huyendo lo prieto,
y es el principio de todos los males;
prueban aquesto las angelicales
sustancias, criadas del más que perfecto,
y Eva, la madre de nuestros mortales.

También Juan de Padilla emprende asiduamente el juego intelectual de las perífrasis, pero la esfera de alusiones es significativamente

diferente: Mena prefiere, aunque sin exclusividad, la alusión al mito o a la historia grecorromana; el Cartujano aplica su agudeza, además, a personajes y tipos de la historia sagrada, y del presente. El delicado circunloquio que designa a la isla de Rodas o la biografía por alusiones que reemplaza a la mención de Aristóteles no difiere de las perífrasis ya señaladas en el *Laberinto* (págs. 179 y sigs.):

> Y vimos la prima de las memoradas [las Cícladas]
> tener por divisa capullo de rosa.
> *Los doce triunfos*, IX, cap. 2, 7 ef.
>
> Fué de la secta del Peripatón,
> príncipe digno por más verdadero,
> aquel que del Magno valiente guerrero
> fué pedagogo de gran perfición.
> *Los doce triunfos*, IX, cap. 2, 10 abcd.

En cambio, alcanzan una complicación muy superior a la de las escasas perífrasis de contenido eclesiástico, las que elabora Juan de Padilla para designar a David con varios términos, todos los cuales constituyen otras tantas perífrasis devotas:

> Ebrón y Samaria, do tubo su cetro
> el gran Citaredo, que puso por metro
> lo que nos canta la Madre benina
> que tiene por chantre la regla de Petro.
> *Los doce triunfos*, I, cap. 5, 3 f-i.
>
> la qual del estirpe real procedía,
> que fué de la casa de aquel Citarista,
> que tocó las cuerdas del vero psalmista;
> cantando la gloria del nuestro Mesía,
> más que el hebreo primero Legista.
> *Los doce triunfos*, VII, cap. 1, 8 e-i.

Corresponde a la sensación del mundo actual, tan importante elemento en la poesía del Cartujano, la ingeniosa envoltura de los objetos de más diversa categoría, el profesor de Salamanca o la longaniza italiana:

> como a maestro que bebe de Tormes
> de Gredos la fría montaña manante.
> *Los doce triunfos*, II, cap. 1, 7 cd.
>
> y la que las carnes ensarta, Lucania,
> que hacen a veces la boca sedienta.
> *Los doce triunfos*, IV, cap. 3, 20 cd.

El equivalente matemático de la perífrasis, o sea la desarticulación del numeral, no falta como elemento de dicción culta en *Los doce triunfos:*

En Helesponto yo vi las Cycladas...
que fueron cinqüenta con tres numeradas.
IX, cap. 2, 7 ad.

Ciento y quarenta con quatro millares
vide que estaban aquí refulgentes.
X, cap. 2, 2 ab.

No es preciso buscar lejos el modelo:

Çicladas, las quales qualquier que las vea
seys verá menos para ver sesenta.
Laberinto, 51 gh.

Con dos quarentenas e más de millares
le vimos de gentes armadas a punto.
Laberinto, 148 ab.

También es frecuente, como en el *Laberinto*, el encarecimiento expresado en forma negativa:

es Nicolás, no menos estremo
que otro pagano pestífero fuera.
Los doce triunfos, II, cap. 4, 10 hi.

Mostraba el aspecto no poco ridente.
V, cap. 2, 18 e.

Muy del gusto de Padilla es cierta lítotes de frase comparativa que había atraído también la imitación de Gómez Manrique:

pero no menos que más que contento.
Los doce triunfos, I, cap. 2, 24 e.

quando Thesbites en carro febeo
sobía, no menos que más que fulgente.
IV, cap. 2, 2 gh.

tu lengua no menos que más sabidora.
V, cap. 7, 15 i.

Codro, no menos que más que discreto.
V, cap. 8, 25 e.

Su templo no menos que más que maldito.
VI, cap. 1, 13 e.

les hobo complido su grande deseo
de verle no menos que más contemplando.
VII, cap. 2, 8 hi.

no menos abierto que más radiante.
IX, cap. 3, 15 h.

y huye no menos que más arqueando.
IX, cap. 4, 5 i.

Yo, que no menos que más que cansado
sentía mi cuerpo de tanta fatiga...
IX, cap. 4, 21 ef.

que hacen no menos que más temeroso
al caminante que quiere partir.
X, cap. 2, 12 cd.

Otros modos de amplificación, tales como la aposición, el apósito con *de* ("tierra de promisión"), la oración de relativo, aparecen repetidamente aunque no con la frecuencia que tienen en el *Laberinto:*

Angélico vaso de gran perfición,
. . . . . .
¡O vaso perfecto de nuestra mistión,
del fígulo santo sotil amasado;
y más *ab eterno* ya predestinado
para ser vaso de gran eleción,
con el potage de vida mezclado!
Los doce triunfos, I, cap. 2, 13 a, e-i.

¿O es Erithonio, sotil inventor
de las carretas y exes rodantes?
¿O una de aquellas saetas volantes
que hacen a Hércules mucho mayor?
. . . . . .
¿o es el Caballo que dicen alado?
¿o es aquel Águila superior,
de quien Ganimedes se vido robado?
I, cap. 3, 20 a-d, g-i.

No puede faltar como rasgo de estilo en esta poesía más enumerativa que verdaderamente narrativa, el asíndeton que recorta los diversos términos ni la anáfora que los destaca con un comienzo idéntico:

Canta, Cristiano, comigo la vida
del hijo muy alto de Dios inefable;
con tan excelente memoria notable,
venza la carne, del vicio vencida.
Levanta, Cristiano, la mente caída
considerando las cosas del suelo;
ponla en el trono divino del cielo,
allí do su vida se canta cumplida.
Retablo . . ., pág. 424 a.

huyendo los vicios, huyendo los daños,
huyendo la gloria mortal imperfecta.
Ibidem, pág. 431 a.

Dolor de tu Hijo que va sentenciado,
dolor de la pena que siente cruel,
dolor de la tuya que pasas por él,
dolor que le llevan atán deshonrado.
Ibidem, pág. 441 a.

diziendo: "Levanta, serás alumbrado.
Levanta, si duermes en grave pecado,

levanta, levanta del sueño dañoso.
Los doce triunfos, I, cap. 1, 15 def.
ésta socorre tu mente penosa,
. . . . . .
ésta me fizo venir de lo alto.
I, cap. 2, 7 e-g.

La simetría, tan importante como elemento de estilo en Mena, recibe tratamiento desigual en los dos poemas de Juan de Padilla. En el más antiguo, o sea el *Retablo de la vida de Cristo*, el Cartujano ha tratado de imitar fielmente a su modelo; de ahí que repita varias de sus características, señaladas en las págs. 197 y sigs. Así la disposición simétrica de las dos mitades de la copla, puntuada a veces por la anáfora:

Dexa, por ende, las grandes historias,
o curioso Cristiano leído,
que cierto se halla ser tiempo perdido
dexar a Cristo por tales memorias.
Dexa las pompas que son transitorias,
si dellas te precias, gentil Castellano,
toma tan santa escritura en la mano
y sus excelencias verás muy notorias.
Retablo . . . , pág. 424 b.

Aquí las palabras de suma verdad
verás de los santos y quatro animales,
con otras razones enxertas, leales,
que tiene la madre de la caridad.
Aquí los primores y gran dignidad
de aquel que te hizo verás esculpidos,
por donde recuerdan los cinco sentidos,
y verás los rayos de la claridad.
Pág. 424 b.

Y quiso llorar el Señor virtuoso
por dar un ejemplo a los tristes humanos,
que toda miseria de nuestros cercanos
compadezcamos con rostro lloroso.
Y quiso llorar el Señor poderoso,
mirando la causa que hizo morir
al padre primero, pudiendo vivir
siempre con gracia de don glorioso.
Pág. 437 a.

Olvida la gente, de Dios olvidada,
la grande miseria que tiene su vida,
y cómo se halla contino vencida
del tiempo, que pasa bien como lanzada.
Olvida la muerte muy certificada,
siguiendo la vida del mundo infiel,

como la mosca que sigue la miel,
y muere a las veces con ella apegada.
Pág. 438 a-b.

Muchas veces difiere el tono de las dos mitades de la copla: una de ellas puede contener una imagen, un ejemplo, un apóstrofe, mientras la otra mitad desarrolla su aplicación o continúa la narración:

En Archemenia los Partos, victores
se hallan huyendo de sus adversarios,
flechando los arcos crueles y varios
por las espaldas con los pasadores:
así los humanos que son pecadores,
huyendo la hueste del vicio notoria,
siempre se hallan con mucha victoria;
son los que huyen aquí vencedores.
Pág. 427 a.

Así como salen del huerto primero,
y de su fontana de gran perfección,
los quatro conductos Phisón y Gión,
Eufratis y Tigris de curso ligero;
así de la fuente de Dios Verdadero
saco mis tablas por quatro canales,
que son los conductos evangelicales,
según adelante mejor lo profiero.
Págs. 427 b-428 a.

Como la gran esmeralda preciosa,
excede, según su virente natura,
yerbas y piedras, y toda verdura,
haciendo la vista de hombre graciosa;
así la persona de Juan virtuosa,
excede los viejos y nuevos profetas,
y todas las otras personas perfetas,
excepto a la madre de Dios gloriosa.
Pág. 430 b.

Deben, por ende, juzgar sabiamente,
y no por la cara los sabios maridos;
a las deveces, los flacos sentidos
reciben engaño de poco accidente.
¡O crudo marido que muy crudamente
degüellas tu dueña por sola sospecha,
ay de ti, ay, si tu mano derecha
derrama por suelo la sangre inocente!
Pág. 432 b.

Como la madre remedio no vido,
cobra las fuerzas de las Amazonas,
y vuélvese contra las crudas personas
como quien quiere morir no vencido.
¿Y cómo lleváis a mi Hijo querido,

o muy crueles y pueblo maligno?
¿y cómo lleváis a mi Hijo divino,
como si fuera ladrón conocido?
Pág. 441 a.

Pero la sangre que hierve de presto
dió a conocer a su Hijo llagado;
levanta las manos al cielo estrellado,
y dice con aire de bulto modesto:
"¡O sacratísimo Rey manifiesto!
Tú, que hiciste los orbes y polo,
dí, ¿cómo dexas a tu Hijo tan solo,
y cómo lo dexas morir deshonesto?"
Pág. 441 b.

Otros usos simétricos, íntimamente vinculados con la estructura de la estrofa, parecen empleados con menos seguridad y frecuencia que en el *Laberinto;* así la distribución sintáctica de la copla en dísticos:

Los sensuales con llaves doradas
abren la puerta de la vanagloria,
los racionales la puerta de gloria
con las honestas de palo formadas;
las llaves de oro muy fino labradas
son apariencias de cosas mundanas;
las llaves de palo perfectas y sanas
son las muy simples razones sagradas.
Pág. 425 b.

Si muchos enferman con graves dolores,
no buscan el médico muy eloqüente,
salvo quien saben ser más diligente
para curar sus enfermos humores.
Dexan a veces los grandes señores
los dulces potajes, manjares reales,
y sanan presto de todos sus males
comiendo los cibos de los labradores.
Pág. 426 a-b.

La anáfora subraya a veces la distribución en dísticos:

¿Y cómo te llevan, o Dios inmortal,
hecho mortal los mortales humanos,
y cómo te llevan atadas las manos,
a la garganta grueso dogal?
¿y a dó tu poder, o Señor divinal,
poder que sojuzga los reyes y condes?
¿y cómo no hablas ni menos respondes
a madre que pasa dolor desigual?
Pág. 441-442 a.

O los hemistiquios paralelísticos:

ni los que dispensan, ni los dispensados.
Pág. 432 b.
los ojos abiertos, la vista turbada.
Pág. 442 b.
El agua salía, la sangre brotaba.
Pág. 444 b.

También imitan con cierta timidez la técnica de Mena los modos empleados para subrayar la simetría, particularmente el quiasmo y la figura etimológica que subraya los extremos del verso:

la carne moría, moría el sentido.
Pág. 442 b.
¡O lenguas malditas, malditas o manos!
Pág. 425 b.
venza la carne, del vicio vencida.
Pág. 424 a.
descrece tu vida, tu cuerpo creciendo.
Pág. 438 a.
Olvida la gente de Dios olvidada.
Pág. 438 a.

En el segundo poema el tratamiento de la simetría difiere. No faltan los hemistiquios simétricos, pero el agregado de un verso a la copla de Mena la disloca: ya no puede darse la exacta división de la estancia en dos mitades paralelas, o en mitades que se oponen por su contenido, ni la distribución en cuatro oraciones alojadas cada cual en un dístico. En consecuencia, son raros los intentos de quebrar esa simetría no tan rigurosa: escasea el hipérbaton y, en lugar de la figura etimológica que insiste en los términos desplazados por el hipérbaton, es frecuente un tipo que no se halla en el *Laberinto* y que nada significa para la estructura sintáctica o rítmica del verso: la *adnominatio,* que procede del latín escolástico y se limita a desarrollar por medio de un participio derivado el nombre en cuestión.

Era tan viva su luz luminante...
Los doce triunfos, I, cap. 1, 13 a.
de la naturante Natura criadas.
I, cap. 7, 2 i.
como quien oye Bretón bretonante ('Bretón hablando bretón').
VIII, cap. 3, 10 a.

Frecuente también es el apóstrofe no estrictamente épico, ya que no corta el hilo de la narración, sino ornamenta el frío diálogo entre poeta y guía o entre poeta y condenados o salvados:

¡O tú que preguntas y quieres oír
quál sea mi nombre...!
I, cap. 2, 6 ab.

¡O Pablo, doctor de la sacra doctrina,
fuente do mana su vivo dulzor!
¡O luz luminante la secta y error
del pueblo gentil que del medio declina!
¡O tuba que tanto tu voz nos empina
dando favor a la sede punante...!
I, cap. 2, 14 a-f.

¡O tú que preguntas y quieres saber
el duro singulto de mi padecer!
III, cap. 3, 9 fg.

Tampoco es rara, para animar este diálogo, la interrogación retórica:

¿Y cómo no miras la fisonomía
del Rey que se dixo en la cruz Nazareno?
I, cap. 3, 6 cd.

¿y qué aprovecha la seda y brocado
si tú decendieres en punto dañado
a la mortífera triste clausura
do nunca se vido salir el entrado?
I, cap. 3, 11 f-i.

Si es singular la influencia que ha ejercido Mena sobre el estilo —ya directamente por vía de imitación, ya indirectamente por vía de reacción—, mucho más considerable todavía es el influjo lingüístico. Aún más que reminiscencias y reflejos, ese influjo es lo que agranda la sensación de dependencia que deja este poeta, no falto, sin embargo, de originalidad. Dócil a la concepción de lengua poética de su modelo, Padilla yuxtapone intencionalmente elementos arcaicos y vulgares junto con elementos librescos que constituyen notas distintivas de la cultura antigua, y, como muy inferior en represión a su maestro, las dos direcciones, la vulgar y la culta, se hallan considerablemente exageradas. Extremos de ambas, a los que no llega Juan de Mena, son, por una parte, los muy frecuentes versos en latín al modo de Dante:

las obras que muestra por colaterales,
sunt ubicumque divine divicie,
de temperanza *fortisque millicie* [sic];
y entorno tenían las letras atales:
reposita es michi corona justicie.
Los doce triunfos, IV, cap. 1, 12 e-i.

Así que yo digo de presto: *Vos omnes*
uterque beati, rogate pro nobis;
ut bonum eternum quod datum est vobis,

nos penitentes, mitesque varones,
recipiamos cum dotibus novis.
VIII, cap. 1, 13 e-i.

Por otra parte, Padilla no tiene empacho de extender el marco de su visión de cielo e infierno hasta dar cabida a escenas, tipos y locuciones más propios de la novela picaresca que del poema alegórico: por ejemplo, la escena de venta o mesón donde se prueba "lo fino" (II, cap. 2, 10 i), la confesión del pícaro desterrado y azotado, provisto de "un jubón a su cuerpo hechizo" (II, cap. 2, 22 i). Ledesma y Bonilla nada tienen que envidiar a la agudeza chocarrera con que el Cartujano, refiriendo un pasaje de los *Hechos de los apóstoles,* IX, 25, exalta la espuerta en que se ocultó San Pablo como la vasera protectora del Vaso de Elección (IV, cap. 2, 10 y 11). Algunas muestras de la yuxtaposición de "muy latino" y "muy grossero" que sobrepasan las de Mena (ver págs. 233 y sigs.):

Había mi tiempo su curso complido
de diez y noventa solsticios iguales,
quando me vieron mis ojos mentales
en el ombligo del mundo sobido.
Los doce triunfos, I, cap. 1, 5 a-d.

Con las misérrimas lenguas hedientes,
hechas tasajos de duras cecinas.
VIII, cap. 2, 4 ef.

un gran estornudo bien como tronido.
II, cap. 4, 19 d.

Así que declino mis ojos mentales,
con su precepto, que tanto me ciba;
y muerta la vide, las patas arriba.
XII, cap. 2, 8 abc.

por ricos collares, diez mil gusarapos.
I, cap. 6, 14 g.

Los personajes de la Antigüedad se codean con figuras nada mitificadas del presente: Circe, Tiresias, Medea y Jasón con las castizas Durangas (I, cap. 7, 11 cd); Golías, Anteo, Briareo y Milón admiten en su compañía a Juanico, el gigantón de Zafra (IV, cap. 4, 15-16), lo mismo que en sus abundantes notas geográficas, el epiteto homérico (la Centipolea), la filiación mitológica (Tifeo, Escila, Saturno) y la gacetilla contemporánea (liberalidad del Duque de Milán para con la Cartuja de Pavía) se suceden en un mismo capítulo (IV, cap. 3).

Esa confusa dualidad se refleja en el vocabulario. Los vocablos

"muy grosseros" de Padilla son por lo general vocablos de la lengua familiar que contrastan cómicamente con el pomposo contexto: así las voces *en cueros, barrigas,* al hablar de la ruina de "Helia muy esclarecida" (I, cap. 5, 8 y 9), el "garabato de hierro" a continuación de una poética imagen en la que se da su antiguo nombre al viento Vulturno (VIII, cap. 3, 4), la voz rústica *pescudar* en el mismo verso en que se designa a los españoles con el latinismo *hispanos* (II, cap. 4, 16 g). Los raros arcaísmos parecen sugeridos por el ejemplo del *Laberinto:* así, *fondón,* empleado adverbialmente con cierta frecuencia también en *Los doce triunfos; Fi de María* se repite con insistencia que traduce la admiración del Cartujano hacia su modelo, y además tras el *fi de Cadino* de Gómez Manrique, forja en terreno de alusión mitológica una perífrasis que repite un par de veces: *fi de Latona*[11] o sea, Apolo (IV, cap. 5, 19 d; IX, cap. 1, 2 c). Padilla no admite sólo un crecido número de participios presentes latinos como los *negantes* o *latitantes* de Mena, sino también crea participios de verbos muy castizos: ejemplo significativo es *oteantes* (III, cap. 1, 7 h), del verbo *otear,* que ya era anticuado para el Brocense. Dada su avidez por reflejar todo el mundo externo, el Cartujano se complace en la descripción de varios oficios y menesteres que le permite lucir su dominio de jergas técnicas, ya autorizadas para la poesía por el ejemplo del *Laberinto:* cf., entre otros casos, la descripción de la pesca de red (IV, 1, 18), de maniobras de navegación (IV, 3, 7 y 8).

Los vocablos "muy latinos" aparecen en superioridad numérica abrumadora: no sólo incluyen los latinismos de Mena, repetidos con gusto *(corusco, criminoso, gigantea,* cf. *Coronación,* 49 a "O deesa gigantea", *inefanda,* cf. *Coronación,* 3 i "innefar ala nefanda", *ineterno, latitantes, lúcido, prepotente, quimerino, seráfica, serenísimo, túrbido),* sino otra muchedumbre, vertida con profusión considerablemente mayor que en el *Laberinto,* pero con menor esfuerzo de adaptación y experimentación. Valgan como muestra de suntuosos compuestos, además de *clarífico: deífica, dulcísona, estelíferos, fatídica, mortífera, salutífera, septiforme;* como ejemplo de vocabulario poético, además de los abundantes nombres mitológicos empleados con evidente intención or-

[11] Da idea de la difusión de esta perífrasis el hecho de que el "corrector de la estampa" Fernando Merino, en las coplas muy a lo Mena con que acompaña la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro, crea el erudito circunloquio *hidehéreba* para designar a la Muerte, hija de Érebo, según la sagaz conjetura de J. E. Gillet en su edición de Torres Naharro, t. I, pág. 86.

namental: *célico, férvido, fulgente, fúlgido, nitente, rubente, rubicundo, rutilante, súpero, túmidas, virentes.* Aparece multiplicado el caudal de cultismos pertenecientes a las más importantes esferas de cultura; por el tema, es mucho más rico que en el *Laberinto* el vocabulario eclesiástico: *anagógico, canonizado, cenobita, apóstata, heresiarca, gentílico, monacales, neofita, ortodoxa, laico, pontificales, licostratos* (= 'litóstroto'), *protomártir, protoplasto, seudo* (el "seudo Mahoma" I, cap. 5, 11 f), *sinagoga,* entre muchísimas otras voces. El vocabulario escolástico abunda en definiciones e imágenes de procesos psicológicos y contribuye, con su nota prosaica, al abigarramiento del poema: *intelecto agente, sensibles, visibles, objetos perceptibles, mistión, vegetación, loqüela inteligible, bruto, ser razonal, concepto, objeto, accidente, causa primera* y los "*Posteriores* de Aristótiles, con su comento" (II, cap. 2, 20 ab). El argumento del poema y la frecuencia de la hora astronómica impone asimismo un importante acervo de tecnicismos cosmográficos: *solsticios, polos, emisferio, ascendente, signos, grados y puntos, constelaciones, cuerpos celestes, zenith, meridie, clima, meridiano, epiciclo, planeta, circunferencia, Géminos, eclisados, Cancro, coluros, Sagitario, punto áugico, tórrida zona*[12].

Los latinismos de Juan de Padilla también emparientan por su forma con el latín hablado en la enseñanza, que deformaba las voces en un intento no consciente de romanceamiento. Así riman *Marcelino* y *malino, luna* y *puna* (III, cap. 2, 17 a-d), *vecina* y *designa* (X, cap. 2, 7 de), *tacto* y *grato* (X, cap. 3, 5 fg), *dones* y *omnes* (VIII, cap. 1, 13 de),

[12] Por último, hay que agregar buen número de palabras latinas no repetidas y que no parecen responder a otro propósito que al de facilitar la confección mecánica del verso y al de conferir al poema un postizo tinte de erudición: *fígulo, tuba, fístula, fulón, paludes, plaustro, vítulos, palio, festino, ripa, tépidas, clavicularío, pincerna, flato, ense, jatura, elatos, cibo, vi(c)to, sulco, bubulco, anona, mesto, nares, auro, tuto, doces* (verbo), *lacertos, viro, prona, gaudio, latas, sectatores, toros* y un grupo de comparativos: *alciores, densiores, grosiores, lucidiores.* Un recurso que revela la inferioridad del sentido de la lengua de Padilla, comparado con Mena, es el echar mano a la declinación latina para acomodarse al difícil verso de arte mayor: "los grados Erigones" (II, cap. 2, 6 h), "del súpero Dei" (III, cap. 2, 23 b), "Tarso Celicie" (IV, cap. 2, 9 e). En los poemas del Cartujano, que no en los de Mena, la libertad del poeta para modificar su material léxico viene a solucionar sospechosamente muchas rimas difíciles, aun con vulgarismos: *Chipre* se transforma en *Chiple* para rimar con "tiple" (III, cap. 2, 14 b); más explícito todavía es el caso de III, cap. 3, 4 ghi:

> los quales estaban así como troncos,
> medio salidos del agua gelada,
> bien como salen los juncos o joncos.

bendita y *cri(p)ta* (V, cap. 2, 9). Pero, como se advierte por algunos ejemplos, la transcripción se va haciendo más rigurosa, y sólo la rima revela que la posición del autor es todavía la de Juan de Mena. De igual modo, tampoco parecen provenir del poeta las formas etimológicas de los nombres propios (*Achiles* por *Archiles*, la forma que emplea Mena), ya que en lugares en que el ritmo o la rima vedaba la enmienda hallamos *Mares* y *Cadino*, sin faltar modificaciones tan arbitrarias como *Charibeo* por 'Caribdis' (en rima: IV, cap. 3, 12 i), *Artophileas* por 'Artofílax' (en rima: I, cap. 3, 17 f), *Phetona* por 'Pitón' (en rima: I, cap. 3, 18 f), *Canopea* por 'Canopo' (en rima: I, cap. 3, 22 d), *Philiro* por 'Filírides' (I, cap. 3, 23 e), *Demorgón* por 'Demogorgón' (IV, cap. 6, 19 f; cf. *Demo*[*go*]*rgen* en "El hijo muy claro de Hyperión"), *Caniculón* por 'Canícula' (en rima: IV, cap. 6, 9 i), *licostratos (sic)* por 'litóstroto' (en rima: *Retablo* . . . , pág. 440 a). En cambio, Padilla parece haber esquivado casos algo complejos de romanceamiento como los que abordó Mena (ver págs. 252 y sigs., 261 y sigs.), y haberse limitado, sencillamente, a una cómoda receptividad léxica que adopta el material latino con menos rigor aún que su modelo. De ahí tal intercambio entre nombre y adjetivo: "las zéphiras ondas" (II, cap. 1, 2 i), "cuerpo quimero" (II, cap. 3, 10 b), "lanza mercuria" = 'de San Mercurio' (II, cap. 4, 9 b), el "carro Lathón" (III, cap. 1, 4 d; "Lathonio" en I, cap. 2, 22 b; IV, cap. 1, 2 e), "tártaras penas" (IV, cap. 5, 15 i), "la ley mahometa" (VI, cap. 3, 8 c). Corolario de este escaso sentido del sufijo es la creación de adjetivos derivados como *áugico, occídico, celéstico, andréatico* (= 'de San Andrés'), *púntico, petrino* (= 'de San Pedro', V, cap. 3, 13 h, y = 'de piedra', VIII, cap. 3, 14 i). Idéntico al de Mena es también el sistema de acentuación de latinismos en Padilla, pues diverge igualmente del uso y de la etimología: así parecen tratados como llanos *Cicladas, Democrito, "eridana* ribera", *Erigone, Helades,* "grande *maquina*", *Hermogines, neofita, oceano, Rodano,* y como agudos *Pentapolín, Meroís, caós, Agiós* (= *hágios* 'santo'). Probablemente se sentiría el Cartujano autorizado por su modelo para descansar en bordones de frases hechas, mucho más frecuentes, sin embargo, en *Los doce triunfos* que en el *Laberinto.* Basten como ejemplos en romance los ripios "según se razona", "según lo que siento", "según su decreto", "según que mi poca memoria barrunta", "por glosa ni testo", "testo sin glosas", y como ejemplos en latín, más

numerosos: *ab eterno, cum opere, lite pendente, ab initio, intra* con *extra, a tergo.*

La sintaxis de estos poemas representa un empobrecimiento con respecto de la del *Laberinto,* y el empobrecimiento afecta las formas arcaicas, cuyo papel no interpretaron evidentemente los admiradores de Juan de Mena. Sólo unos pocos usos "grosseros" reaparecen, bien que, en compensación, con inexplicable insistencia: muy frecuente, por ejemplo, es el *y* interrogativo *(Laberinto,* 235 g: "e tú non conoçes . . . ?"):

¿Y qué fué la causa de tantos dolores?
¿Y cómo tú temes delante el espada?
¿Y piensas agora que puedes hallar . . .?
¿Y quién es aquel señalado Varón?
¿Y qué te parece de cómo se trata . . .?
Los doce triunfos.
¿Y dónde me vino tan dulce reposo?
¿Y qué tal pensades que aqueste será?
¿Y cómo no lloro tu muerte, Señor?
Retablo de la vida de Cristo.

Para encabezar oraciones interrogativas indirectas, *de cómo (en cómo)* es más frecuente que el simple *cómo (Laberinto,* 27 cd: "notar el entrada me manda tenprano, / de cómo era grande e a todos abierta"):

Pero contempla de cómo conviene . . .
Miraba de cómo la fúlgida Luna . . .
Ya sabes de cómo sin remo ni vela . . .
Basta que diga de cómo se cría . . .
En esto sentimos de cómo venían.
Los doce triunfos.
No sabe mi lengua de cómo lo hable.
Vido de cómo la muerte igualaba.
En cómo te escriba tú dame la orden.
Mira, terrena, . . . en cómo perdona.
Retablo de la vida de Cristo.

Muy repetido en la larga y complicada narración del Cartujano es el *que* temporal *(Laberinto,* 66 a-d: "Yo *que* veya ser ofiçiosos / . . . los mis pensamientos non eran oçiosos"):

Yo *que* las fuscas tinieblas miraba . . .
suelta sus frígidos vientos Eolo.
Ya *que* nos vieron, así detenían.

Yo *que* tenía muy embebecidos
mis ojos, mirando los santos benditos,
. . . . . .
la voz del Maestro tocó mis oídos.

Los que muy grandes jornadas hicieron
pasando peligros y graves temores,
ya *que* de éstos se hallan victores,
en gloria se torna lo más que sufrieron.
Los doce triunfos.

Ya *que* la sacra pasión del Señor
se le acercaba con toda su pena,
enferma el hermano de la Magdalena.

Ya *que* la hora de tercia llegaba,
saca Pilatos al Omnipotente.

A lo *que* la madre muy triste hablaba,
su Hijo la mira con grande pesar.
Retablo de la vida de Cristo.

El empleo de la pasiva es menos reiterado que en el *Laberinto*, pero es visible en la obra de Padilla cierta predilección por el participio pasivo de verbos de movimiento:

dimos un salto huyendo su daño.
. . . . . .
así nos hallamos aquella ribera
saltada . . .
que tiene sus golfos no muy navegados.

Y así en los versos del *Triunfo IX*, cap. 2, 1, que habían de hacer fortuna:

allí do las perlas halló con el auro
Colón, por las ondas jamás navegadas.

Los elementos cultos de la sintaxis del *Laberinto* están dócilmente mantenidos, pues el Renacimiento acentúa cada vez más la supremacía de la forma latina. Hállase gran número de participios y gerundios en empleo absoluto:

Tú no debrías tener por ageno
a santo que tiene la cara semblante
a la de Cristo, señor dominante,
la forma tomando del siervo terreno,
la suya divina perpetuo durante.

Conviene, por ende, que los contemplantes
no se detengan por reto camino,
ya comenzado su célico tino
de los misterios perpetuo durantes.

La acumulación de relativos presta su inevitable prosaísmo:

Entramos por este boscaje desierto
como *quien* entra con necesidad,
quando declina de la tempestad,
que puede hacerlo de vivo, ya muerto.
Hallaba de gotas de sangre cubierto
el suelo maldito *que* declinaba
en una hondura, *que* se demostraba
con un camino de piedras retuerto
que hasta lo hondo muy negro llegaba.

No faltan relativos que encabezan oración, a la manera latina:

ya la Corona muy alta dorada
muestra su lustre a las céfiras ondas;
las quales Aquario muy más que no ondas
muestra vertiendo la Urna pesada
la gran abundancia de gotas redondas.
El qual en la casa del cielo primera
con el crepúsculo solo se halla.

Es frecuente la dependiente expresada con infinitivo:

porque primero de cierto pensaba
ser la palude que cría Acherón,

sobre todo cuando el verbo regente es impersonal:

según acaece hacer los pintores.
según acaece tener el escuela.

También imprime sello latino el subjuntivo usado en oraciones subordinadas para expresar la opinión alegada y no un aserto objetivo (*Laberinto*, 134 g: "e fingen que fuesse su muerte causada"):

Los duros centauros de allí se tornaron
. . . . . .
y pienso que fuesen, según presumía . . .
pienso que fuese no poco leído
quando vivía su cuerpo maldito.

El período consecutivo es, como en el *Laberinto*, un sintagma favorito del autor:

este mi seco mortal corazón
así me lo riegue tu dulce memoria,
que nunca le falte la flor de la gloria.
y hace conmigo *tan súbito vuelo*
. . . . . .
que presto pasamos el ayre turbado.

De mayor favor aún goza el período correlativo, a veces acentuada la dependencia sintáctica del *Laberinto* con un eco del mismo modelo:

aquel a quien Mares fué tan favorable
que *tanto* en el mundo lo hizo notable,
quanto lo hace la fama famoso.
Y *así* como Pedro en el auge tenía
muy elevada su silla nitente,
así en el opuesto la tiene doliente
el que en el cielo ponerse quería.
¿Y tú no conoces el Claviculario
de Christo, que *tanta* potencia le dió,
quanta consigo subiendo llevó . . .?

Los dos sintagmas pueden asociarse dentro de una misma cláusula (*Triunfos*, IV, cap. 2, 21 e-i):

Así de lo alto la llama suflando
hizo de Pablo feroz y muy duro
oro divino, *tan* fúlgido, puro,
que quanto más ivan en él martillando,
tanto más daba claror al escuro.

Así, en el esfuerzo latinizante, llega Padilla a casos de complicación sintáctica que nada tienen que envidiar a los de Mena:

Yo vuelvo mi rostro: "Maestro, diciendo,
yo te suplico que nos alleguemos
a estas personas que . . . vemos,
que llaman a Dios poderoso gimiendo;
porque podamos mejor conociendo
los tales cuitados, prestarles ayuda:
ca pueden más presto de pena tan cruda
ser relevados y libres, oyendo
tu santa palabra que cosa no duda".
V, cap. 7, 6.

Poesía en coplas de arte mayor

Enaltecida por el triunfo artístico del *Laberinto*, la copla de arte mayor perdura como vehículo reconocido para toda poesía seria hasta que la sustituyen la octava real y la silva, de importación italiana. Cualquier elenco de tales poemas (el compilado por los traductores de Ticknor, t. 3, págs. 459 y sigs., más los datos que proporcionan las colecciones corrientes) reúne un número de nombres que, por la variedad de sectores que representan, dice claramente cómo se había impuesto el arte de Mena en la España inmediatamente anterior a Boscán y a Garcilaso y aun más allá. Junto con poemas devotos o edificantes, como

los de Juan Tallante a las excelencias de Nuestra Señora y a la Trinidad *(Cancionero* . . . de Foulché-Delbosc, Nos. 1081 y 1083), con el de Alonso de Proaza en loor de Santa Catalina *(Cancionero* . . . , N. 1120), con los de Juan de Padilla, con el anónimo *Libro de la celestial jerarquía e infernal laberinto,* con el *Dezir contra el Mundo* de mosén Diego de Valera, con la *Práctica de las virtudes de los buenos reyes de España* de Francisco de Castilla, con la *Querella de la fe* y *Aversión del mundo y conversión a Dios* de Pedro Fernández de Villegas, traductor de Dante, todavía admirado por el buen Floranes, con el *Peligro del Mundo* y la *Obra trobada contra la seta de Mahometo* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea, y con las *Triacas, de ánima, de amores y de tristes* de fray Marcelo de Lebrixa (GALLARDO, *Ensayo* . . . , N. 2658) figuran poemas de historia contemporánea como los *Loores al señor rey don Alfonso* de Juan de Andújar *(Cancionero* . . . , N. 454), la *Historia Parthenopea* de Alonso Hernández, sobre la conquista de Nápoles por el Gran Capitán, el *Panegírico en alabanza de* . . . *la reina doña Isabel* y *Loor del reverendísimo señor don Alonso Carrillo* de Diego Guillén de Ávila, ya examinados, el perdido *Laberinto del Marqués de Cádiz,* del Cartujano; poemas de circunstancias como la *Visión sobre la muerte del rey don Alfonso* de Diego del Castillo, imitación de la *Comedieta de Ponça (Cancionero* . . . , N. 458), la *Epístola* elegíaca a la muerte del mismo rey, de Fernando Philipo de Escobar; el anónimo *Romance del rey don Fernando* (AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica,* t. 6, págs. 485-486), las coplas de Carvajales *por la muerte de Jaumot Torres (Cancionero* . . . , N. 1028), las composiciones de Hernán Vázquez de Tapia a la llegada de Margarita de Austria, de Juan del Encina a la muerte y cautiverio de los Marqueses de Cotro *(Cancionero general de Hernando del Castillo,* N. 808), y a la muerte del mismo príncipe don Juan, el *Epicedio* alegórico de Valerio Francisco Romero en la muerte de Hernán Núñez, en el cual figura el mismo Mena[18]; y también poesía amena, como las *Preguntas* de Quirós *(Cancionero* . . . , Nos. 573 y 575) y otros, como las co-

[18] Merezca recuerdo aparte este curioso engendro de claustro universitario, sazonado de alusiones a su mundillo, siquiera por contener, como es notorio, algunos datos biográficos de Mena. La total dependencia del *Laberinto* y de otras obras de Mena es por demás evidente, y Romero mismo la proclama en el feísimo soneto que sirve de prólogo. El grotesco argumento es la coronación de Hernán Núñez, en la que el autor comentado pronuncia el sermón, que no es sino una retahila de los trozos purpúreos del *Laberinto* reelaborados en sentido sapiencial. La sabiduría, por ejemplo, y no la pobreza, es la "vida segura" (copla 167):

plas de Andújar *A la condesa de Aderno (Cancionero* ..., N. 456), como las composiciones galantes de Juan de Dueñas *(Cancionero* ..., N. 439 y 441), de Barba, de Francés Carroz Pardo y de Crespí de Valdaura *(Cancionero general de Hernando del Castillo,* Nos. 818, 913 y 914), y los poemas alegóricos de Luis Hurtado de Toledo, trasnochado admirador de Mena: *Ficción deleytosa y triunpho de amor,* 1557, y *Las trecientas* en defensa de *Ilustres mujeres llamadas Triunpho de Virtudes,* 1582 (GALLARDO, *Ensayo* ..., Nos. 2559 y 2560). Curiosos extremos entre lo más antiguo y lo más moderno que puede contener la copla de arte mayor son, por una parte la *Sepoltura de amor* de Urrea, con su precisa referencia a la *Coronación:*

En una arboleda espesa y fragosa,
porque más padezca, amor me a traydo,
en vn muy siluestre vallé y crecido,
en vna montaña de andar trauajosa.
Yo solo me andaua con vida penosa
de muchas tristuras muy harta y muy llena,
como lo cuenta el gran Juan de Mena
en sus cincuenta, dexada su glosa.

O bien *Las docientas del Castillo de la Fama* de Alfonso Álvarez Guerrero, alegoría que no avanza un paso sobre la del *Laberinto* (GALLARDO, *Ensayo* ..., N. 153)[14]; y por otra, el delicioso poema inconcluso y anó-

¡O vida segura de gran fortaleza,
dádiva sancta del cielo venida,
o rica de veras, no pobre, la vida
del que se contenta con sola sabieza!

Las palabras de Macías en el cerco de Venus aparecen en boca de Mena, para su mayor gloria (copla 178):

Trabajos me dieron corona de gloria,
por donde mi nombre por las lenguas anda.

Los versos de la *Pregunta* en loor de Santillana van ahora enderezados al Comendador Griego por su agradecido poeta (copla 183):

Por vuestras vigilias y gran fructo dellas
los siglos, Señor, vos serán en cargo,
hallarlas han siempre sin ningún embargo
de mortalidad exentas aquéllas;
el antigüedad las fará más bellas,
que las demás cosas afea y desdora,
y unos aquí asientos ternéis dende ahora
eternos y fixos, según las estrellas.

[14] Este mismo poeta compuso otro poema, *Las cincuenta del Laberinto contra Fortuna,* que es homenaje de imitación al *Laberinto* por su título y tema y a la *Coronación* por el número de coplas y glosa con que le acompañó su autor:

nimo que narra el mito de Orfeo y Eurídice al modo de las "fábulas" del Siglo de Oro, y que ha de ser, por lo menos, posterior a 1511, quizá de mediados del siglo, pues figura (N. 297) en el Apéndice de lo añadido en los *Cancioneros generales* de 1527, 1540 y 1557. En coplas de arte mayor compone Juan del Encina su poema autobiográfico la *Trivagia o vía sacra de Hierusalem,* traducen Francisco de las Natas la *Eneida*[15], Pedro Fernández de Villegas y Hernando Díaz la *Divina commedia*[16]. Las coplas de arte mayor se convierten también en el medio de exposición de la poesía didáctica más técnica; en ellas enseña fray Antonio Canales la filosofía natural de Aristóteles, Pedro Gracia Dei su arte de maestresala *(La crianza y virtuosa dotrina . . .*, GALLARDO, *Ensayo . . .*, N. 2392), el médico apicarado Francisco de Villalobos trata de las *pestíferas bubas,* y el Bachiller Thámara de la *Suma y erudición de Grammática* [latina] *en metro castellano* (VIÑAZA, *Biblioteca histórica . . .*, cols. 461-470).

Imitadores portugueses de Mena

El Condestable de Portugal, destinatario de la famosa *Carta Proemio* del Marqués de Santillana, e hijo del príncipe don Pedro con quien Mena intercambia cumplidos, es conocido en la historia de la literatura portuguesa como uno de los iniciadores de la moda de componer en castellano. En sus propios poemas se muestra muy afortunado imitador del estilo y el pensamiento de Mena, como lo acreditan las siguientes coplas *De con-*

La Fortuna bien girando
su triste carro defuso,
su rueda leve volando,
ciega me lleva bajando
por un bosque, cuesta ayuso.
Y maguer que el triste hado
no se aliviaba en su pena,
creciόme muy gran cuidado
en vello así inusitado,
no fuese el de Juan de Mena.
GALLARDO, *Ensayo . . .*, N. 153.

[15] Todo cuanto se sabe de esta versión deriva de las siguientes observaciones de GALLARDO, *Ensayo,* N. 506: "Nada caracteriza más al propio los toques particulares de las lenguas en distintas épocas que la traducción (y más la que es en verso) . . . Compárese la traducción del libro II de la *Eneida* en coplas de arte mayor, que el año de 1528 publicó Francisco de las Natas, con la que treinta años después imprimió Gregorio Hernández de Velasco, y se notará la diferencia notable que en el discurso de tan pocos sufrió la lengua y la poesía castellana".

[16] Sobre las dos versiones (la segunda de las cuales se ha perdido: M. SCHIFF, *La bibliothèque du Marquis de Santillane,* París, 1905, págs. 316 y sigs.), da interesantes detalles ARTURO FARINELLI, *Dante in Spagna . . .*, pág. 170. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología . . .*, t. 5, pág. CCVI,

tempto del mundo, en que el rechazo de las musas profanas de las *Coplas contra los pecados mortales* está elaborado con la estrofa y con ecos del *Laberinto:*

> Canta, santa Musa[17], en coplas et verssos,
> resuenen tus vozes, fieran los oydos
> de todos los hombres, buenos et peruerssos,
> busca armonía de dulces sonidos[18];
> o sean remedios aquí peruenidos[19]
> porque no preuenga la desperación,
> demuestra los bienes que son infinidos,
> faz tú patente nuestra saluación.
>
> Idvos d'aquí, Musas, vos que en Parnaso[20]
> segund los poetas, fezistes morada,
> idvos muy allende del monte Caucaso,
> pues no sodes dignas d'aquesta jornada,
> nin vuestra ponçoña será derramada
> con la su dulçeza en las venas mías;
> ca ser no me plaze de vuestra mesnada,
> ny soy Omerista, nin sigo sus vías.
>
> . . . . . .
>
> Fuyd las Sirenas, fuyd a su canto[21].
> Pues luego su gozo trasmuda en llanto,
> fuyd a Caribdis et fuyd a Scilla,
> seguid a virtud, cobrid a su manto,
> buscad su eterna et fulgente silla.
>
> MENÉNDEZ PELAYO, *Antología* . . . , t. 2, págs. 277 y 279.

Como se echa de ver, la estrofa adoptada varía en la disposición de sus rimas los dos tipos empleados en el *Laberinto*, y esta innovación concuerda con la que el Condestable introduce hacia 1457 en su otra obra, la imitación de Boecio titulada *Tragedia de la insigne reyna doña Ysabel*. En efecto: los metros 1 a 4 de esta "tragedia" (que ostentan, por cierto, la huella de Mena) ensayan una variedad de estrofas de nueve versos de arte mayor, tal como la que adoptó luego el Cartujano para su poema más importante. La variación del número de versos halló eco,

llama al primero "Pedro Fernández de Velasco", quizá por confusión con Gregorio Hernández de Velasco, insigne traductor de la *Eneida* y de Sannazaro.

17 Cf. *Coplas contra los pecados mortales*, 1 a: "Canta tú, christiana Musa . . ."

18 *Laberinto*, 200 g: "con vn armonía de estilo deuoto", 6 g: "con armonía de aquel dulçe coro".

19 *Laberinto*, 132 e: "sean remedios enante venidos".

20 *Coplas contra los pecados mortales*, 2 cd: "tal dulçura enponçoñada / derramastes por mis venas". Cf. también SANTILLANA, *El infierno de los enamorados*, 2 ab: "O vos, Musas, que en Parnaso / fazedes habitación".

21 *Coplas contra los pecados mortales*, 2 a: "Fuyd o callad, serenas".

particularmente en los poetas alejados de Castilla, tales como el barcelonés autor de las coplas políticas dirigidas a Fernando el Católico en 1473 (publicadas por Morel-Fatio en *Romania,* 1888), Cartagena en las disparatadas coplas que comienzan "La fuerça del fuego que alumbra, que ciega..." glosadas por Francisco Hernández Coronel *(Cancionero general de Hernando del Castillo,* Nos. 957 y 958), Pedro Manuel Jiménez de Urrea en su copla *Sobre los maldicientes;* Nicolás Núñez en su *Loor de Sant Eloy (Cancionero...,* N. 873), Castillo y Alonso de Proaza en sus *Preguntas* y *Respuestas (Cancionero...,* Nos. 1118 y 1119), el Conde de Oliva *Sobre aquella palabra que dixo Pilato... (Cancionero general de Hernando del Castillo,* N. 27), Jerónimo de Artés en su poema alegórico sobre los siete pecados titulado *Gracia Dei (Cancionero general de Hernando del Castillo,* N. 937), Sebastián de Horozco en sus *Refranes glosados,* todos en la estancia de diez versos (que reaparece por una vez en Castillejo, *Obras de amores,* vs. 1267 y sigs., ed. J. Domínguez Bordona, *Clásicos castellanos,* t. 2, pág. 65), Juan Tallante con una composición devota en estrofas de doce versos *(Cancionero...,* N. 1082), hasta llegar, en la curiosa elegía a la muerte de Isabel la Católica compuesta por mossén Crespí de Valdaura y por Trillas (?), a disponer los versos de arte mayor en la sestina prestigiada por Petrarca, entroncando así el arte castizo con el italianizante[22].

Otro destacado cultor del castellanismo fué el magnate portugués don Juan Manuel, hijo del Obispo de Guarda y nieto del rey don Duarte, que lamentó en coplas de arte mayor la muerte de don Alfonso, heredero de Juan II de Portugal. No por faltar en ellas recuerdo preciso de todo pasaje del *Laberinto* dejan de depender del poema castellano:

[22] Otras variaciones interesantes son las que ensaya Torres Naharro; su *Sátyra* deja sin rima el primer verso y agrupa los restantes en pareados que recuerdan el famoso *Memorial* de Quevedo:

Aquel que sus hijos está deshaziendo
y ansí se los come después de criados,
su hoz en la mano, los hombros cargados,
los ojos sumidos y el gesto arrugado,
tan lleno de canas, tan mal figurado,
la barua salida, los dientos caydos,
perdida la vista, también los oydos,
cargado de días y suelto de pies;
aquel viejo ruin si digo quién es...

El primero de sus *Capítulos diuersos* está versificado en coplas de ocho versos con rimas encadenadas entre copla y copla. El esquema es ababbcbc. cdcddede. efeffgfg, etc.

las coplas de don Juan Manuel imitan su estilo, su alta dicción, sus interrogaciones y apóstrofes, su simetría, su uso de la figura etimológica, su estructura periódica:

¡O alta prinçesa, la más virtuosa
que vyerem, ny vieron jamás los vmanos,
del vuestro marydo syn fyn deseosa,
syn fyn deseada de los Lusitanos!
Nefanda fortuna y casos mundanos
por nuestros pecados an delyberado
de los vuestros braços ser arrebatado,
y puesto de donde le coman gusanos.
. . . . . .
¡O ynclito duque! el tu sentimiento,
avnque escrevir quisiesse my pluma,
es empossyble que sola la suma
dyga, sy quiere decir tu tormento.
Tus ojos nos muestran que tu pensamiento
jamás no se parte de qui·n te partiste:
aquél su tristeza passó n'un momento,
y tú para siempre ternás vyda triste.

MENÉNDEZ PELAYO, *Antología* . . . , t. 7, pág. CXLI, c. 7 y 9 [23].

También en Portugal la epopeya contemporánea adoptó la copla castiza antes que la octava real extranjera, ya que en esa estrofa escribe Luis Enríquez su poema sobre la conquista de Azamor, 1513 (*Antología* . . . , t. 7, pág. CXLIII). Aun en brevísimos extractos y citas de estos poemas aparece dominante el recuerdo del admirado modelo. El *Libro de la celestial jerarquía y infernal laberinto* elogia en el prólogo al Cartujano por su *Retablo de la vida de Cristo*, pero no es el *Retablo*, sino el *Laberinto* el dechado que preside su poema:

Al muy prepotente supremo monarcha,
aquel que los cielos y tierra esclarece.

Precursores, contemporáneos y sucesores de Juan de Mena en el cultivo del poema narrativo en copla de arte mayor permiten echar una ojeada de conjunto a este género y centrar ajustadamente dentro de él la actividad del poeta. No es injustificado incluirlo bajo el mismo signo que reúne como términos cronológicos los dos grandes *Decires* de Impe-

[23] El poema en versos de arte menor, *Trovas sobre los siete pecados*, quizá deba su argumento a poemas alegóricos franceses (según C. R. POST, *Mediaeval Spanish allegory*, Harvard, 1915, pág. 270, a la *Voie d'enfer et de paradis* de Raoul d'Houdan y a la *Voie de paradis* de Rutebeuf), pero la proximidad del *Laberinto* se traduce en ecos significativos de versos, en hipérbaton e identidad de ejemplos mitológicos.

rial y los dos poemas de Juan de Padilla; pero entre todos los afiliados a esta escuela, Mena es el único artista, el único que posee concepción de forma, selección y mesura, insuficientes, claro está, para las generaciones educadas en el arte superior del Renacimiento, pero no por eso menos valiosas, cotejadas con cuanto le precede, le rodea y le sigue. Un par de ejemplos: Mena en sus grandes poemas ha limitado sus mitos e historias a la Antigüedad grecorromana y a España, en tanto que Imperial, Fernán Pérez de Guzmán, Santillana, Gómez Manrique y Juan de Padilla entremezclan abigarradamente a David, Absalón, San Jorge, el arcángel Gabriel, Narciso, Metelo, Pompeyo, el rey Artús, Carlomagno e inesperados personajes de la historia reciente de España y de otros países. De igual modo, Mena arrastra uno que otro desvaído latinismo —*item* o *ab initio*—, pero no incurre en el informe poliglotismo de que hacen gala los demás. Su concepción de lengua poética, por incoherente y poco rigurosa que sea, tiende siempre a una renovación en todos los aspectos, mientras los demás se satisfacen con calcos o préstamos para esmaltar eruditamente el léxico. En uno que otro pasaje aislado puede tener Imperial el atractivo del iniciador, y puede sorprender gratamente la amenidad de Padilla, pero Mena está instalado uniformemente en el arte grave y reflexivo que requiere el tono épico.

Juan del Encina

Testimonio singular de la influencia de Mena es la huella que ha dejado en un género que en sus tiempos no era más que una nomenclatura convencional de preceptista (la *Comedieta de Ponça*, la *Tragedia de la insigne reyna doña Ysabel)*. Sin duda las causas esenciales de su penetración en el nuevo género son la popularidad del *Laberinto*, de la *Coronación* y de las *Coplas contra los pecados mortales*, y el papel de la copla de arte mayor como único medio de expresión adecuado a la poesía elevada. Pero no dejó de obrar, siquiera como eficaz accidente, la circunstancia de que el iniciador del teatro español, Juan del Encina, fuese tan ferviente admirador de Mena. En efecto: al testimonio, ya señalado, de su *Arte de poesía castellana*, es preciso agregar la imitación deliberada en los poemas líricos, por ejemplo el que comienza: "Fortuna que siempre rodea su rueda . . .", dirigido a los Duques de Alba, "Los cuatro cavallos de Cintio cirreo . . ." a don Gutierre de Toledo, hermano de sus protectores, y la *Tragedia . . . A la dolorosa muerte del príncipe don Juan.* El más antiguo de los poemas

propiamente narrativos es el *Triunfo de la Fama* que se abre con la convencional hora mitológica:

> Aquel nuevo tiempo sereno passado
> que el Zéfiro suelta las glebas de tierra.

Prosigue con un recuerdo de la *Égloga VII* de Virgilio —el poeta va en busca del *uir gregis*—, enlazado luego con elementos típicos de la alegoría medieval: sueño y excursión por tierras consagradas por la poesía antigua, al cabo de la cual asiste a la procesión del Parnaso, curiosamente recamada de nombres griegos. Encabeza el cortejo castellano:

> aquel ecelente varón Juan de Mena,

quien descubre al poeta y le conduce a la Casa de la Fama. Allí ve representadas las historias de Roma y las antigüedades de España, hasta contemplar el trono de los Reyes Católicos, al que no celebra antes de una profesión de modestia tan larga como deliciosamente pedante, que acaba invocando con palabras de Estacio *(Tebaida,* IV, 34) a la "noble donzella Erato",

> claríssima reyna del bosque sonoro.

Aunque Encina ya no diga nada de su guía, bien advierte el lector que Juan de Mena permanece muy cerca, pues las victorias de Fernando e Isabel se hallan pintadas "encima de su real silla", y los últimos versos del poema enumeran los artistas ilustres de la Antigüedad, ocupados en labrar "el trono del claro don Juan", a imagen y semejanza de la famosa silla de Juan II que había dado a tanto imitador del *Laberinto* la pauta de la poesía cortesana.

En la última de sus producciones, la *Trivagia o vía sagrada de Hierusalem* (Roma, 1521), relación de su viaje a Tierra Santa, Juan del Encina, en contraste con los propósitos de su vejez arrepentida:

> con fe protestando mudar de costumbre,
> dejando de darme a cosas livianas
> y a componer obras del mundo ya vanas,
> mas tales que puedan al ciego dar lumbre,

muestra la misma veneración de su mocedad al arte mayor y al mayor de sus artífices:

> Jamás tan gran causa, tan justa y tan buena
> yo tuve de obrar, como hora me sobra;
> por tanto, yo quiero que vaya mi obra
> *en arte mayor, que más alto suena:*

mas no que traspase mi cálamo y pena
poco más o menos, de coplas docientas,
pues llevan en todo la flor las *Trecientas:*
ninguno se iguale con su Joan de Mena.

Tal fidelidad al autor del *Laberinto* le acompaña hasta donde menos probable parecería, hasta en sus sabrosas traducciones a lo rústico de las *Bucólicas* de Virgilio. La *Égloga IV*, de acuerdo con la superior elevación de tema, expresada en el original *(paulo maiora canamus)*, está vertida en coplas de arte mayor "que más alto suena", y cuyo estilo sigue muy de cerca las elegancias del *Laberinto*. Véase la última copla:

Mostradle comiençó de bienes estraños,
pues deven los hijos gran deuda alas madres,
que a los que no toman plazer con sus padres
aquéllos da dios trabajos y daños:
comiençen verdades, feneçan engaños,
feneçan pesares, comiençen plazeres,
¡O reyna tan santa, primor de mugeres,
o rey eçelente, viváys dos mil años!

Pero hasta en las otras églogas, en metro de arte menor y estilo popular, asoma inesperadamente el recuerdo del venerado poema. Así, en el argumento de la *Égloga VI:*

adonde se contiene la seta de los filósofos Epicureos, que creyeron ser los elementos criados de los átomos que en la raça del sol pareçen.

La identificación de los átomos con los corpúsculos suspendidos en el rayo de sol proviene, como ya sabemos, de no otra filosofía que la imagen tantas veces citada de la copla 295 del *Laberinto:*

Como los niños e los ynorantes,
veyendo los átomos yr por la lunbre...

Si en la penúltima copla de esta *Égloga*, la rima impide retener el epíteto erudito del original, *Dulichias uexasse rates*, Juan del Encina escribe en su lugar un epíteto más claro y conocido, por hallarse en el *Laberinto*, 18 h ("el engaño vlixeo"):

la que causa perdimento
gran temor y pensamiento
a las naves y galeas,
que quebró las *Ulixeas.*

El préstamo se concierta con otros rasgos medievales de la lengua de Mena que Encina acoge todavía: nombres propios grecorromanos li-

bremente tratados, como *Hisifile, Caliro, Proneses* (Hipsípile, Calírroe, Progne) en la *Égloga de Plácida y Victoriano;* grecismos acentuados en la última sílaba, como *Simonidés* en el *Triunfo de Amor;* acentuación llana contra el uso latino, como *Antigenes* al final de la *Égloga V;* cultismos "a medio cocer", esto es romanceados a medias por la tradición oral de las aulas, como *égloga, sesta, seta, estorias, instrutos, ecelentes, enxemplo* en el argumento de la *Égloga VI;* modismos como "se quiso apartar" en la *Égloga VI,* y el frecuente *que* temporal.

De las églogas dramáticas originales que preceden a la de *Plácida y Victoriano,* la de concepción más elevada y final trágico, o sea, la de *Tres pastores,* emplea la estrofa de Mena con imitación de su estilo, particularmente en los patéticos parlamentos del enamorado Fileno:

¡Oh fieras rabiosas, oh cuerpos humanos,
oh moradores del cielo superno,
oh ánimas tristes qu'estáis nel infierno,
oíd mis dolores si son soberanos!
. . . . . .
Fortuna mudable gobernadora,
y amor de quien es piedad enemiga[24],
hambrientos de darme perpetua fatiga
me dieron por vida morir cada hora.

Deriva directamente de Juan del Encina la égloga política compuesta hacia 1495 por Francisco de Madrid, según presume su editor, Joseph E. Gillet *(Hispanic Review,* XI, 1943, págs. 275-303). También fija Gillet (pág. 280) el carácter medieval de la composición, revelado en la sumisión del poeta a la Fortuna y en la piadosa inmovilidad de retablo del final. Las coplas de tono elevado que encuadran la composición reflejan la huella de Mena en estilo y vocabulario:

¡O tiempo suave, dulze y sereno
que a fiestas convidas las humanas mientes!
¡O paz sosegada, o ricos biuientes
que alegres gozamos de siglo tan bueno!
¡o príncipes grandes, de vuestros estados
gustad ora el fructo biuiendo sin saña!
¡o pobres pastores, en vuestra cabaña
contentos estad con vuestros ganados!
. . . . . .
Oh mundo caduco, mesón de mortales,
do hombres y enojos reposan y muertes,

[24] Cf. en el episodio del Conde de Niebla, *Laberinto,* 181 cd: "si donde / estaua, nòl fuera bondad enemiga"; y 184 d: "ca fué de temor piedad vençedora".

¿qué mal hay crecido con quien no conciertes?
¿qué bien tan conforme que no desiguales?
¡O presta mudança de cielo y estrellas!
¡O dura discordia de los elementos!
¡O rauias infernas que vuestros tormentos
apaciguastes con nuestras querellas!
. . . . . .
¿Qué hambre rauiosa de nuestro sosiego
en vuestro apetito creció tan ayna?
¿qué ira sañosa, qué enbidia malina
os hizo tan presto ponerlas en suelo?
¡O Láchesis triste! ¿Por qué con tal furia
quebraste los hilos de nuestra alegría?
¡Dexárasle al menos holgar solo un día
si gana tenías de hazernos injuria!

La égloga anónima "¡Oh grave dolor, oh mal sin medida!", de hacia 1514, según conjetura de Moratín, sigue muy de cerca la de *Tres pastores* de Juan del Encina en la oposición de caracteres de sus personajes: por una parte, la ingenuidad rústica de los confidentes, por otra parte, la pasión y oratoria del enamorado, todo apóstrofes, simetrías y graves retruécanos expresados en la estrofa ya avezada por Mena a tal estilo:

Conténtate agora, amor engañoso,
pues todos tus fuegos con tanto furor
encienden y abrasan de un pobre pastor
sus tristes entrañas sin dalle reposo.
Bien te podía llamar vitorioso
venciendo un vencido que quiso vencerse,
de quien imposible le fué defenderse,
ni tú si la vieses serás poderoso.

Gil Vicente

El teatro de Gil Vicente arranca, como es sabido, de las *Églogas* de Juan del Encina, cuyos recursos emplea, enriquece y sobrepasa. Entre las obras de fecha más antigua, el breve *Auto de São Martinho* (1504), en castellano y en tono uniformemente elevado, está versificado todo en coplas de arte mayor que presentan, como las del modelo por excelencia, complacida acumulación de apóstrofe, de interrogación retórica, de estructura simétrica, de anáfora y hasta algún participio activo a la latina:

¡O paciencia que en Job reposó!
¿qué quieres que haga con tantos tormentos?
Perdóname tú, que mis sufrimientos
no pueden callar la miseria en que só.
Criante rocío ¿qué te hice yo,

que las hierbecitas floreces por mayo,
y sobre mis carnes no echas un sayo,
ni dejan dolores que lo gane yo?
Deje la muerte las niñas, las dueñas,
y deje doncellas galanas vivir;
deje las aves cantares decir,
y deje ganados andar por las peñas...

La copla de arte mayor castellana se vuelve a hallar en la *Comedia Rubena,* pero —modificación que será recogida— no en toda la obra: está reservada al argumento que no sólo se sitúa como prólogo, sino que reaparece enhebrando la acción absurda y encantadora. En coplas de arte mayor castellanas se inserta en la *Farsa chamada Auto das Fadas* el Sermón de amores sobre el texto *Amor uincit omnia* con muchos ecos de alto estilo, para más acentuar su verdadero carácter de broma palaciega:

Haced ora allá esos niños callar.
Amor uincit omnia, hermanas prudentes,
el qual amor viene por tres accidentes,
sin vuestras mercedes ser en de culpar.
Del uno es causa vuestro mirar,
y la hermosura que mira con vos;
el otro, la gracia ¡cuitados de nos!
que todas las cosas vencís a matar.
El otro accidente que más atormienta,
rosas del mundo, y más de sentir,
son los engaños del dulce decir,
con ciertos desvíos en cabo de cuenta.
¡O causadoras de tanta tormienta,
nubes muy claras lloviendo suspiros
sobre los tristes que para serviros
no dudan la muerte, ni temen afrenta!

El metro pasa al portugués en el *Diálogo sobre a Resurreição* y en la *Comédia sôbre a divisa da cidade de Coimbra,* al comienzo y al final. En esta última comedia aparece una sencilla variante que ha de lograr éxito: entre las dos mitades en que naturalmente se parte la copla de ocho, Gil Vicente intercala un hemistiquio que rima con los versos que encuadran la segunda mitad (o sea: ABBAcCDDC)[25]. En esta misma estrofa, que también había de emplear Bartolomé de Torres Naharro para

25 MENÉNDEZ PELAYO, *Antología...*, t. 7, pág. CLXXVII, cita como precedente de esta combinación de verso de arte mayor y su hemistiquio, la cantiga 79 de Alfonso el Sabio sobre Musa, la niña garrida "*mais de pouco sen*". Pero esta cantiga es de forma zejelesca pura (AA. BBBaAA. CCCaAA, etc.) y difícilmente pudo sugerir la variación dentro de la copla de arte mayor.

su *Diálogo del Nascimiento*, está versificado lo más del *Auto da História de Deus*, la introducción de la *Nau de Amores*, la oración castellana de la Fama en el *Templo de Apolo*, el discurso de la Fe en la *Farsa chamada auto da Fama* con que termina esta representación, y que invierte orgullosamente, ante la grandeza del presente portugués, la relación entre hazañas y recordación poética planteada por Mena al comienzo del *Laberinto*. Como vehículo familiar de la expresión teatral, la copla de arte mayor está empleada, por último, para el habla agitanada sobre base castellana en el primoroso juguete escénico titulado *Farsa das Ciganas*.

El influjo de Mena en la obra de Gil Vicente no se reduce empero al estilo de los pasajes versificados en coplas de arte mayor. En el *Auto da Feira* el burlesco soliloquio en que Mercurio luce su ciencia astrológica incluye el calco del conocido verso de la *Coronación* que trasunta las aficiones ópticas de Mena:

E a claridade encendida
dos raios piramidaes
causa sempre nesta vida
que quando a vista he perdida,
os olhos são por demais.

La imitación más íntima de Mena corresponde, como se sabe, a una pieza castellana, el *Auto dos Quatro Tempos*, en el cual Júpiter ordena a la Fama esparcir la nueva del Nacimiento, predice el ocaso de los dioses paganos y les invita a adorar al Niño. Las coplas de pie quebrado de Júpiter acumulan nombres de divinidades, alusiones mitológicas y, con mínimo pretexto, términos de cosmografía celeste y terrestre, algunos de ellos tan característicos como "las hijas de Monjergón"[26] y "la Hechene venenosa", que parecen derivar de una misma estrofa de "El hijo muy claro de Hyperión . . .":

La fijas crueles del gran Demo[go]rgén
. . . . . .
adugan beniño que sale [de?] Echine . . .

La libertad en el tratamiento de estos nombres propios (respectivamente 'Demogorgón' y 'Equidna') refuerza el vínculo con el poeta modelo,

[26] El verso tiene una sílaba de más: "con las vidas / de las hijas de Monjergón". Sin duda Gil Vicente había empleado la forma sincopada que aparece en "El hijo muy claro de Hyperión . . ." y en *Los doce triunfos*, IV, cap. 6, 19 f: "la voz inefanda del grande Morgón".

como también lo refuerzan los circunloquios eruditos (el "resto de Eneas / prosperada Romulana" = 'Roma', cf. *Laberinto,* 166 a: "del resto troyano"; "la Rhamnusia doncella" = 'Némesis', adorada en el demo Ramnunte), en los que no faltan cultismos medio romanceados de léxico y de sintaxis ("los pasos peligrinantes", "estar Februa ufana / nel trebuno"), derivados como *Romulana,* acentuaciones no etimológicas como *Boreas, etereo, Zodiaco* y grecismos agudos al modo medieval como *Safós, Gangés.* En verdad, más peculiar de los contemporáneos de Mena que de los de Gil Vicente es la yuxtaposición de paganismo y cristianismo aunque, por curioso contraste, Mena se ha mostrado clásico en este sentido, en tanto que Gil Vicente ha amalgamado con arte comparable al de Marlowe el presente cristiano y el pasado pagano, ya en este *Auto dos Quatro Tempos,* ya en la exquisita *Exortação de Guerra* en que el clérigo nigromante evoca ante las damas de palacio a Policena, Pantalisea, Aquiles, Héctor y Escipión, ya en las *Cortes de Júpiter* en que éste recibe orden de la Providencia de Dios de concertar buen viaje para la infanta doña Beatriz. El estado de ánimo en que se asienta semejante yuxtaposición de mitología antigua y devoción actual no parece ajeno al de la hipérbole teológica y, sin embargo, el complejo Gil Vicente que pone a Júpiter en sociable relación con el Niño y con la divina Providencia, reacciona ante la hipérbole teológica como ante una manía extraña, típica de las gentes de más allá de la frontera. Así lo demuestra la caricatura del castellano, apasionado y matón, en la *Farsa chamada auto da Índia* con sus rebuscadas ternezas de cancionero y sus osadías a lo divino:

Vengo aquí en busca mía,
que me perdí en aquel día
que os vi hermosa y honesta,
y nunca más me topé.
Invisible me torné,
y de mí crudo enemigo;
el cielo empero es testigo,
que de mi parte no sé.
. . . . . .
Mas como evangelio es esto;
que la India hizo Dios
sólo porque yo con vos
pudiese pasar aquesto.
Y sólo por dicha mía,
por gozar esta alegría

la hizo Dios descobrir;
y no ha más que decir,
¡por la sagrada María!

Teatro del siglo xvi

Probablemente pertenezca también a los comienzos del siglo XVI la llamada *Comedia Tibalda* (enriquecida con varios temas en boga: debate sobre el amor, alegato en pro y en contra de las mujeres, las mujeres inventoras en artes y ciencias) que compuso Perálvarez de Ayllón y retocó a mediados del mismo siglo Luis Hurtado de Toledo, discípulo entusiasta de Mena, a quien recuerda aun en el prólogo ("Sé dezir que dozientas y veynte coplas que aquí se contienen, las hallé con más facilidad y exemplo que las trezientas de Juan de Mena"). Como en los casos anteriores, la influencia de Mena se hace sentir particularmente en los parlamentos del enamorado, por la naturaleza misma de su papel, y en la redacción de Ayllón, más inspirado que su continuador:

¡O breve plazer, perpetua tristura,
dudosa firmeza y cierta mudança,
allí do tú pones mayor esperança
allí está más çierta la desaventura!
Más huye la vida quien más te procura;
quien menos te sigue está más seguro;
al cuerpo por vida y al alma de juro,
tú les das pena, que sienpre les tura.

Ed. de A. Bonilla y San Martín, *Bibliotheca Hispanica*, Madrid, 1903, pág. 4.

Hurtado de Toledo recoge, con atención excepcional en su época, el aspecto doctrinal y escolástico del *Laberinto:*

Si hallas en mí la dificultad,
siendo indispuesto por falta de amor,
en ti es conoscido auer tal error,
según puedes ver por clara verdad;
bien sabes que amor es la voluntad
que se concuerda de nos en vn ser,
y, no concordando, no puede amor ser,
antes creemos ser contrariedad.

Ibidem, pág. 73.

Toda en coplas de arte mayor está trovada también la ingenua *Égloga nueuamente compuesta* por Juan de París, 1536 (U. CRONAN, *Teatro español del siglo xvi*, Madrid, 1913). El escudero Estacio exhala sus quejas de amor en altisonantes versos a los que se entrelaza algún

recuerdo virgiliano *(Égloga VIII*, 43-45: *Nunc scio quid sit amor: duris in cotibus illum / Ismarus aut Rhodope*[27], *aut extremi Garamantes, /nec generis nostri puerum nec sanguinis, edunt)*, vs. 81 y sigs.:

> Agora, amadores, conozco yo e veo
> la gran aspereza del muy duro amor;
> ques tanta e tan grande, de tanto rigor,
> qual otra mayor hallarse no creo;
> agora yo afirmo, sin más deuaneo,
> según es cruel que fuesse engendrado
> en Ysmaro monte, e que fuesse criado
> en los peñascos del duro Lyceo.

La amonestación del ermitaño a resistir racionalmente a su pasión concluye con un recuerdo de la última copla del cerco de Venus *(Laberinto*, 115 h), la que contiene una definición del amor (vs. 193 y sigs.):

> Pues deues aquesto de ti desechar,
> e haz queste fuego de amor y passión
> la muy dulce fuente dela tu razón
> siempre procure e trabaje matar;
> e deues contino de considerar
> qué males, qué penas, qué amargas hieles
> alos seruidores que son más fieles
> hagan amores suffrir e passar.

Tan firme se va haciendo el enlace de la copla del *Laberinto* con la expresión dramática en estas manifestaciones tempranas del teatro español que, sin motivo visible, se introduce en dos pasajes extensos de la *Farsa llamada Ardamisa* de Diego de Negueruela (mediados del siglo XVI, según su editor Léo Rouanet, *Bibliotheca Hispanica*, Barcelona-Madrid, 1900, pág. VI), que recuerda el teatro de Gil Vicente por la variedad de su lengua (castellano, gitanesco, portugués), por el gracejo de sus caricaturas y por la lozanía de su lírica popular. Aquí la estrofa del *Laberinto*, simétricamente recortada y toda entretejida de apóstrofes y encarecimientos, está puesta en boca del portugués fanfarrón:

> *O morte crudel! O fogo infernal!*
> *O corpo de Deus con tal perdezom!*
> *Rayuoso tormento! Ratiña pasoum!*
> *O terra bendita a de Portugal!*
> *que nan tiene par, nan n'ay otra tal!*

[27] Los editores modernos de las *Églogas* de Virgilio prefieren la lección *aut Tmaros aut Rhodope* para el v. 44.

En esta Castela nan ay so vileza,
e moyta razon e moyto gran mal.

La *Farsa llamada Custodia del Hombre,* quizá la primera producción del Bachiller Bartolomé Palau, más conocido como autor de la *Victoria de Cristo,* la *Farsa Salamantina,* la *Historia de la gloriosa Santa Orosia* y la *Historia de Santa Librada*[28], destina claramente la copla de arte mayor a sus partes más solemnes —introito, argumento y epílogo, aparte los versos laudatorios impresos al final bajo el nombre del Bachiller Miguel Marco de Daroca que por su estilo imitan manifiestamente el *Laberinto*—, mientras el cuerpo mismo de la obra está compuesto en coplas de pie quebrado[29]. Si algún hecho queda fijado fuera de duda dentro de la problemática biografía de Bartolomé Palau, es su familiaridad con el *Laberinto,* testimoniada en las tres coplas finales de *El autor al lector.* Las dos primeras presentan, además de la obvia semejanza de estilo con las de Mena, varios calcos ("quienquiera que seas", como *Laberinto,* 270 b: "O grand profetissa, quienquier que tú seas"; "que mires y leas / con ojos de amor", como *Laberinto,* 143 a: "El qual reguardaua con ojos de amores"):

Lector muy amado, sabio y prudente,
suplícote mucho, quienquiera que seas,
que veas y passes, que mires y leas
con ojos de amor la obra presente,
y cojas también el fructo excelente
y buenos avisos que halles en ella;

[28] *Farsa llamada Custodia del Hombre,* edición de Léo Rouanet, París, 1911. El editor delimita la redacción de la *Farsa* entre los años 1540 y 1547 (Introducción, pág. 6).

[29] Otro es el procedimiento de la *Farsa nueuamente trobada* por Fernando Díaz, 1554 (U. CRONAN, *Obra citada).* Es ésta una égloga de Navidad versificada uniformemente en coplas de arte mayor. El contraste entre el verdadero tema y la salsa cómica se expresa usando para ésta el sayagués y para aquél el estilo poético del *Laberinto* aun en boca de los mismos pastores. "Ha sereníssima Reyna del cielo", dice Perogrullo a la Virgen (v. 275) a ejemplo del *Laberinto,* 73 b: "al sereníssimo rey su marido". Juan Casado apostrofa al Niño (v. 291): "O Emperador de las gerarchías", como Mena a la Providencia (24 ab): "O principessa e disponedora / de gerarchías..." Una de las coplas pronunciadas por el Ángel (vs. 243 y sigs.) dará idea suficiente de cómo el estilo elevado necesita ajustarse a la norma estilística del *Laberinto* (asíndeton, anáfora, superlativo hebreo):

Buelen por alto los cinco sentidos,
abra los ojos el entendimiento;
enella hallamos el gran cumplimiento
para las sillas delos escogidos;
enella camino los tristes perdidos,
enella el fauor de nuestros fauores,
enella el tesoro delos peccadores
que Dios selo ha dado por modo subido.

no saques puntillos ni siembres querella
si algo hallares no ser conveniente.
Si en obras egregias, filósofas, altas,
de muy excelentes y sabios varones,
pusieron renzillas y reprehensiones,
no es mucho que en ésta parezcan mis faltas.
Pues otros más grandes herrores esmaltas
con tu alta nobleza, prudente lector,
dora y esmalta mis faltas y herror
sin dallo a sentir, ni que a otro lo partas.

La tercera copla es sencillamente copia del "manifiesto literario" del *Laberinto*, 33, con ligeros retoques que modernizan la lengua, y uno que varía curiosamente la intención. Palau se acoge a los "prudentes", lo que implica un sobretono moral, mientras Mena, muy artífice, se somete al juicio exclusivo de los "entendidos":

Si coplas o partes o largas diçiones
non bien sonaren de aquello que fablo,
mireos al seso mas non al vocablo,
si sobran mis dichos segund mis razones,
las quales ynclino so las correçiones
de los entendidos, a quien sólo teman,
mas non de grosseros, que sienpre blas-
[feman
segund la rudeza de sus opiniones.
Laberinto, 33.

Si coplas o partes o largas diciones
no bien sonaren de aquesto qu'e escrito,
dexemos el son, porqu'es muy poquito,
tomemos los dichos según las razones,
las quales jusmeto[30] so las coreciones
de hombres prudentes a quien sólo te-
[man,
y no de groseros que siempre blasfeman
según la rudeza de sus opiniones.
Custodia del Hombre, 5223 y sigs.

La curiosa *Farsa del mundo y moral* de Fernán López de Yanguas (1551), versificada toda en coplas de arte mayor, no sólo depende del *Laberinto* por su estilo sino que guarda con él una curiosa relación de temas. Su personaje principal, Apetito, mozo de ganado, mientras vacila en aceptar como amo al Mundo, medita en la mudable Fortuna, tan fecunda para la producción literaria del siglo XV castellano:

Ninguno no nasce tan bien fortunado,
por bien que Fortuna le trayga en su rueda,
que en algunos tiempos no gima o no pueda
su poco a poquillo caer de su estado[31].

[30] Cf. pág. 287, nota 68: *deyusmetido* 'sometido, puesto debajo', usado repetidamente por Mena en el Comentario a su *Coronación*.

[31] Edición de Léo Rouanet, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo xvi. Bibliotheca Hispanica*, Barcelona-Madrid, 1901, tomo 4, pág. 401. López de Yanguas no continúa dentro del tema medieval poetizado en el *Laberinto;* la queja contra la Fortuna desvía su meditación hacia la maldad de la naturaleza, y le lleva a verter en castizas estrofas el texto antiguo que menos se creyera hallar en un Auto: la amarga lamentación epicúrea sobre el

Más adelante, el Mundo ofrece al Apetito, rebelde a sus primeras seducciones, el dominio de las naciones de la tierra: también aquí las geografías del *Laberinto* parecerían haber sugerido la reseña de los pueblos del mundo antiguo y, sin embargo, otra vez el poeta se ha informado directamente en el mismo Libro VII de su Plinio, como lo prueba diferencialmente la segunda copla del estropeado catálogo:

> Dart'e en la Libia Memidas, Nigrantes,
> con los Egypanes y los Trogloditas.
> Ternás so tu mano, si no te me quitas,
> los Corineos con los Gamfasantes;
> Getulos y Blemios, At(a)lantes, Fenizes...
> *Ibidem*, pág. 420.

La mejor escena de esta farsa devota es sin duda la final, en que la Fe narra en armoniosas coplas la Asunción de la Virgen, a la que ha asistido:

> Sonava otro coro de bozes suaves,
> angélicas todas, que al cielo subían,
> y con su armonía sentí que dezían:
> "Ascende, pues tienes del cielo las llaves".

hombre, concebido como el más desvalido y perverso de los animales, que encabeza el Libro VII de la *Historia Natural* de Plinio:

> Por esso, mil vezes y más he pensado
> con nusco mostrarse madrastra natura,
> pues todas las cosas que engendra procura,
> y nunca del hombre le toca cuydado.
> Bien puedo a la clara provar mi intención,
> puesto que en nada despunte de agudo,
> que al hombre en nasciendo le dexa desnudo,
> ni nasce con capa, ni con çamarrón.
> .....
> A una águila, garça, perdiz o paloma,
> y a todas las aves bolantes en summa,
> luego las cubre quien digo de pluma,
> y muy a su cargo las tiene y las toma;
> y porque el invierno ni el sol no carcoma
> los árboles verdes con yelos o llamas,
> dióles cortezas, y a peces escamas,
> con que se defiendan de fuegos y bromas.
> Con sólo los hombres se muestra profana,
> lo qual yo lo puedo muy claro provar;
> luego en nasciendo los muestra a llorar,
> y desta dolencia muy tarde los sana.
> *Ibidem*, págs. 401 y 402.

La aquiescencia o la refutación a las reflexiones de Plinio puede documentarse a lo largo de la literatura española. Basten, como reacciones características, las de Alfonso el Sabio, *General estoria*, primera parte, libro III, cap. 11; fray Antonio de Guevara, *Epístolas familiares*, primera parte, XLIV, *Letra para el almirante don Fadrique*; Jerónimo de Huerta, al anotar el pasaje señalado, en su magnífica traducción de Plinio, Alcalá, 1602.

Yva la Virgen con sus ojos graves
en trono imperial subiendo y mirava
las cosas que baxo de sí ya dexava,
hendiendo el camino que es dado a las aves.
Ibidem, pág. 425.

La Virgen contempla "con sus ojos graves"

la composición
del orbe mundano compuesto por Dios,

conforme a la complicada arquitectura ptolemaica y con más de una reminiscencia de la visión cósmica de Juan de Mena en la casa de Fortuna. Entre los españoles alojados en el cielo ("tantos que no se podrían numerar"), la Fe reconoce a los Reyes Católicos, a quienes celebra con la misma figuración que el *Laberinto* fijó para el retrato cortesano de don Juan II:

Entre los quales estava triunfando
en muy rica silla, cubierto de gloria,
aquel que entre Moros sembró mi memoria,
el muy sereníssimo rey don Fernando:
y vi cómo estava con él platicando
la ínclita reyna sin par Ysabel.
Ibidem, pág. 431.

Los Reyes Católicos aluden en profecía a la soñada conquista de Jerusalén por Carlos V:

Y entre otras razones que dellos noté,
las quales son tantas que no acabaría,
dixeron que Carlos, su nieto, sería,
aquel que en el Asia mis señas pornié[82].
Ibidem, pág. 431.

Así, con esta alusión al presente imperial, se verifica el enlace entre la España del poema todavía fecundo de Juan de Mena y la España que acababa de iniciar el arte maduro de su Siglo de Oro.

Mena en la prosa del siglo xv

Mena es uno de los poetas relativamente raros que extienden la esfera de su influencia más allá de la poesía. En efecto, en la prosa del *Tratado de vita beata* señala Blecua *(edición citada,* págs. XCI-XCII) la influencia del verso de Mena, y entre los ejemplos que recoge hay algunos cuya factura es típica del *Laberinto:*

[82] El texto de la edición citada imprime "mas señas pornie".

urdida de godos, tramada de reyes . . .
por versos trocaicos ni sáphicos metros . . .
sana langores, dolores desecha . . .

También indica Blecua la tendencia al dodecasílabo en la prosa de otro cristiano nuevo, la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y, en efecto, en las primeras cuatro páginas de ésta en su tiempo famosísima novela hallamos las siguientes muestras:

usaré contigo de la gentileza . . .
con solo morir se espera librar . . .
quatro pilares de un mármol morado . . .
Pídote que tomes por satisfacción
no lo que hago mas lo que deseo.
Segund por quien se ha de sofrir . . .
porque sin morir no pueda ser libre . . . .
pues que assí es yo quiero ser llave . . .
La claridad grande que tenía en el pico . . .
El otro que acá en la torre hallaste,
es el Tormento que aquí me traxo.
Si te parece que soy bien servido . . .
Ruégote mucho, pues en esta tierra
eres venido, que tú me lo busques.
sino que sepa de tí Laureola . . .
En tus palabras, señor, as mostrada . . .
Porque en tu persona se muestra tu pena . . .
que vistas las cosas desta tu cárcel . . .
de saber quién eres soy muy alegre . . .
puesto que diversas vezes las vi . . .
Quando la tenía tal, conoscíalas,
y agora que estaua libre, dubdáualas.
Mándasme, señor, que haga saber . . .
Y no solamente ay esta duda . . .
en otra cosa no hallo aparejo . . .
la qual vence todos los inconvenientes . . .
seydo tuyo después que nascí . . .
sea testigo de mi diligencia . . .
que avría tu remedio por galardón . . .
tu sentimiento con mi esperança.

Hasta dónde llegaba la familiaridad del novelista con Mena lo indica su parodiar la bella imagen del *Laberinto*, 162: "Arlança, Pisuerga e avn Carrión . . ." en una sucia poesía recogida en el *Cancionero de Constantina*, N. 291: "Assí como Duratón / pierde el nombre entrando en Duero . . ."

El *Vergel de los prínçipes* de Ruy Sánchez de Arévalo, escrito (particularmente la dedicatoria) en estilo ornamental bastante más ar-

tificioso que el de Mena, parece tener presente la obra del poeta, ya al contraponer la mudable Fortuna a la virtud o natura como causas de la realeza de Enrique IV, destinatario del opúsculo (ed. de Uhagón, Madrid, 1900, págs. 6-7), ya, sobre todo, al meditar sobre la guerra entre virtud y vicios o apetito y razón, símbolo y causa de todas las guerras (págs. 35-36).

En la *Crónica del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, encuentra su editor, Juan de Mata Carriazo, "una reminiscencia única de la literatura erudita en aquel pasaje en que, ponderando los beneficios que Jaén recibió del Condestable, dice: "¡O gente romana! Si cuando tú prosperavas el tiempo de aqueste señor alcançaras, ¡qué tenplo, qué estatua, qué estoria le mandaras facer, e con cuánta solennidad e reverençia le mandaras onrrar!" [33] Creo, sin embargo, que pueden señalarse otras reminiscencias además de esta variante de la copla 79 e-h; así, en el capítulo XXV, pág. 268 de la edición citada, se cuenta que los parciales del infante don Alfonso querían atraerse al Condestable con presentes y promesas: "Pero como en el seruiçio del dicho señor rey *le fallasen muy saldo e más firme que roca*, y en él non pudiese prender ni trauar ningund partido ni trato que mal le estouiese, ni a su grande lealtad pudiese dañar, mas antes en ésta le fallando muy fuerte y costante". La situación guarda semejanza con la que pinta la copla 265 del *Laberinto*, representando al Condestable don Álvaro, victorioso contra los ataques de la fortuna, y esa semejanza pudo sugerir el paralelismo con las palabras finales de la respuesta de la hechicera: "más duro lo falla que robre". Expresiones como "pueblo plebeo" (pág. 82), "danificar e facer mal e daño" (pág. 91) recuerdan las fórmulas redundantes gratas a Mena: "vipéreas serpentes", "trifauçe garganta", etc.

La Celestina

Muy interesante es la influencia de Mena en aquella otra obra enlazada con su nombre y con el de Cota, o sea, la *Celestina*, cuyos abundantes contactos con el *Laberinto*, con las *Coplas contra los pecados mortales*, y hasta con la glosa de Hernán Núñez ha señalado escrupulosamente Castro Guisasola *(Observaciones sobre las fuentes literarias de la Celestina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924, págs. 158-167). Como es sensato, tanto Castro Guisasola como ya Foulché-Delbosc, al anotar las varias reminiscencias importantes, no las

[33] Edición de Madrid, 1940, pág. XXXVI del Estudio preliminar.

convierten en argumentos de tal o cual hipótesis sobre la redacción de la Tragicomedia, antes ven en ellas el testimonio ubicuo de la reputación poética de Mena. Pueden agregarse aún varios otros recuerdos: términos como *díssonos* (en el Prólogo), *generosa, sereníssima* y *sublimada* (en el Argumento de toda la obra), *ser sciente (Laberinto,* 60 f, *Celestina,* II, ed. Cejador, t. 1, pág. 122), *flutuoso (Laberinto,* 12 a, *Celestina,* II, págs. 122 y 218), calcos como el del aucto IV, pág. 155 "como sofística preuaricadora" (nótese el ritmo de arte mayor) conforme al *Laberinto,* 99 d "vna solíçita ynquisidora". El dictado "angélica imagen", originario de *Laberinto,* 28 a, no sólo lo dirige Celestina a Melibea en el aucto IV, como apunta Castro Guisasola, sino también son las primeras palabras de Calisto a Melibea en su primera entrevista (aucto quatorzeno), y su eco perdura todavía en boca del enamorado en uno de los pasajes más felices del *Tratado de Centurio* (fin del mismo aucto): "Trae a mi fantasía la presencia *angélica* de aquella *imagen* luciente..." En el aucto VI, pág. 215, Calisto ensalza la discreción de Celestina ("¿Quál humano seso bastara a pensar tan alta manera de remedio?") con el mismo extraño maridaje de cultismo y vulgarismo que había forjado Mena, *Laberinto,* 60 a: "El vmano seso se çiega e oprime". Poco más arriba, Celestina declara en las adiciones (pág. 214): "Yo no dexaua mis pensamientos estar vagos ni ociosos", exactamente como Mena al ser conducido por la Providencia, *Laberinto,* 66 ad: "Yo que veya.../ los mis pensamientos non eran oçiosos". Otro giro que tuvo fortuna es el verso del *Laberinto,* 99 f "de robos notorios ["de bienes agenos", según el texto de los glosadores] golosa garganta", perteneciente a la definición de la avaricia, que inspira a Sempronio, en el momento de disputarse la cadena, el reproche contra Celestina: "¡O vieja auarienta, garganta muerta de sed por dinero!" (fin del aucto dozeno). Calisto indica la calidad de su pasión (aucto II, pág. 122: "Pues sabe que esta mi pena e flutuoso dolor no se rige por razón, no quiere auisos, carece de consejo") al describirla en los términos en que Mena define el amor verdadero por oposición al ficto, *Laberinto,* 113 c-e:

> mas el verdadero non teme peligro,
> nin quiere castigos de buena razón,
> nin los juyzios de quantos ya son...

Una de las imprecaciones de Pleberio contra el amor en el aucto XXI, pág. 226: "Enemigo de toda razón, a los que menos te sirven das mayo-

res dones" recuerda a la vez el verso 113 d y el verso 115 h del *Laberinto,* que cierra el episodio del cerco de Venus: "a los menos méritos más galardones". Y sin duda el giro que aplica Pleberio a Macías "acabó amando" (aucto XXI) refleja la expresión del *Laberinto,* 105 d: "con que su vida tomó fin amando", acerca de ese mismo personaje. El mismo Pleberio (pág. 218) habla de las "mudables ondas" de la "fortuna flutuosa", reminiscencia de "Dame liçençia, mudable Fortuna" (7 a), y de "assí flutuosos, Fortuna aborrida, / tus casos ynçiertos semepan, e tales, / que corren por ondas de bienes e males" (12 abc). De igual modo en el *Tratado de Centurio* (aucto XIV, pág. 138), las reflexiones sobre el orden regular de la naturaleza que coinciden en sentido, pero decididamente no en forma, con las coplas 7 y 8 del *Laberinto,* subrayan su enlace con un calco inequívoco: "los crecimientos e mengua de la *menstrua luna*".

Cantidad de construcciones latinas presentan semejanza con las del *Laberinto,* así participios absolutos ("me enojo cuando *yo presente* se habla cosa de que no aya parte": aucto IV; "pospuesto todo temor", en el aucto X repite las palabras mismas del *Laberinto,* 22 c: "el miedo pospuesto, prosigo adelante") o participios activos a la latina como "los rayos ylustrantes de tu muy claro gesto" (aucto dozeno). En cuanto a las coplas del final (sean de Proaza o de quien fueren), Cejador, aunque empeñado en atribuir al corrector un vivo celo por Mena, ha omitido señalar todo lo que, precisamente por no ser calco verbal, es semejanza más instructiva. Así, la copla tercera de las que llevan el título "Concluye el autor aplicando la obra al propósito por que la acabó", presenta en su estructura la huella clara del estilo Mena en la repetición, en el ritmo ternario, en los hemistiquios simétricos, en la figura etimológica, en el hipérbaton:

> Mas antes zeloso de limpio biuir,
> zeloso de amar, temer y seruir
> al alto Señor y Dios soberano.
> Por ende si vieres turuada mi mano,
> turuias con claras mezclando razones . . .

La segunda de las coplas puestas bajo el nombre de Alonso de Proaza recuerda las embrolladas razones de Macías *(Laberinto,* 112 fgh: "aquel coraçón que si non querer / quiere, que quiera querido non ser . . ."):

Harás al que ama amar no querer,
harás no ser triste al triste penado,
al que sin auiso harás auisado.

Hasta en los argumentos de los auctos se filtra la poesía del *Laberinto*. Comentando la muerte de los amantes dice el argumento del aucto XIX: "e por esto han de saber desamar los amadores", como Macías aconseja en el *Laberinto*, 106 h: "sabed al amor desamar, amadores". Otro contacto interesante con la poesía de Mena es la frecuencia del ritmo de arte mayor que junto con la del doble octosílabo señaló Menéndez Pelayo, *Orígenes* . . . , t. 3, pág. CXXI:

¿Por gran premio tienes esto, Calisto?
Iré como aquel contra quien solamente . . .
Pone su estudio con odio cruel[34].
Y al desdichado la ceguedad . . .
¡Oh desventura! ¡Oh súbito mal!
Que así tan presto robó el alegría . . .
Más vale que muera aquel a quien es . . .
Aunque por ál no desease vivir . . .
Pero si se mata sin otro testigo . . .
Quiérole dejar un poco desbrave . . .
Que oído he decir que es peligro abrir . . .
Dejemos llorar al que dolor tiene . . .
Por eso quiérome sufrir un poco . . .
Que es grande descanso a los afligidos
tener con quien puedan sus cuitas llorar.
En estos extremos en que estoy perplejo . . .
Porque si posible es sanar sin arte . . .
Es guarecer por arte y por cura . . .
—Sempronio. —Señor. —Dame acá el laúd.

Todos estos ejemplos corresponden al comienzo del aucto I, hasta empezar el diálogo largo entre amo y mozo. La conclusión que se desprende es que, a diferencia de lo que da a entender Menéndez Pelayo, el verso de romance y el de arte mayor no alternan con igual frecuencia, siendo el último notablemente más abundante que el primero y, en segundo término, la proporción del verso de arte mayor no es pareja en toda la Tragicomedia, antes bien es mucho más crecida en el aucto I que en los restantes.

Interesantes son las varias imágenes que de la obra de Mena han pasado a la *Celestina;* a las señaladas por Foulché-Delbosc y Castro Guisasola se pueden añadir las dos imágenes sobre las plantas "que se

[34] Es expresivo del ascendiente de Mena en la creación de la *Celestina* que las palabras que median entre estos dos perfectos versos de arte mayor formen un hemistiquio del mismo ritmo, "la adversa fortuna", que evoca la figura alegórica por excelencia del *Laberinto*.

trasponen" (auctos I y X), afines a las de las *Coplas contra los pecados mortales*, 51, y la de los ojos de alinde (aucto I), emparentada con la esfera de la óptica, cara a Mena. Notas que derivan del *Laberinto* son algunos de los ingredientes mágicos que atesora Celestina y enumera Pármeno:

las telas del fijo que pare la yegua,
nin menos agujas fincadas en çera,
... ni el agua primera
del mayo beuida con vaso de yedra ...
Laberinto, 110 cdef.

e de aquella piedra que sabe adquerir
el águila quando su nido forneçe.
Laberinto, 241 gh.

... tela de cauallo ..., flor de yedra ..., la piedra del nido del águila ..., coraçones de cera, llenos de agujas quebradas ...
Celestina, aucto I, págs. 81-86.

Cuando Celestina se dispone a conjurar a Plutón, aparecen, como aquí, recuerdos de las dos enumeraciones de hechicerías del *Laberinto*, además de la fórmula misma del conjuro, cuya semejanza con la de Mena ya se ha señalado[35]:

... ni el agua primera
del mayo ...
Laberinto, 110 ef.

e ojos de loba después que encaneçe.
Laberinto, 241 d.

e huessos de alas de dragos que buelan.
Laberinto, 243 d.

... aquel ala de drago ..., el agua de mayo ..., los ojos de la loba ...
Celestina, aucto III, págs. 144-146.

La amenaza de la maga (251 cd):

e con mis palabras tus fondas cauernas
de luz supitánea te las feriré,

[35] A su vez, parecen derivar de esta invocación de la *Celestina*, más bien que del *Laberinto*, los pulidos períodos con que Dardanio, el mago de *La Arcadia* de Lope, conjura "a los dañados numes del espantoso huerco":

> Enemigo mortal del sol resplandeciente, cuyos vivificadores rayos no engendran ni tocan en las montañas de tus desiertos campos ni en las riberas de tus negros ríos; príncipe de las tinieblas, señor de la escura noche del sueño y de los agüeros tristes; por la fuerza de los caracteres que sobre esta arena con mi dedo escribo, de las yerbas que sobre estos cercos pongo, y de las sangres diversas que al viento esparzo, te apremio y conjuro. Así nunca la divina luz del hermoso día descubra las fealdades de tu reino, y así de Júpiter alcances los seis meses del año que de su trina Prosérpina careces, que de tus furias y voladoras hidras me envíes la más ligera en forma de viento diáfano, sobre el cual a mi placer, y con quien yo quisiere, pueda discurrir el mundo. ¿Qué tardas, negro hermano del más benévolo planeta? ¿Por ventura quieres que con la fuerza de mi poderoso encanto suspenda la ira de Tisífone, la guerra de Alecto y la envidia de Megera?
> *La Arcadia*, libro III (*Bibl. Aut. Esp.*, t. 38, pág. 88 a).

que tanto había de impresionar a los poetas épicos del Siglo de Oro, reaparece en la *Celestina*, III, encuadrado en un perfecto verso de arte mayor que certifica su origen:

heriré con luz tus cárceles tristes.

El elogio apasionado que de Melibea profiere Calisto (VI, págs. 226-227), motivado por la alabanza algo fría de Celestina, muestra la huella de las hipérboles sacroprofanas de "Presumir de vos loar..." *(Cancionero...*, N. 18). Pero lo que, como era de esperar, ha impresionado más al autor o autores de la *Celestina* —a los hombres que asistían al tránsito de la Edad Media— es la presentación del viejo tema de la Fortuna, fijado ambiciosamente en la más importante obra literaria que podía ofrecerles el castellano; es sobre toda la contraposición paradójica de la copla 10:

Mas bien acatada tu varia mudança
por ley te gouiernas, maguer discrepante,
ca tu firmeza es non ser costante,
tu tenperamento es destenperança,
tu más çierta orden es desordenança...

"Su orden es mudanças", comenta Celestina al considerar su soledad presente (aucto IX), y repite Melibea con las palabras mismas del *Laberinto:* "como de la Fortuna *mudable* estouiesse dispuesto e *ordenado,* según su *desordenada costumbre...*" (aucto XX). La desengañada amargura de Pleberio no halla, en fin, otra expresión que insertar en las quejas de Petrarca los reproches de Mena: "Yo pensaua... que eras y eran tus hechos *regidos* por alguna *orden;* agora visto el pro y la contra de tus bienandanças, me pareces un laberinto de errores". Es la lección enderezada a la "mudable Fortuna":

ca todas las cosas regidas por orden
son amigables, de forma más vna.
7 gh.

Vale la pena notar que, aun siguiendo muy de cerca la epístola de Petrarca, Fernando de Rojas omite varios de sus dicterios contra la Fortuna, y comienza justamente por el que venía a coincidir con una palabra ya gloriosa en la poesía castellana: "me pareces un *laberinto* de errores".

Imitaciones de la Celestina

Las imitaciones de la *Celestina* constituyen un verdadero género literario, el de la larga acción dialogada en prosa. Rasgo no señalado de este género es su neta predilección por Mena, hasta en obras como la *Florinea* y la *Selvagia* que ya tenían tras sí dos decenios de la nueva poesía italianizante. Predilección explicable, pues sus autores, por muy atentos que se muestren al presente —con gran frecuencia asoma en sus obras la crítica religiosa y social—, literariamente, cuando menos, se orientan hacia el pasado, como lo acredita el mismo género elegido y la lírica de cancionero o de romancero con que la matizan. Además, la huella de Mena, evidente por toda la *Celestina*, debió de realzar para los imitadores de la Tragicomedia el prestigio del poeta que es, en efecto, el único que ejerce influjo, no sólo sobre el verso sino principalmente sobre la prosa de esas obras, en particular cuando quieren remontar su estilo. Ante todo (para empezar por una parte externa a la obra misma), a ejemplo de la edición de la *Celestina* de Sevilla, 1501, muchas son las coplas de arte mayor que con claro eco de Mena acompañan a las imitaciones. En ellas, como en el modelo, autor o impresor protestan de su edificante intención, dan informes bibliográficos o enhebran el acróstico en que se refugia el autor, incapaz de renunciar del todo al esperado renombre:

> Los grandes heroes, la antigua nobleza,
> los próceres altos de vos ascendientes
> fueron varones muy grandes, potentes,
> con todos estados usando proeza;
> por tanto, mi mente bien falta en destreza
> suplica, suplica con toda atención
> que suplan la mengua de su discreción
> los altos favores de vuestra grandeza.
>
> *Comedia Thebayda*, 1521. *Colección de libros españoles raros o curiosos*, Madrid, 1894, pág. 4.

> Aqueste excelente, tan buen caballero
> a quien de su casta s'esmalta el saber,
> la sciencia es esmalte de tal rosicler,
> la casta el fino oro ques el verdadero;
> de casa y linaje de Silva heredero,
> felice en sus obras, pues es Feliciano,
> al cual yo suplico que mi torpe mano
> perdone, guiada por seso grosero.
>
> *Segunda comedia de Celestina*, 1534. *Colección . . .*, 1874, pág. 6. (Las coplas son del impresor Pedro de Mercado.)

Los escriptores del tiempo pasado
con grande razón serán olvidados,
que sus escripturas y versos limados
la alteza de aquéste los haya privado;
los entendimientos del siglo dorado,
de plata y de estaño y de hierro adornados
darán por ningunos los hechos pasados
delante de aquéste de nuevo mostrado.

SANCHO DE MUÑÓN, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 1542. *Colección...*, 1872, pág. 297.

Los casos fallaçes que amor vrde e trama
estando el amante ya puesto en cadena,
rebueltas que causa, passiones que ordena,
sospechas, recelos que pone en la dama
eclipsan la vida y enturbian la fama,
borrando lo illustre con vicios muy feos,
abaten y allanan los altos desseos.
Si amor da vn descanso, mil cuentos derrama.

SEBASTIÁN FERNÁNDEZ, *Tragedia Policiana*, 1547. *NBAE*, t. 14, pág. 1 ab.

Entienda cualquiera en bien gouernar
a sí y a su casa que Dios le aya dado;
no pierda con ocio lo que es allegado
con grandes congoxas y grande afanar:
que vn floxo señor más suele dañar
con ser descuidado a los sus siruientes,
pues mala cobdicia despierta las gentes
de entrar en lo ageno que no veen guardar.

JUAN RODRÍGUEZ FLORIÁN, *Comedia Florinea*, 1554. *NBAE*, t. 14, pág. 158 a.

A ti que los túrbidos mares furiosos
luctando tu barca primero combaten,
obrando los vientos venéreos sabrosos
no pierdas aquello con que se rebaten.
Si quieres que cessen y no te maltraten
ofréceles luego palestra sangrienta,
de donde tu parte sin culpa ni afrenta
estrague las fuerças que en contra debaten.

ALONSO DE VILLEGAS SELVAGO, *Comedia Selvagia*, 1554. *Colección...*, 1873, pág. VII.

Ocioso sería marcar para cada copla la deuda con Mena; baste señalar la semejanza común de estilo, el eco del *Laberinto*, 271 y sigs. en la copla de Sancho de Muñón, del *Laberinto*, 2 a "Tus casos falaçes, Fortuna, cantamos" en la de Sebastián Fernández.

También abunda en estas imitaciones la variación sobre motivos de Mena ya recogidos en la *Celestina*. El más asiduamente cultivado es el de la belleza de la amada, objeto de envidia en la tierra, de admiración

en el cielo, y testimonio de la maestría de Dios, según poetizó Mena en "Presumir de vos loar . . ." y vertió Rojas en el aucto VI de la *Celestina:*

Alzá los ojos arriba, y veréis la manifatura de Dios en la señora Clarina, allí me mirá vos, aquélla es gentil mujer.

Retrato de la Lozana andaluza, 1524. *Colección. . . ,* 1871, pág. 45.

Lisandro. ¡Válasme el poderío de Dios!

Oligides. ¿Qué es, señor?

Lisandro. Despliega tus ojos, levanta tu sentido, verás una criatura en quien Dios soberanamente se esmeró con su pincel en el dibuxo de su fermosura.

Tragicomedia de Lisandro y Roselia, pág. 1.

Lisandro. Inmortal es la que yo amo, y la que vi ángel es morador del cielo, pues su angélica figura sobrepuja y vence con belleza a todo lo criado, y sus gracias todo tu humano juicio tracienden.

Oligides. ¿Ángel te parece la que del amor divino te retrae, y del Criador a la criatura tu deseo inclina, la que descubre camino para tu perdición?

Lisandro. Por ángel tengo y juzgo, y ansí la confieso, aquella cuyo amor hace que ame a Dios como causa de tal efeto.

Ibidem, pág. 7.

Lisandro. ¿Que no vea aquel cuerpo glorificado, en quien Dios francamente repartió sus gracias? ¿Que no vea aquella soberana pintura cuyas sobras de fermosura, si repartidas fuesen por todo el mundo, no habría cosa fea en él?

Ibidem, pág. 15.

Lisandro. ¿Hablaste con aquella que par no tiene en la tierra, y en el cielo compete con los bienaventurados?

Ibidem, pág. 17.

La imitación más apegada a Mena es la de unos versos castellanos de la *Eufrosina* que exageran el retruécano cancioneril, anticuado ya, según observa un interlocutor ("esse *veros* y *no veros* es más viejo que Sarra"):

En la falta de no veros
sobra a los muertos dolor;
los viuos en conoceros
reciben mortal temor.
Los vnos porque no os vieron
y los otros en miraros
yguales penas sintieron,
primeros, porque os perdieron,
segundos, por no esperaros.
Que quiso Dios tal hazeros,
que a los muertos sois dolor,
y a los que viuen temor,
por no veros y por veros.

JORGE FERREIRA DE VASCONCELLOS, *Comedia de Evfrosina,* 1550 (?). *NBAE,* t. 14, pág. 106 a[86].

[86] Menéndez Pelayo, *Ibidem,* pág. CCXXXI, incluye a Mena entre los poetas que elogia el

El mismo motivo inspira los más artificiosos versos de Juan Rodríguez Florián, y en ellos la expresión "angélica imagen" subraya el doble parentesco con el *Laberinto* y con la *Celestina:*

> Vos soys el retracto del summo poder,
> que Dios ha mostrado en las criaturas;
> angélica imagen que acá en las baxuras
> ensalçáys a Dios en tal os hazer.
> *Comedia Florinea*, pág. 307 b[37].

Las imitaciones de la *Celestina* multiplican también las reminiscencias varias de la obra de Mena. Muy frecuentes, y no sólo del *Laberinto*, son las de la extraña *Comedia Thebayda*[38]. Berintho, el galán, invoca a Dios modificando apenas el verso de "La flaca barquilla de mis pensamientos...", 19: "e mudas / todas las cosas estándote quedo" (pág. 9):

autor, según comunicación de doña Carolina Michaëlis de Vasconcellos. No he dado con tal elogio en la *Eufrosina*, ed. A. F. G. Bell, Lisboa, 1918, ni en la versión castellana de don Fernando de Ballesteros y Saavedra, reimpresa por el mismo Menéndez Pelayo.

[37] La *Comedia Salvaje*, 1582, de Joaquín Romero de Cepeda, que difiere de las imitaciones citadas en extensión, en parte de su argumento y en estar en verso, es en su primera mitad apenas más que una versificación de la *Celestina*, por lo cual arrastra las huellas de Mena presentes en su modelo. Sirva de ejemplo el conjuro de la tercera Gabrina, que acaba con la amenaza: "Y si no con luz radiante / tus cárceres heriré" (E. DE OCHOA, *Tesoro del Teatro español*, París, 1838, t. 1, pág. 2).

[38] La anónima *Thebayda*, que inaugura las imitaciones de la *Celestina*, desarrolla con mayor amplitud que ninguna otra un rasgo fijo del género: el tratar de materias ajenas al asunto, tales como la sátira social y sobre todo religiosa, el ataque contra la superstición popular, la prolija teología, la varia erudición (que culminará en la deleitosa charla literaria de la *Dorotea*). Además, la *Thebayda*, en este particular nada fiel a la *Celestina*, inserta el comentario sobre un concreto problema contemporáneo, la situación de los judíos, de los que se apiada sin rebozo, bien que escudado prudentemente tras los nombres de Fernando e Isabel (pág. 533):

> *Menedemo.* ¡Oh quién se pudiese templar de las lágrimas viendo al judaico pueblo, por quien Dios hizo tantas y tan grandes maravillas, cómo le negaron y con cautelas y falsos testigos le hicieron padecer muerte de cruz! Y aún no contentos desto siguen y porfían en su pertinacia. Y si nuestros monarcas Hernando y Elisabeth, tan cristianísimos, no les hablaran [*sic*] a la mano, pienso que ya publicaran con voz de trompeta su yerro. ¡Oh gente mísera ¡Oh ciega! ¡Oh cómo dicen que creen en Moisés sin entender palabra de lo que el varón santo escribió, ni menos de lo que profetaron los varones santos del Viejo Testamento!
>
> *Galterio.* ¿Pues qué te pena a ti que los queman? Mueran y vivamos, y con salud los acompañemos hasta do sabes.
>
> *Menedemo.* ¡Oh que son prójimos! ¡Oh que los quiso mucho Dios! ¡Oh que la caridad es madre de las virtudes! Déjame, déjame, que quiero llorar su duelo.
>
> *Galterio.* Pues no te acuites, que no serán todos malos, que harto mal sería; pues también si todos los quieres buenos, así puedes pedir ojo de abad asado.

¡Oh tú que estándote quedo haces que todas cosas se muevan!

Poco más adelante el acatamiento de Mena a la Providencia como gobernadora del mundo (*Laberinto*, 24) se vislumbra en una nueva invocación (pág. 15):

¡Oh Providencia divina, mediante la cual todas las cosas del siglo mundano se rigen y gobiernan . . .!

El dictado de "nigromantesa" adjudicado a Circe (pág. 268) trae a la memoria el bello verso del *Laberinto*, 130 f: "Medea, la ynútil nigromantessa". El discreto paje Aminthas, desdeñado por la doncella Claudia, amenaza con echarse al agua como Narciso (pág. 369):

Otro medio más seguro no lo veo que tornar a la compañía del hijo de Liriope, si vos, señora, que sois la que me matáis, no ponéis el remedio.

Difícilmente puede negarse la asociación con el verso de la *Coronación*, 6 i "e al hijo de Liriope", alegado por Nebrija en su estudio de la pronunciación castellana. Otra vez el enamorado enlaza un verso célebre de la *Coronación*, 25 g: "los rayos pyramidales" con otro del *Laberinto*, 268 a: "El lúçido Febo ya nos demostraua . . ." (pág. 407):

Ni pienses que los rayos piramidales del lúcido Febo resplandescen más en el sublunar mundo.

El verso siguiente de la *Coronación*, 25 h ("que del basis procedían") resuena en una de las varias horas astronómicas de la comedia (pág. 451):

Cantaflua. Pues, hermano Aminthas ¿qué hora es a vuestro parecer?

Aminthas. Ya el arrebatado bóreas con el poco temor por el ocaso de los atentos [*sic*] del basis procedentes, y con las fuerzas nuevamente en él infusas, a causa de la lumbre del primer planeta está predominante, anda despojando los árboles de sus frondas, y a los dulces campos de la apostura de sus hermosos cabellos.

Cantaflua. En verdad, señor, que me huelgo mucho con estas astrologías de Aminthas, salvo que no las entiendo . . .

Menedemo. ¿Todos malos? Bueno luego andaría el mundo; no por cierto, ni Dios lo quiera, que aun si se te acuerda al tiempo que crucificaron a Cristo, judíos mismos fueron en lo sepultar, y antes y en aquel tiempo y después siempre hubo entre ellos hombres justos y varones nobles y muy amigos de Dios; pero de lo que he duelo es de la gente en común, que sin saber palabra ni sin haber leído letra de su misma ley, están obstinados en el mal.

Es curioso que sea éste uno de los trozos mejor dramatizados de la farragosa comedia, y que la opinión normal esté a cargo del rufián Galterio, mientras pronuncia el lamento Menedemo, el ayo filósofo, portavoz moral del autor. La apología de los judíos en el último de los párrafos citados recuerda pasajes del converso Juan de Lucena y de mosén Diego de Valera, quien también lo era (ver J. S. Díaz, en *Revista de Bibliografía Nacional*, VI, 1945). La

"La virtud de la pudicicia en la hembra", de que se habla en otra ocasión (pág. 371), calca unos prosaicos versos del *Laberinto,* 131 ef: "ca desque se pierde la grand pudiçiçia, / virtud neçessaria de ser en la fenbra . . ."

Muy frecuentes también y ceñidas al original son las reminiscencias de la *Comedia Seraphina:* en el lenguaje, crespo de retóricas, del enamorado Evandro resuena dos veces y no muy oportunamente el eco de la copla 8 del *Laberinto* sobre la orden del cielo, reforzado por la repetición de algún elegante latinismo *(trión, bruma):*

> Porque todas las cosas del mundo celeste y sublunar por cierta orden se rigen . . . y el norte y trión y planetas por cierta orden se rigen, la qual exceder en un punto imposible cosa es, según natura . . . Antes las siete pléyades dexarán de parecer con la bruma que yo dexe de seguir la voluntad y mando de Serafina.
>
> *Comedia Seraphina,* 1521. *Colección . . .,* 1873, págs. 321 y 327.

El elogio de la castidad femenina, expresado en aposición en dos pasajes (págs. 325 y 368), parece reflejar en sentido y sintaxis el del *Laberinto,* 131 ef. Dos alusiones mitológicas manifiestan la inequívoca dependencia con respecto de Mena: la *Seraphina* recuerda "al *buen Palinuro, saje* y maestro de su *flota* [de Eneas]" (pág. 374) porque en el *Laberinto,* 166 c, el piloto del Conde de Niebla recuerda "el voto prudente del *buen Palinuro*", y aconseja en la copla siguiente ". . . si deue . . . / guiarse la *flota* por dicho del *sage*". Más curioso todavía es el otro caso (pág. 375) en que el autor atribuye a Alcides la hañaza de "desterrar las arpías del rey Fineo", en oposición a la versión mitológica corriente, pero fiel a la arbitrariedad del *Laberinto,* 65 h, que presenta a Alcides como cuando libraba "la real mesa de ser ensuziada".

En la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, cuando el galán desecha el consejo edificante de la vieja, ésta responde con una cita de Juan de Mena *(Laberinto,* 113 gh: "antes sus flamas mayores ençiende / quando le ponen mayor defensión"), a quien designa con expresiva antonomasia (pág. 187):

> *Felides.* Madre, ese consejo déjalo tú para los que predican, que no te pido yo sino para remediar mi pena, presupuesto que huye todo consejo.
>
> *Celestina.* Hijo, así lo dice el poeta, que el amor más enciende sus llamas cuanto le ponen mayor defensión.

La descripción que hace la Segunda Celestina de sus habilidades y las

mención de "nuestros monarcas Hernando y Elisabeth" como vivos indica que, aunque impresa en 1521, la *Thebayda* debió de escribirse antes del año 1504 en que murió Isabel la Católica.

de su comadre, refleja varias situaciones de la Tragicomedia de Rojas; así y todo, la enumeración de sus hechizos está más cerca del episodio de la maga y el Condestable en el *Laberinto* que del arsenal mágico de la *Celestina* (pág. 410):

¿Pues es verdad que tengo con los días caduca la memoria? Por cierto, no hay zumo de yerba ni virtud de piedra para mi oficio que se me haya olvidado, ni cómo se han de hacer los vasos de la yedra y cogerse en ellos el agua de mayo, ni las agujas ponerse en la cera para traspasar los corazones, ni hilo de alambre, ni telas de los potros recién nacidos con otras mil tarabusterías que de aquí a mañana no acabara de decir[39].

Sancho de Muñón justifica el propósito de su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* alegando la defensa de las letras profanas en la epístola de San Jerónimo a Magno (ver págs. 112-113). Lo notable es que, mientras Muñón resume sucintamente el pensamiento de San Jerónimo, transcribe completo el pasaje correspondiente de las *Coplas contra los pecados mortales*, 14-16 (pág. XIII):

El glorioso Sant Hierónimo, como todo el mundo sabe, fué muy reprendido de los eclesiásticos de su tiempo, porque se daba tanto a la eloqüencia de Cicerón y a la lección de los poetas; dexadas otras muchas respuestas que da por todas sus epístolas, dignas de tan alto y divino varón, pondré una. Dice, pues, la poesía estar figurada en el Deuteronomio por una costumbre que los judíos tenían, que cuando cautivaban algunas mujeres extranjeras no podían casar con ellas sin primero cortarles las uñas y los cabellos. Mas porque esta figura, a este propósito tomada de Sant Hierónimo, en estilo heroico la declara y aplica a la poesía aquel real poeta Juan de Mena, parescióme cosa no ajena de mi propósito poner aquí sus palabras:

Usemos de los poemas . . .

Una reminiscencia escolástica de estas mismas coplas (73 gh "mas largueza y auaricia / no caben en vn sujebto") mantiene en la prosa de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* su ritmo octosílabo (pág. 270):

[39] También repite una de estas situaciones de la *Celestina* (el coloquio entre Calisto y Pármeno en el aucto I) la escena de la *Comedia Salvaje* en la cual el criado Rosio describe a su amo los recursos de la tercera Gabrina. De las tres coplas de la descripción, la primera y la última son fieles a la *Celestina;* en la segunda prevalecen los recuerdos del citado episodio del *Laberinto* (pág. 288 a):

Yo le vi en una canasta
de aquesto una gran mistura;
oye, de lobo asadura,
cuero de sierpe cerasta,
hígado de ciervo asado,
los ojos de lobo viejo
y mil dientes de conejo,
de dragón hueso rallado.

Porque amor y majestad no caben en un sujeto.

En la *Tragedia Policiana*, al morir Claudina, su amiga, heredera y albacea Celestina consuela a las mozas con varias reflexiones, una de las cuales repite el concepto senequista de las *Coplas*, 6 (pág. 55 b):

La dilación de la muerte, el deffeto quotidiano de nuestra corrupción que de día en día se dilata, no es otra cosa sino vna muerte prolixa e vn continuo estar boqueando.

La *Comedia Florinea*, nada reacia, como se ha visto ya, al influjo de Mena, difícilmente hubiera insertado un largo e inoportuno excurso teórico sobre la Fortuna (págs. 299-300) sin la boga que el *Laberinto* dió a tal especulación.

Corona una larga enumeración de castas heroínas en la *Comedia Selvagia* "la más que matrona romana doña María Coronel" (donde Roma funciona como término elativo, lo mismo que en el *Laberinto)*, conforme a la versión de la leyenda que había adoptado Mena, *Laberinto*, 79, entre las varias que corrían sobre el heroísmo de doña María (pág. 12):

Y finalmente, por esta pestilencial ponzoña doña María Coronel, con un tizón de fuego, por no faltar la fe a su don Alfonso, cruelmente se mató.

Tampoco faltan en esta comedia ecos verbales de Mena, como el del apóstrofe dirigido en el *Laberinto*, 22 e, a la Providencia: "¡O más que seráfica clara visión!" (pág. 95):

¡Oh más que seráfica y esclarecida visión!

Vestigios más borrosos, pero inequívocos todavía, se hallan en la *Comedia Eufrosina*. Mena, en la navegación alegórica de la *Coronación*, 20 h, habla de "siete peligros marinos", de los que enumera en primer término (21 a) las "Sirtes y Cycladas" y de los que al fin logra huir. Todo ello se refleja en las sesudas pláticas con que Filotimo desvía la cólera de don Carlos (ed. A. F. G. Bell, Lisboa, 1918, pág. 299):

E quem nam esta livre destas Cirtes [sic] *e Cicladas*[40], *perigos do mundo, em eterna folgança, nam pode escapar seus movimentos nem viver em repouso.*

Poco más adelante sigue aconsejando Filotimo (pág. 301):

[40] La traducción de Ballesteros y Saavedra, *NBAE*, t. 14, pág. 153 a imprime: "destas Sirtes y Ciclades", con mejor tino etimológico.

E todas as cousas feitas per orden chegam a perfiçam,

lo que evoca el verso del Laberinto, 7 g "ca todas las cosas regidas por orden"[41]. Cuanto más trivial el contexto, más significativo de la vasta y honda influencia de Mena es el recuerdo, apenas deliberado ya, de tantos pasajes de su obra.

Guevara

Séneca es lectura siempre grata para los moralistas españoles, pero en cuanto al punto particular de la consideración de la muerte como término de un paulatino vivir muriendo, no cabe duda que debió de beneficiarse con la belleza de la versión de Mena, "La vida pasada es parte..." en las popularísimas *Coplas contra los pecados mortales*, 6. Tal es el caso de fray Antonio de Guevara, mucho más inclinado en arte y pensamiento al pasado medieval que al presente renacentista[42]:

> Si no es otra cosa la muerte, sino acabar alguna cosa la vida, razón hay para decir que murió nuestra infancia, murió nuestra puericia, murió nuestra juventud, murió nuestra viril edad, y muere y morirá nuestra senectud, de lo cual podemos colegir que morimos cada año, cada mes, cada día, cada hora y cada momento...
> *Reloj de príncipes, Bibl. Aut. Esp.*, t. 65, pág. 190 a-b.
>
> Yo mismo a mí mismo quiero pedir cuenta de mi vida a mi propia vida, para que, cotejados los años con los trabajos y los trabajos con los años, vean y conozcan todos quánto ha que dexé de bivir y me empecé a morir. Mi vida no ha sido vida sino muerte prolixa; mi bivir no ha sido bivir sino un largo morir...
> *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, cap. XVIII. *Clásicos castellanos*, Madrid, 1915, pág. 233.

Os Lusíadas

Al ensayo épico de Mena, correspondiente al prematuro sueño de unidad nacional de don Álvaro de Luna, sucede la joya de la epopeya renacentista en lengua hispánica, digna de la increíble expansión realizada por Vasco de Gama. No era novedad personal de Camoens introducir en su poema la imitación de Mena, ya

[41] La versión castellana traduce el vago *feitas* por un término más cercano al del *Laberinto* (pág. 154 a): "Y todas las cosas guiadas por buena orden llegan a perfección".

[42] En cambio, la versión del tema en la *Epístola moral a Fabio*, con su concepción de la filosofía como un "aprender a morir", parece apoyarse directamente en la Antigüedad clásica:

> ¿Será que pueda ver que me desvío
> de la vida viviendo, y que está unida
> la cauta muerte al simple vivir mío?
> .....
> ¡Oh si acabase, viendo cómo muero,
> de aprender a morir, antes que llegue
> aquel forzoso término postrero!

que antes lo habían hecho los poetas portugueses cultivadores del arte mayor y, entre los cultores de las nuevas formas, el más importante, Gil Vicente. Además, Camoens muestra íntimo conocimiento no sólo de Mena sino de su escuela, pues refleja con certera selección en la entrada misma de su poema los versos más perfectos que brotaron de la pluma del Cartujano y en homenaje, precisamente, de la aventura náutica que desdeñó Portugal y acometió Castilla:

Ya declinaba de las Fortunadas
islas, aqueste ligero Centauro:
allí do las perlas halló con el auro
Colón, *por las ondas jamás navegadas.*
Los doce triunfos, IX, 2, 1.

As armas e os barões assinalados
que da Occidental praia Lusitana,
por mares nunca de antes navegados,
passaram ainda alem da Taprobana...
Os Lusíadas, I, 1[48].

El mapa poético, tal como se lee en *Os Lusíadas,* III, 6 y sigs., X, 88 y sigs., era inherente al poema del Descubrimiento, y no mero episodio dentro de su bien trazada contextura. Sin embargo, es claro que Camoens ha tenido presente la visión geográfica del *Laberinto,* y su propio éxito, unido al influjo de Mena, contribuye a imponer el tema en la epopeya española del Siglo de Oro. La rica fábrica

de cristal toda e de ouro puro e fino

sobre la cumbre de un monte (IX, 87) adonde Tetis conduce a Vasco de Gama para descubrirle (IX, 86):

da unida esphera
da terra inmensa e mar não navegado
os segredos,

evoca de inmediato la casa de Fortuna, cercada de muro transparente *(Laberinto,* 15), desde la cual el poeta más antiguo vió todas las tierras hasta el estrecho que acerca Europa a Libia (c. 11), y el mar

con todas las yslas en él descubiertas.
51 b.

La mansión maravillosa de la *Ilha dos Amores* no sólo pertenece por su

[48] El paralelismo ha sido señalado por R. Foulché-Delbosc en la nota titulada *Por mares nunca de antes navegados, RHi,* XVIII, 1908, págs. 235 y 236. Foulché-Delbosc anota también un pasaje de las *Epístolas* de San Jerónimo a través de la versión no muy literal del bachiller Juan de Molina, impresa en Valencia, 1526: "Jasón capitán griego y esforçado, oyó dezir cómo para ganar aquel vellecino de oro tan nombrado auíe de passar *por la mar* que se estaua virgen y *hasta aquel tiempo jamás por nadie nauegada...*" Camoens varió el mismo pensamiento en otros versos de *Os Lusíadas* (I, 27; V, 4; VII, 25; IX, 86), pero quizá fuera éste el primero, no sólo en mérito y en el orden dentro del poema, sino en orden de cercanía a sus fuentes castellanas, ya que es exactamente bilingüe.

concepción a la muchedumbre de poemas alegóricos cuyo marco narrativo consiste en una visita a la morada sobrenatural de la Fortuna o del Amor o de la Fama, sino que está alegorizada en el texto mismo (IX, 89):

Que as Nymphas do Oceano tão fermosas,
Tetis e a ilha angelica pintada,
outra cosa não he que as deleitosas
honras que a vida fazem sublimada.
Aquelas preminencias gloriosas,
os triumphos, a fronte coroada
de palma e louro, a gloria e maravilha,
estes são os deleites desta ilha.

Al desdoblamiento en lascivo episodio y recóndito mensaje moral, como en tanta fábula mitológica glosada en la *Coronación*, se agregan todavía tenaces briznas de sabiduría medieval. Así la concepción evemerista de los dioses de la Antigüedad como hombres divinizados en gracia a sus beneficios (VIII, 90 y 91), la división de los tiempos en seis edades (V, 2), la cosmografía ptolemaica (X, 78).

Muchas expresiones denotan la familiaridad con la obra de Mena. La fisiología del desmayo, tan pintorescamente glosada en la *Coronación*, reaparece en *Os Lusíadas* al pintar los terrores de la batalla de Aljubarrota (IV, 29):

Quantos rostos ali se vem sem cor,
que ao coração acode o sangue amigo!

El único de los titanes rebeldes que recuerda Camoens en el palacio de Neptuno (VI, 13) es el único que recuerda también el *Laberinto*, 150 a:

está Tifeo debaixo da alta serra
de Etna, que as flamas lança crepitantes.

La "mundana machina" resuena, con acentuación menos hiriente para oídos renacentistas, en los cantos VI, 76, y X, 80:

arruinar a machina do mundo...
Vês aquí a grande machina do mundo.

Las "cónsonas bozes" y las ruedas de la Fortuna se reúnen en una misma octava en los versos con que las ninfas de la Isla de los Amores aclaman a los navegantes (X, 79):

"Por mais que da Fortuna andem as rodas"
nũa consona voz todas soavam...

Muy repetidos, como ya se ha visto oportunamente, son los motivos propios

de la tradición épica, que Mena adaptó a la epopeya en lengua vulgar: "los que beben las aguas del . . ." por 'los naturales de . . .'; las horas del día o las estaciones del año determinadas con coordenadas de mitología y de astronomía antigua, el apóstrofe épico, la perífrasis erudita, erizada generalmente de alusiones mitológicas. Además, las innovaciones lingüísticas de Mena han dejado rastro o ejemplo en algunas formas que a su vez reaparecerán en nuevas epopeyas; tales son *reino neptunino* (III, 15; IX, 42, 49); *liberalidade alexandrina* (III, 96); *meta Austrina* (IX, 16); *gente mahometa* (III, 19, 89; IV, 49)[44].

La epopeya histórica

Bajo el signo literario de Juan de Mena se coloca la más antigua poesía sobre la conquista de América, como era natural, dado el retraso con que las innovaciones descienden de los cenáculos donde brotan hasta el público. Según un bien conocido pasaje de Juan de Castellanos *(Elegías de varones ilustres de Indias,* parte IV, canto 13) todavía a mediados del siglo XVI impugnaban el verso italianizante el capitán Lorenzo Martín y el adelantado Gonzalo Jiménez de Quesada, flúidos versificadores a la manera tradicional. De ahí que los primeros poemas sobre la Conquista pertenezcan por su forma a la corte de don Juan II y no a la de Carlos V, como se echa de ver en el que, hasta ahora, pasa por el más antiguo, o sea, la *Obra en metro sobre la muerte que fué dada al ilustre don Diego de Almagro.* Esta *Obra* escrita antes de 1550 se conoce en dos versiones, una de las cuales es la insertada en la *Vida* de don Alonso Henríquez de Guzmán (El Caballero Desbaratado) escrita por él mismo, y que ilustra tan curiosamente el patrimonio poético del hombre de la Conquista[45]. El tono general de la *Obra* es bastante rastrero, como de narra-

[44] Debe agregarse, además, algún pasajero contacto palpable en las obras menores, como el señalado en la pág. 89, nota 2.

[45] Por toda la amenísima *Vida* están sembrados gran número de versos de cancionero y romancero, ya recordados directamente, ya rehechos y parodiados. La única huella de poesía elevada es la del pasaje horaciano de la *Comedieta de Ponça,* que se entreteje con toda naturalidad a las experiencias del maleante autor como navegante del Océano y soldado de la conquista:

> Por dar apetito a los leedores, y por tomallo yo para escribillo, escribo muchos géneros de cosas en metro y en prosa, aunque el metro será más corto, porque el más del tiempo es leproso y trabajoso, y por eso soy más amigo de la prosa, especialmente agora en este charco que ha diez días que no vemos tierra, si no es la del fogón del navío, y tendría-

ción que poco elabora el recuerdo de las cosas vistas, pero en cuanto el autor quiere alzar la voz, se deja oír el eco de su modelo. La primera copla, por ejemplo, refleja la construcción toda de solemnes vocativos del "título" del *Laberinto:*

Católica, Sacra, Real Majestad,
César augusto, muy alto monarca,
fuerte reparo de Roma y su barca,
en todo lo humano de más potestad;
Rey que procuras saber la verdad,
crisol do se funda [funde?] la reta justicia;
pastor que no obstante cualquier amicicia,
conserva el ganado por una igualdad.

La presencia del *Laberinto* es perceptible en los felices versos que pintan a los indios como los únicos en llorar la muerte del viejo Conquistador:

Todos los suyos le desampararon,
solo en la plaza sin ellos estaba;
pero la gente de Indias lloraba
y a muy altas voces sobre él endecharon;
con tristes endechas sus penas mostraron;
sus altos clamores, Señor, reteñían ...

También lo es en varios versos cuyo arte curialesco, sugerido por la naturaleza del tema, coincide con un aspecto ya señalado del vocabulario de Mena:

a las vuestras Cortes, Señor, ocurrimos
para expresar el caso de yuso,
pues Dios en su abdiencia, gran César, os puso ...
Hernando Pizarro por nos acusado,
al cual acusamos por ésta presente,
hizo de hecho, Señor, lo siguiente,
no siendo juez por vos delegado.

En otros versos pueden reconocerse latinismos o giros sintácticos que estrechan la vinculación con el *Laberinto:*

pastor que no obstante cualquier amicicia ...
Y puesto que todo lo tal colegimos

mos por breve tiempo vella de aquí a veinte días: "benditos aquellos que con sus azadas sustentan sus vidas y viven contentos".

Vida. Colección de documentos inéditos para la historia de España, tomo 85, Madrid, 1886, págs. 231-232.

[Pizarro y Almagro] eran dos pobres hombres que con sus bateas sustentaban sus vidas y vivían contentos.

Ibidem, pág. 250.

de vuestra potente persona imperial...
a vuestra persona real sublimada...
El cielo, decían, nos ya desampara...
Debiendo Pizarro haber de cumplir...

Baste esta *Obra* como representante de una oscura serie de relaciones en verso sobre distintos episodios de la Conquista, de la que sin duda debieron de perderse muchas muestras y que, por lo que conocemos de ella, no alcanzó gran mérito literario.

La poesía narrativa, aun cuando abandona la copla de arte mayor ante el prestigio creciente de la versificación italianizante, permanece fiel a la concepción poética del autor del *Laberinto* en otros aspectos importantes y, entre todos los géneros literarios que florecen en la España del Siglo de Oro, es particularmente la epopeya verista que abunda en ostentosas profesiones de rigor histórico (la *Araucana*, la *Austríada*, las *Elegías de varones ilustres de Indias*, el *Arauco domado*, el *Vasauro*, la *Argentina*, las *Armas antárticas*) la que mantiene en sus endecasílabos recursos de lengua y motivos épicos propios del *Laberinto*, como en alarde de desdeñar la moda literaria. Así encontramos en estos épicos el mismo amplio concepto de la lengua y de la licencia poética: no sólo leemos *Caupolicán* y *Caupolicano*, *Gracolán* y *Gracolano*, *Pillán* y *Pillano*, *Solimán* y *Solimano*, *Tucapel* y *Tucapelo* (*Araucana*, *Arauco domado*, *Austríada*, *passim*), *terraplén* y *terrapleno* (*Araucana*, XXV, 18; *Arauco domado*, V, 77; VI, 19), *Titano* (*Arauco domado*, II, 54), *Fetusa* (*Arauco domado*, I, 24; cf. su masculino *Fetonte* en el *Laberinto*, 268 b), *hemisfero* y *hemisferio* (*Austríada*, V, 24; VIII, 95; IX, 61, etc.), *mahometas* (*Austríada*, XXIV, 110; cf. *Laberinto*, 184 c), sino también *Villagra* y *Villagrán* (*Araucana*, XII, 31, 61), *Requesenes* (por 'Requeséns', *Austríada*, VII, 12, 101; VIII, 73; XI, 52, etc.). No sólo *féliz* (*Araucana*, XXVII, 8: "las dos Arabias, féliz y desierta), *Eridáno*, *Rodáno* (*Elegías*, I, 1, 20), sino también *Zaráte* por 'Zárate' en rima con *desbarate* (*Argentina*, VI, 30). Llaman la atención la frecuencia y novedad de los adjetivos derivados que recuerdan muy al vivo los ensayos de Mena: así *vulcanas yunques* (*Araucana*, II, 83), *fragua vulcana* (*Argentina*, XXIV, 43), *vulcánea herrería* (*Araucana*, XXV, 21), *vulcánico instrumento* (*Austríada*, VI, 40); *cerro andálico* (*Araucana*, IV, 89), *distrito andalicano* (*Araucana*, IV, 90), *coquímbico* (*Araucana*, XV, 60; *Arauco domado*, III, 8), *los de la jacóbica bandera* 'los de la bandera de Santiago Apóstol, patrono de España' = 'los españoles' (*Arauco domado*,

XIX, 36), *nerónico (Argentina,* XVIII, 32), *licúreo valle (Araucana,* IV, 10; III, 90, por 'tierra de Elicura'; VIII, 35 *licúreo campo), metamorphóseo golpe (Vasauro,* I, 97), *Euclídea pluma (Vasauro,* III, 105), *robustez antea (Vasauro,* IX, 67), *quidóreos labios (Arauco domado,* XIV, 44). Pero son particularmente los sufijos *-ano* y aun más *-ino* los fecundos en la producción del adjetivo de pertenencia: *araucano (Araucana,* I, 50 y *passim), lincoyano (Araucana,* III, 51), *rayos beticanos* = 'rayos de la Bética' *(Austríada,* XXII, 137), *zapicano* = 'de Zapicán' *(Argentina,* XI, 18), *el campo lautarino (Araucana,* III, 87; VIII, 6; IX, 50; XII, 65), *el cesarino Aquiles (Austríada,* V, 21 = 'el Aquiles, hijo del César' = 'don Juan, hijo de Carlos V'), *don Juan el Mendocino (Austríada,* XIV, 3 = 'don Juan de Mendoza'), *caudillo austrino (Austríada,* VI, 92 = 'caudillo de Austria'; cf. VII, 21: *mozo austrino;* XVI, 61, 69, 85; XXII, 118: *hijo austrino;* XIX, 55: *austrino pecho;* XXI, 23: *progenie austrina), argentino reino (Argentina,* I, 1 y *passim), armada çaratina (Argentina,* VIII, 32 y sigs.). Estos adjetivos formados con el sufijo *-ino* constituyen no pocas veces ingeniosas perífrasis que no hubieran desagradado a Mena: *almanzorina descendencia* = 'los moriscos' *(Austríada,* XI, 53), *bando ursino* = 'constelación de las Osas' *(Arauco domado,* II, 29); *puerto jacobino* = 'puerto de Santiago de Chile' *(Arauco domado,* II, 67), "de aquel fecundo *tronco mendocino*" = 'del joven marqués de Cañete, don García Hurtado de Mendoza'. Las perífrasis se acercan otras veces a la función del sustantivo para reemplazar pomposamente con un equívoco dejo retórico el nombre primitivo eludido:

> el cardenal hispano, el Mendocino.
> *Vasauro,* III, 31,

o sea, don Pedro González de Mendoza, Cardenal de España;

> en el caudillo grave Mendocino.
> *Austríada,* VI, 89,

don Íñigo Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar; y el uso en los respectivos poemas de *el araucano* = 'los pobladores de Arauco', *el argentino, la Argentina* = 'pobladores, territorio del Plata', que había de sobreponerse en el lenguaje oficial al nombre vulgar (cf. Á. ROSENBLAT, *Argentina, Historia de un nombre,* Buenos Aires, 1949).

Tampoco faltan las formaciones anómalas del tipo de las señaladas en el *Laberinto: amor libídino (Araucana,* XXXII, 44), *máquina broncina*

(Arauco domado, XIX, 13; cf. *sanguino,* en *Araucana,* X, 2), *cena epicura (Vasauro,* IV, 88: si bien en este poema, Oña es bastante aficionado a emplear sustantivos en función adjetiva; cf. II, 98: "la esposa mano", VI, 58: "con Phidia mano"; X, 2: "pudor armiño; X, 52: "con grulla vigilancia"; X, 92: "tu águila sangre y fénix hermosura"); *lengua tulia (Austríada,* VI, 40; explicable por ser *-ia* también sufijo adjetivo), *el Magallán Estrecho (Argentina,* XXII, 4; XXIV, 1, 4; XXVII, 16). Y, por último, el empleo de formas o bien creadas o bien consagradas por Mena. Así, en la *Austríada,* II, 29, *quimerina proporción* < *Laberinto,* 242 e "lo chimerino"; *Austríada,* XIV, 71: *la visiva facultad* < *Laberinto,* 19 d "visiua potençia"; *Austríada,* XXII, 78: *chatón* (hablando de constelaciones) < *Coronación,* 1 i; *cónsona, dísona (Arauco domado,* Exordio, 6; II, 87 *voces dísonas)* < *Laberinto,* 120 b, 246 b; *Arauco domado,* II, 54: "los piramidales del Titano" = 'los rayos del sol' < *Coronación,* 25 g "los rayos pyramidales" (cf. *Arauco domado,* VIII, 62: "y envuelto en sus pirámides pintoras / . . . el hijo de Latona"). El "César nouelo" y el "nouel Agusto" del *Laberinto* (1 e y 230 b) han dejado su eco en "el cesarino espíritu novelo" y el "Hércules novelo" de Pedro de Oña *(Arauco domado,* V, 76; VIII, 64), y quizá el par de cultísimas rimas "superna / ineterna" del *Laberinto,* 67 ah resuena en la *Argentina,* II, 34: "superno / eterno".

Aun palabras tan vulgares como *golosa* al perpetuarse en esta tradición épica, dentro de imprecaciones contra la codicia o avaricia, atestiguan su filiación. Compárese *Laberinto,* 99 ef:

> sirue metales, metales adora,
> de robos notorios golosa gargan

y *Araucana,* II, 93:

> mas el *metal goloso* que sacaba
> le tuvo a tal sazón embebecido[46].

Y estas palabras, que pintan el error fatal de Valdivia, preceden a la solemne execración de la codicia que abre el canto III, y donde hallamos

[46] Otros ejemplos de "goloso" aplicado al incentivo mismo de la codicia:

> y la tierra, de minas de oro rica,
> cebo goloso en que esta gente pica.
> *Araucana,* XVI, 76.
>
> que la ocasión que aquí los ha traído...
> es el oro goloso.
> *Araucana,* XXIII, 12.

un nuevo eco de Mena: su ya señalado uso de *hambre* por 'codicia' en alusión implícita al *auri sacra fames* de Virgilio:

¡O siempre viva hambre del dinero!
Araucana, III, 21.

y assí la hambre allí lo detenía:
codicia fué ocasión de tanta guerra.
Araucana, III, 3.

Con idéntica asociación de esos dos términos consagrados en el *Laberinto*, dice la *Austríada*, VI, 15:

Viérades el *goloso* desatino
desenfrenar su *hambre* insaciable
tras la cendrada plata, el oro fino.

Un sonoro giro que se repite dentro de la misma asociación con la Fama con que lo había presentado Mena es "de gente . . . en gente", recordado, como ya se ha visto, por Ercilla, XXI, 1, y también por Juan Rufo:

Merece que su fama eternamente
engendre admiración de gente en gente.
Austríada, VI, 123.

Pero el ejemplo más importante de la influencia de Mena en la lengua es sin duda la historia de la palabra *civil*. El siglo XV conoce *civil* opuesto a 'criminal' y *civil* opuesto a 'noble'. Ahora bien: los primeros versos de las *Coplas contra los pecados mortales* que, traduciendo a Lucano, hablan de "la más que civil batalla" y la frase hecha "muerte civil" han creado una nueva acepción, la de *civil* = 'cruel', presente en muchos contextos, evidentemente inspirados en aquellos versos de Mena[47].

Tampoco falta eco de los vocablos "grosseros" (arcaísmos y vulgarismos) de Mena, *a bueltas*, por ejemplo (*Laberinto*, 173 c "a bueltas del viento mejor que perdemos"):

Si no quieres dexar también tu vida
a bueltas de la plata aquí perdida.
Argentina, VI, 26.

a las vueltas se vaya [la mudable Fortuna] con el viento.
Argentina, XXVIII, 3.

Asimismo, no renuncian los épicos del Siglo de Oro a empedrar sus versos de latines; Juan de Castellanos se señala por esta ingenua afición:

[47] Ver *Civil* = '*cruel*', en *NRFH*, I, 1947, págs. 80-85. A los ejemplos allí reunidos puede agregarse el de fray Jerónimo de Olivares en su continuación de las *Coplas contra los pecados mortales*, cuarta copla de la Razón contra la Pereza: "O vicio más que civil".

Y ansí seréis *ad plenum* satisfechos.
Elegías, I, 1, 53.

venir *sicut et nos* de Adán y Eva.
Elegías, I, 2, 31.

Y este peje se dice *quantum credo*,
en griego *narce* y en latín *torpedo*[48].
Elegías, XI, 2, 31.

El uso de "persona" característico de Mena y de otros autores cultos de su siglo —el de la *Crónica de don Álvaro de Luna*, por ejemplo— no ha adquirido todavía matiz vulgar en Ercilla, XX, 68 "y más la voluntad de tal persona", ni en Castellanos, III, 1, 49 "muy llana y adornada su persona". Y tanto a la prosa de las novelas de caballerías (a las que el arcediano Barco Centenera parece no poco aficionado) como a la figura etimológica, cara a Mena, pueden deberse primores como los de la *Argentina*, XIII, 1:

De donde el disfavor es fundamento
de todo buen suceso de favores,
también el favorito pensamiento
por fin muy cierto tiene disfavores.

A imitación del estilo poético latino, confirmado como ya se ha visto por la práctica de Mena (*Laberinto*, 51 gh "Çicladas, las quales qualquier que las vea / seys verá menos para ver sesenta"), los épicos se complacen en la extensión perifrástica de numerales:

Año de cuatrocientos y noventa
con mil y un año más era pasado.
Elegías, I, 2, 2.

el año sobre mil y los quinientos
de ochenta con más dos...
Argentina, II, 10.

Setenta y cuatro círculos anales
sobre catorce siglos numeraba.
Vasauro, II, 16 (cf. V, 1; VII, 1, etc.).

No sólo en cuanto a este tipo de perífrasis sino también en cuanto a cantidad de motivos clásicos, a los que Mena dió forma literaria digna, el *Laberinto* atrae la imitación de los poetas de la epopeya historicista del Siglo de Oro, que se suma a la afición que, como es explicable, profesan

[48] Ver *Huella de la tradición grecolatina en el poema de Juan de Castellanos*, en *RFH*, VIII, 1946, págs. 111-120.

estos épicos a Lucano[49]. Entre estos motivos épicos, que un poeta español podía paladear ya en romance gracias a las trabajadas coplas del *Laberinto*, merece mención en primer término el de Amiclas, contrafigura de la ambición y la codicia, y ejemplar ya desde Dante. Sin embargo, es dudoso que sólo por la poesía de Lucano o sólo por la de Dante ese motivo hubiese logrado la vitalidad que en efecto logró: más probablemente es

[49] Ejemplo del influjo de Lucano, independientemente del *Laberinto*, se halla en la *Araucana*, VII, 30:

> Ni a Pablo le pasó con tal presteza
> por las sienes la jáculo serpiente.

Es alusión a la *Farsalia*, IX, 822 y sigs.:

> *Ecce procul saeuus sterilis se robore trunci*
> *torsit et immisit (iaculum uocat Africa) serpens*
> *perque caput Pauli transactaque tempora fugit.*

El truculento excurso de Lucano sobre las serpientes de Libia debió de herir vivamente la imaginación de Ercilla, ya que lo enlazó con la escena de la hechicera del *Laberinto*, a la que Lucano había contribuído sólo con la consulta de Ericto y Sexto Pompeyo. Otro ejemplo de influjo directo de la *Farsalia* se lee en la *Araucana*, XI, 64 y XXVII, 36: "viento coro" empleado por sinécdoque, en sentido de cualquier viento, lo que no es sino recuerdo de la frecuente mención de este viento bajo esta precisa forma (y no bajo la forma más frecuente *Caurus)* en la *Farsalia*, IV, 67; V, 572, 599, etc. También proceden directamente de la *Farsalia*, II, 589-590:

> *et stetit incertus flueret quo uulnere sanguis,*
> *donec utrasque simul largus umor expulit hastas,*

los siguientes versos de la *Araucana*, XV, 41:

> Allí se vió la vida estar dudando
> qué puerta a la salida elegiría:
> al fin salía por todas, y a un momento
> faltaba fuerza, vida, sangre, aliento,

versos que hallaron variante en el *Vasauro*, VIII, 86:

> Dos bocas abre opuestas la herida,
> que roxa espuma escupen abundante:
> poco dudosa está en salir la vida,
> hallando en puertas dos lugar bastante,

acogida en la *Jerusalén* de Lope, II, 119:

> ...de tal suerte
> que viendo a las espaldas el acero
> dudosa estuvo por entrar la muerte:
> mirando el pecho abierto al golpe fiero
> y el rojo humor que por la espalda vierte,
> puesto que para entrar se daba prisa
> estuvo en las dos puertas indecisa,

y en el mismo poema, III, 82:

> Pues como tanta boca abierta quede,
> la muerte quiere por la boca entrarse.
> detiénela la vida y al encuentro
> aun no saben las dos cuál está dentro,

la bella elaboración de Mena —como consta por el testimonio negativo de Cervantes— la que lo impone a la admiración de las generaciones inmediatas y ulteriores.

Dezirme has a quien fallesçe
o mengua morada pobre,
sea de ñudoso robre
o de cañas, si acaesçe:
o sea la de Amiclate,
do arribó
el Çésar, quando loó
la su vida sin debate.
SANTILLANA, *Diálogo de Bías contra Fortuna*, 7.

y escándalo en el *Arte de hablar* de Hermosilla (Madrid, 1826, t. 1, págs. 13 y sigs.):

Esto no merece que yo me detenga a criticarlo. Cualquiera con sólo leerlo conoce cuán falso es, cuán absurdo y cuán ridículo.

En cambio, la muerte de Guacón en la *Araucana*, IV, 38:

De un golpe Almagro al bárbaro hería,
por donde una ancha puerta abrió a la muerte:
sale de ella de sangre roja un río,
y ocupa el desangrado cuerpo el frío,

parece simplificar el equilibrio del *Laberinto*, 185 gh:

la pérfida entrada las aguas querían,
la dura salida las almas negauan,

que a su vez recrea con grave belleza la famosa y macabra descripción del soldado partido por la cintura y desangrado de la *Farsalia*, III, 638-641:

Scinditur auulsus nec, sicut uulnere, sanguis
emicuit, lentus ruptis cadit undique uenis,
discursusque animae diuersa in membra meantis
interceptus aquis.

De las enumeraciones de agüeros que aparecen en la *Austríada*, la primera (II, 29) reúne presagios del final del canto primero de la *Farsalia* que no pasaron a la imitación de Mena (copla 164), y la segunda (V, 68-71), más extensa, reúne muchos otros del mismo pasaje de Lucano, de los cuales sólo dos coinciden vagamente con dos del *Laberinto*, 164 efgh.

El buho, anunciador del mal futuro,
con su endechoso canto se quejaba,
y canes con aullido lastimero
presagios daban de siniestro agüero.
Austríada, V, 68.

Un breve pasaje de la *Farsalia*, VI, 11-14 (rápida maniobra de César para apoderarse de la ciudadela de Dirraquio) inspira a Ercilla un símil que bien denota la familiaridad con Lucano; el símil está introducido con una fugaz alusión a la *Eneida*, I, 423 y sigs. (en especial, 436: *feruet opus*):

No con tanto hervor la tiria gente
en la labor de la ciudad famosa
solícita, oficiosa y diligente

e las hondas se quebrauan
del río con más debate
que la noche que Amiclate
y el César nauegauan.
GÓMEZ MANRIQUE, *El planto de las virtudes*, 23.

¿Quién estaba más seguro,
Julio César o Amicleta?
DIEGO DE SAN PEDRO, *Cancionero de Constantina*, pág. 203.

Y presupuse no leuar comigo
salvo aquel que César levó
quando a Amicla de esfuerzo tentó.
GRACIA DEI, *La crianza e virtuosa dotrina*, 14.

Mandad preguntar adónde se encierra
la vil compañera del triste Amiclate,
y adónde Fortuna mayor da combate.
PERO GUILLÉN DE SEGOVIA[50].

andaba en todas partes presurosa;
ni César levantó tan de repente
en Dirraquio la cerca milagrosa,
con que cercó el ejército esparcido
del enemigo yerno inadvertido.
Araucana, XVII, 35.

Un motivo caro a la poesía latina, muy repetido en la elegíaca, pero que ha hallado su más solemne expresión en la *Eneida*, IV, 487 y sigs. y en la *Farsalia*, VI, 440 y sigs., es el del poderío de la magia para detener o alterar el curso de la naturaleza: bajo esa tradicional tutela enumera Ercilla (XXIII, 41-44) los recursos de la ciencia de Fitón:

Mas su saber y su poder es tanto
sobre las piedras, plantas, animales,
que alcanza por su ciencia y arte cuanto
pueden todas las causas naturales:
y en el oscuro reino del espanto
apremia a los callados infernales
a que digan por áspero conjuro
lo pasado, presente y lo futuro.

Al recordar la sed de los cristianos en el cerco de Alhama, Oña apostrofa a Afranio, a quien César hostilizó en Lérida con idéntico tormento:

No fué más grave, Affranio, tu fortuna
en Lérida, teniéndote cercado
el que dejó sin agua tus banderas,
porque vencido dél sin sangre fueras.
Vasauro, VI, 42.

Recuérdese, en fin, en las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava, 1609, que el primer ornamento de las murallas del rey mago Dárdano —presunto original del Próspero de *La tempestad*— son "las Farsálicas guerras reveladas".

[50] En el *Diálogo entre el autor y la Filosofía* dedicado al arzobispo de Toledo, D. Alfonso Carrillo, según FARINELLI, *Dante in Spagna*..., pág. 189, nota 1. La novela caballeresca catalana *Curial y Guelfa* (Lib. III), coetánea del *Laberinto*, mitifica extrañamente el motivo de Amiclas, refundiéndolo quizá con el verso de Juvenal, X, 22 *(cantabit coram latrone uiator)*, muy manoseado en la Edad Media.

El motivo es infaltable en los que poetizan la historia antigua en estilo del romancero tradicional: Juan de la Cueva en su *Coro febeo* (Durán, N. 555), Gabriel Lobo Laso de la Vega, *Romancero y tragedias* (Durán, N. 554). Pero es Ercilla (XVI, 10) quien da la medida de cómo respondía el viejo motivo al gusto de los lectores del siglo XVI, cuando exalta la barquilla de Amiclas colocándola a la par de las naves ilustres de la *Odisea* y de la *Eneida:*

> No la barca de Amiclas asaltada
> fué del viento, y del mar con tal porfía,
> que, aunque de leños frágiles armada,
> el peso y ser del mundo sostenía:
> ni la nave de Ulises, ni la armada
> que de Troya escapó el último día,
> vieron con tal furor el viento airado,
> ni el removido mar tan levantado.

Oña sigue sus pasos e inserta la anécdota en el Exordio de su *Arauco domado,* 11:

> El vulgo fácil es el mar hinchado:
> es la barquilla frágil mi talento,
> yo soy el pobre Amiclas tremulento,
> del recio temporal amedrentado.
> Mas sedme vos el César, don Hurtado,
> pues mucho más tenéis de nacimiento,
> y no me detendrá temor de Scila
> ni fiera boca rábida y zoíla.

Las alusiones se multiplican en toda suerte de obras, ya como rápida referencia a la anécdota, por pura sumisión al mundo ejemplar de la Antigüedad (así Valdivielso, *Vida y muerte del patriarca San José,* XX, 81; Eslava, *Noches de invierno,* IV; Gabriel del Corral, *La cintia de Aranjuez,* 1692, II, y principalmente los dramaturgos: Lope, *El remedio en la desdicha,* III; *El bastardo Mudarra,* I; *Lo que ha de ser,* II; *La obediencia laureada,* II; *El Brasil restituído,* III; y entre las obras no dramáticas, *El peregrino en su patria, Obras sueltas,* t. 5, pág. 317; Alarcón, *La verdad sospechosa,* I; Tirso, *Celos con celos se curan,* II, XI; Vélez de Guevara, *Más pesa el rey que la sangre,* III), ya, más cercanos al espíritu del *Laberinto,* con insistencia en la lección moral de la anécdota —"la mansa pobreza"—, subrayada muchas veces por la repetición de las palabras mismas de Mena (ver págs. 522 y sigs.). Dionisio Solís (1774-1854), ya contemporáneo de la revaloración histórica de la literatura medieval española, da el nombre de Amiclas al joven pescador que recibe de su

padre lecciones de segura medianía (romance "Orillas del mar de Alcides . . ." en *Bibl. Aut. Esp., Poetas líricos del siglo xviii*, t. 3, pág. 258).

El episodio sombrío de la maga Ericto en el libro VI de la *Farsalia* también sedujo la imaginación de muchos artistas, como lo prueban la *Celestina*, con su enumeración y su dramatización de hechizos (auctos I y III) y las obras del teatro anterior a Lope, aficionado a las tragedias de Séneca y a su efectismo sobrenatural. Pero si el teatro puede sólo adaptar la escena misma del conjuro, las obras narrativas no renuncian a lo que es en Ovidio, Lucano y particularmente en Mena su eficaz introducción: la enumeración de los extraños ingredientes. La *Araucana* despliega, al describir el ajuar del hechicero Fitón (XXIII, 49-54), recuerdos de Lucano y Mena; a ellos se agregan varias terríficas serpientes del libro IX de la *Farsalia* que por fortuna no hallaron acceso en el *Laberinto* (cuyas enumeraciones son notablemente más parcas que las de la epopeya renacentista). Fitón, el mago que instruye a don Alonso de Ercilla, no recurre al lóbrego expediente de vivificar un cadáver (aunque sabe hacerlo: XXIII, 41 " y en el oscuro reino del espanto / apremia a los callados infernales / a que digan por áspero conjuro / lo pasado, presente y lo futuro") y se limita a hacer ver al "verdadero coronista" la futura batalla de Lepanto en aquel globo terráqueo cuya dificilísima hechura le había costado cuarenta años de trabajo (octava 71). Pero para que la batalla aparezca es necesario conjurar al Orco con el ritmo fijado en la *Farsalia* y subrayado por Mena, al abreviarlo, en su *Laberinto*, o sea: invocación a las deidades infernales (octavas 80-81), impaciencia por no recabar respuesta inmediata (octava 82), amenazas del encantador (octava 82) y espantable respuesta sobrenatural (83 y sigs.).

Juan Rufo *(Austríada,* XXII, 66-75) se ha ceñido exclusivamente a la escena de los conjuros, siguiendo con brevedad más afín a Mena que a Lucano el ritmo consabido: invocación (68-69), impaciencia (69-70), amenazas (71-72) y al fin la respuesta (73 y sigs.). Ya se ha visto cómo Mena ha variado libremente los datos de Lucano, y no ha desdeñado agregar hechicerías contemporáneas a la magia consagrada por los hexámetros latinos: de igual libertad, y no sin eficacia, usó Ercilla:

> sangre de hombres bermejos enojados.
> XXIII, 49.
> moho de calavera destroncada
> del cuerpo que no alcanza sepultura;

carne de niña por nacer...
XXIII, 51.

Y Bernardo de Valbuena, entre otros muchos ingredientes:

un corazón de niño que la hambre
los huesos enjugó y secó la vida...
XVIII, 143.

ceniza de hombre muerto de algún rayo,
estéril tierra de sepulcro oscuro,
.....
yedra cortada de arruinado muro,
ruda encantada con rocío de mayo...
XVIII, 145,

para no recordar el caldero de las brujas de Escocia.

Pero la más singular reelaboración de este motivo es la del poema juvenil de Pedro de Oña. En el canto II del *Arauco domado*, el poeta chileno describe una consulta mágica de los araucanos, acerca de la cual él mismo se apresura a asegurar que es típica, y de cuyo conocimiento, no fácil para el vulgo de los españoles que no entendían la lengua indígena, se jacta complacido:

Otro mayor abuso[51] temerario
y un género infernal de idolatría
es fama haber entre ellos...
Helo sabido yo de muchos dellos
por ser en su país mi patria amada,
y conocer su frasis, lengua y modo,
que para darme crédito es el todo.
Arauco domado, II, 52 y 57.

Oña cuenta con precisión de cronista que los indios guardan en una gruta un cadáver embalsamado *(Ibunché)* en el que se introduce Pillán —caritativamente igualado con el diablo por los conquistadores cristianos—, a quien propician con extraños ritos y sacrificios humanos. Sin duda, a la circunstancia de que la respuesta infernal venga por boca de un muerto, como en la *Farsalia* y en el *Laberinto*, se debe que la invocación del indio

[51] Parece usado en el mismo sentido de 'superstición' con que emplea Mena, entre otros, la palabra *abusión:* Cf. PÉREZ DE GUZMÁN, *Coblas de vicios e virtudes*, 86: "Entre muchas *abusiones*, / diuersos yerros e varios, / ala fe asaz contrarios..."

El Conde que nunca de las *abusiones*
creyera, nin menos de tales señales...
Laberinto 168 ab.
y siendo los [guaraníes] como son ya baptizados,
en ritos y *abusiones* se metían.
Argentina, XIX, 47.

Pillalonco esté atestada de recuerdos clásicos, entre los que descuella sonoramente la nota medieval de Demogorgón, introducida por Mena. A la invocación siguen también aquí la impaciencia y las amenazas, no ya solamente la tradicional amenaza de llevar luz a la mansión infernal:

> No heriré tu sótano con lumbre...
> II, 72,

expresada todavía con ecos de Mena:

> tus fondas cauernas
> de luz supitánea te las feriré.
> *Laberinto*, 251 cd,

sino, originalmente adaptada a la situación de la Conquista, la amenaza de vivir dentro del cristianismo:

> No heriré tu sótano con lumbre...
> Haré que tus discípulos respeten
> a la sacerdotal y sacra toga,
> tomando sus consejos y doctrina
> que es para ti la más pungente espina.
> II, 72, 73,

tras de lo cual no se hace esperar la amarga respuesta[52].

Una de las menos conocidas epopeyas americanistas, las *Armas antárticas*, escrita en los primeros años del siglo XVII por Juan de Miramontes Zuázola, también es típica del conflicto entre poesía y verdad, en su atención a la nueva realidad de América y en su complaciente ejercicio de los tópicos de la epopeya del Renacimiento. El quichua Chalcuchima pone por testigos de un juramento amoroso a las nereidas del libro IV de las *Geórgicas* (canto XI, octava 975); su amada Curicóyllor tiene "rubio cabello" y "blanco pie" (XII, 1074), y en el palacio que su raptor, el inca Chuquiaquilla, posee en Vilcabamba están esculpidas las más cele-

[52] Una huella desvaída de este episodio del *Laberinto* se encuentra en la jornada última, escrita por Jacinto de Herrera, de la comedia sobre la conquista de Chile, *Hazañas del Marqués de Cañete (Comedias* de Alarcón, *Bibl. Aut. Esp.*, pág. 502): el mago Leocotán da voz al cuerpo fantástico de una india que canta para disuadir a los araucanos de la lucha. En la discusión que sigue al cuento mágico *(Noches de invierno*, IV), Eslava da como ejemplos de necromancía primero el caso de Ericto y Sexto Pompeyo en la *Farsalia;* luego el de la consulta sobre el Condestable, con detalles o bien variados sobre los que da la glosa de Hernán Núñez o bien —y es menos probable— procedentes de otra tradición. La especie de que "esta mujer hechicera dicen que con sus hechizos tomó un cuerpo muerto y dicen lo resuscitó y le dixo en él el diablo lo que había de suceder" quizá represente el resumen hecho directamente por Eslava del episodio del *Laberinto*, o quizá, partiendo del episodio del *Laberinto*, se hubiera incorporado ya a la leyenda de don Álvaro de Luna.

bradas fábulas de las *Metamorfosis*. Pero junto a los amenos prados de la convención literaria europea (XVI, 1385 y sigs.), el poeta ha traído a sus flúidas octavas "los pelados desiertos de Atacama" (III, 224), la costa de bajíos de Tehuantepec (III, 23 d), los volcanes de Guatemala (III, 231), la península de California (III, 23 d); los nombres de los indígenas no están fantaseados, y el poeta ofrece toques precisos (así el vestido de la india: *llíquida, anaco, topo*, XII, 1075) hasta el exceso, como en la enumeración de manjares indígenas (XIV, 1223):

> Púsole charqui, papas, cancha y mate,
> ají, choclos y yucas que comiese,
> palta, guayaba, lúcuma y zapote
> para si alguna fruta apeteciese,
> y de su rubia y fresca chicha un bote.
> Ed. de J. Jijón y Caamaño, Quito, 1921.

Estas dos tendencias se hermanan al discutir en el canto XV los ritos con que los "caribes bandoleros" de Vilcabamba celebran sus sacrificios humanos. A la descripción etnográficamente verosímil del rito se zurce (sin más pretexto que pedir a Zupay señales de que acepta el sacrificio) una larga invocación a las deidades que la mitología grecorromana alojó en los infiernos (XV, 1277-1283). En esa invocación se deslizan recuerdos de teología cristiana (1282: "espíritus blasfemos, pervertidos, / que sobre al almo cielo os visteis antes / de angélica belleza y luz vestidos, / ora estéis entre fuegos coruscantes / pagando los delitos cometidos, / ora en los campos, ora en las ciudades, / lascivias incitéis o enemistades"), y dos notas que hablan elocuentemente de la tenaz huella de Mena: una es incluir entre las deidades infernales a Demogorgón (1281), desconocido para la mitología clásica[53], y otra es la antigua amenaza de lanzar la luz sobre las moradas subterráneas, transformada en optación retórica, como lo había hecho ya Lope en el libro III de su *Arcadia* (1283):

[53] En efecto: Demogorgón no aparece sino en las tardías páginas de Lactancio, el comentarista medieval de la *Tebaida*, forjado sobre el recuerdo del demiurgo platónico. Y con todo se halla con cierta frecuencia en la poesía del Siglo de Oro, como puede verse en Gil Vicente, *Auto dos Quatro Tempos;* en Ercilla, XXIII, 80; en Oña, *Arauco domado*, II, 66 y, a lo burlesco, en *La mosquea* de Villaviciosa, I, 40:

> que era el gran dios Demogorgón pensaron
> lo que del antro lóbrego sacaron.

Sin duda este dios de tan oscuros orígenes correría en manuales y polianteas, pero más que éstos afianzaría su nombre la celebérrima invocación de Mena que, a su vez, no refleja la Antigüedad —actitud renacentista—, sino la compilación *De genealogia deorum gentilium*, por la que Boccaccio pertenece a la Edad Media.

Por el febeo rostro, así no llegue
su luz eternamente a vuestro muro,
mas densa y negra niebla el paso ciegue
al tenebroso y triste albergue obscuro.

Otro tema de la tradición clásica, amplia y repetidamente acogido en la *Farsalia* y refrendado en uno de los más felices episodios del *Laberinto,* es el de los agüeros siniestros. Ercilla los abrevia en las palabras del curaca Puchecalco:

El aire de señales anda lleno,
y las noturnas aves van turbando
con sordo vuelo el claro día sereno,
mil prodigios funestos anunciando:
las plantas con sobrado humor terreno
se van, sin producir frutos, secando:
las estrellas, la luna, el sol lo afirman:
cien mil agüeros tristes lo confirman.
Araucana, VIII, 41-42.

Si aquí Ercilla compendia vaga y poéticamente los agüeros del libro I de la *Farsalia,* trasladados en parte a la advertencia del piloto en el *Laberinto,* 164, Oña ha reparado en los presagios de mal tiempo con que replica el Conde de Niebla y, entretejiéndolos según su costumbre con recuerdos mitológicos y con fresca observación de la naturaleza, realza con ellos el arrojo del joven García Hurtado de Mendoza que los afronta para dar rápidamente cima a su empresa. Baste como ejemplo una de las octavas que describen el mal tiempo:

Está callada y mustia Filomena,
Itis se encoge, Progne se marchita;
erízase el silguero en la ramita,
y de aterido en dulce voz no suena;
Alcione sale ya sobre la arena,
la grulla por el aire sola grita,
y la infeliz corneja está en su playa
al marinero mártir dando vaya.
Arauco domado, III, 61.

Más exclusivamente es deudor del *Laberinto* en cuanto a estos tradicionales agüeros Juan Rufo, quien varias veces los aborda en su *Austríada.* Es la primera el canto II, 29, con la enumeración de los presagios que anuncian la rebelión de las Alpujarras, en los que un eco del verso 242 e "pues non menos falta lo que chimerino" subraya la influencia del *Laberinto:*

Viéronse por el aire otras señales,
aves no conocidas y disformes,
y partos en la tierra de animales
con quimerina proporción inormes.

Luego el motivo reaparece en el canto VIII: aunque prudentísimo piloto, el Comendador mayor, al ver pasar la escuadra de Juan Andrés Doria, deseoso de adelantarse, se hace a la mar, sin consultar las señales del tiempo:

Royóle el corazón invidia honrosa,
y dijo con despecho: "¿A cuándo aguardo?
¿Qué fin ha de tener mi estada ociosa?
Mi dilatar prolijo en vano tardo.
Navegan otros con sazón dichosa,
llevando viento próspero y gallardo,
¡y estoime yo silogizando agüeros
de tímidos y rudos marineros!
VIII, 8.

Que la feliz expresión "silogizando agüeros" se refiere a la objeción y la respuesta entre el Conde de Niebla y su discreto piloto, lo revela un eco verbal, aislado, del *Laberinto:* "¿A quándo aguardo?" que encabeza el soliloquio y procede de una frase del famoso episodio de los conjuros, 248 e: "¿a quándo os ospero?", con el agregado de que en el verso anterior aparece, por única vez en el *Laberinto,* la palabra *marinero* en alusión a Caronte, que pudo facilitar la asociación. Lo confirma la situación, algo semejante, del canto XX de la *Austríada:* aquí don Juan de Austria se halla con su flota en Corfú, "cercado de las ondas fortunales", y a su deseo de dirigirse al puerto de las Guminizas en la costa de Albania, los diestros de la armada oponen las señales que "horrible tempestad pronosticaban":

Ondas hieren la tierra con ruído,
la luna su color muestra ofuscado,
delfines sobre el agua han parecido,
cornejas a la orilla se han bañado,
cuervos turban el aire con graznido,
garzas se han a las nubes levantado...
XX, 96.

Y el argumento histórico que da cohesión moral a estas señales de la naturaleza no se hace esperar:

Así que a suspender esta jornada
del buen Conde de Niebla el caso fuerte
te obliga, pues hazaña es alabada

valerse de la ajena, adversa suerte.
XX, 97.

Si otro testimonio fuera necesario para documentar el éxito de este episodio del *Laberinto*, bastarían por su elocuente familiaridad los versos humorísticos con que Juan de Castellanos indica la desnudez de las indias de Santo Domingo:

y ansí generalmente todas ellas
de grande desengaño se vestían.
Elegías, III, 1, 48.

A la vez de aludir a que no podían disimular con ropas sus imperfecciones, parodia Castellanos la bellísima presentación del Conde de Niebla:

Aquel que en la barca pareçe assentado,
vestido de engaño de las brauas ondas.
Laberinto, 160 ab.

En cambio, obtuvo difusión mucho menor, al parecer, el llanto de la madre de Lorenzo Dávalos: aun Juan Rufo, entusiasta de Mena, en una situación análoga, la muerte del joven Sancho de Avellaneda y duelo de su madre (*Austríada*, XVI, 76-80), entreteje libremente recuerdos de la *Eneida* y de Garcilaso, sin que las hermosas coplas del *Laberinto*, tan celebradas por los críticos literarios, hayan dejado su huella[54].

Lo que sí abunda es una multitud de recuerdos, ya de situaciones, ya de personajes, ya de imágenes o reflexiones. Así, la descripción en el *Laberinto* del orbe universo, vivificada por el intenso interés en la nueva visión geográfica del mundo, favorece la inclusión en la *Araucana*, XXVII, 5 y sigs., la *Arcadia*, III, de Lope, y el *Bernardo*, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, de un tema cuyo interés para la Edad Media atestiguan los tres mapamundis insertos con leves pretextos en el *Alexandre;* así la retórica execración de la codicia (*Araucana*, III, 1-6; *Argentina*, V, 1-5 y 29), de la mudable Fortuna (*Araucana*, II, 1-5; *Argentina*, XXVII, 1-3); así, como es obvio, la aparición de Belona que arrebata en sueños a don Alonso de Ercilla (*Araucana*, XVII, 38) y le deposita en un

[54] *Austríada*, XVI, 78:

Si el hado ejecutivo riguroso
no se opusiera a vuestro pecho fuerte...

Cf. el *Soneto XXV* de Garcilaso:

¡Oh *hado esecutivo* en mis dolores,
cómo sentí tus leyes *rigurosas!*

abrir y cerrar de ojos en la cumbre de un monte "sobre todas las tierras empinado" (XVII, 49),

> de donde con la vista descubría
> la grande redondez del ancho suelo,
> XVII, 51,

exactamente como al comienzo del marco narrativo del *Laberinto*. Acabado el relato de la batalla de San Quintín, que el poeta ve desde esa cumbre, se aparece una grave mujer cuyo nombre no se lee, pues dada su descripción (XVIII, 29), sus palabras (XVIII, 30) y su papel de guía, resulta ser sin posible equívoco la misma Providencia, que ya había adoctrinado y conducido al poeta del *Laberinto*. Las ingenuas leyendas de las miniaturas medievales que presiden la visión de Mena (56 fgh):

> cayda por tierra gente ynfinita,
> que auía en la fruente cada qual escrita
> el nonbre e la suerte por donde passaua,

persisten todavía en el poema de América, como persisten en la nueva obra de civilización y conquista tantos rasgos de cultura medieval:

> Mirando, aunque espantado, atentamente
> la multitud de gente que allí había,
> vi que escrito de letras en la frente
> su nombre y cargo cada qual tenía.
> *Araucana*, XXIII, 84.

Juan Rufo, que atestigua su adhesión formal a Mena dando a una de sus colecciones el título de *Las trescientas* (Toledo, 1596), toma del *Laberinto*, 211, el distingo escolástico entre fuerza y fortaleza:

> preside el corazón, y de sus fuentes
> procede la virtud esclarecida
> que hace osados brazos y valientes,
> y que sin él la fuerza y la destreza
> no merece llamarse fortaleza.
> *Austríada*, XXIII, 109.

Índice, ya no de la familiaridad de Rufo con las obras, aun las menores, de su paisano Mena, sino de su rendida docilidad, es una hora astronómica dentro de la convención mitológica:

> Era la hora ya en que se entristece
> la que hizo cruel al rey de Lempos...
> *Austríada*, XXIV, 98.

Rufo alude al episodio de las *Metamorfosis*, IV, 190 y sigs., en que Clicie, transformada luego en heliotropo, revela por celos al rey persa Órcamo los amores de su hija Leucótoe con Apolo y logra así el atroz castigo de su rival: sólo que *Lempos* nada tiene que ver con la mitología ni con la fonética griega o latina: nada por el estilo aparece en las *Metamorfosis* en relación con Órcamo, Leucótoe, Clicie o Apolo; su presencia en los versos de Rufo deriva en derechura de los últimos versos de "El hijo muy claro de Hyperión . . .", donde leemos:

ni menos la hija de Orcamo de Lempos,

en sospechosa rima con "tiempos".

En el *Arauco domado*, a propósito de la justicia que ejecuta don García en los dignatarios más encumbrados, hállase una pintoresca amplificación de la imagen de Mena sobre los reveses a que están expuestos los grandes, imagen *(Laberinto*, 226 ef) que, como ya se ha visto, se remonta por mediación de Boecio, *Consolación*, I, metro 4, a la oda horaciana de la dorada medianía:

Así como en soberbios torreones,
y siempre sobre alcázares subidos,
vienen a dar los rayos encendidos,
dejando los humildes paredones . . .
III, 53.

La huella de Mena aumenta más bien que disminuye en el poema de los últimos años, el *Vasauro*, poetizado bajo el signo de Góngora: allí Oña dignifica a un guerrero de corta estatura ajustándole la comparación con el personaje de la *Tebaida* que Mena había escogido hábilmente para halagar a don Álvaro de Luna:

El chico Pedro Vaca, horror de Marte
y en la estatura y ánimo, un Tideo . . .
Vasauro, III, 47.

El símil didáctico que equipara el funcionamiento ordinario de la justicia con la telaraña es tradicional, pero su grave desarrollo al final de la orden primera del *Laberinto*, 82, en forma de exhortación, está muy cerca de la exhortación que leemos en el *Vasauro*, IV, 20:

No imita la Justicia con su tela
a la sutil que tejen pies de araña;
en cuya red la mosca se encarcela,
implícase una triste musaraña:
mas o se burla o poco se recela

del flaco laberinto y su maraña,
antes hará la tela y ley pedazos
quien grandes alas tenga o buenos brazos.

No menos aficionado a Mena, a quien cita explícitamente al margen, parece haber sido Barco Centenera ya que, fuera de los varios motivos y contactos de vocabulario que comparte con los restantes épicos, puede percibirse en el canto XXIV, 43, de su poema un eco de la afortunada imagen del *Laberinto,* 150:

No quieren que se suelte artillería,
que el un escuadra y otra anda mezclada,
parece resonar calderería,
o la fragua vulcana tan nombrada...

No es posible dudar del afecto y reverencia de los poetas de la epopeya histórica por *el* poeta del siglo XV. La invocación a Mena, a la par de Homero, Petrarca, Virgilio, Ariosto y Lucano, cuando Juan Rufo se acerca al punto más alto de su argumento —la batalla de Lepanto—, expresa lo que la imitación, tanto deliberada como casual, implica con no menos fuerza:

o el cordobés poeta castellano,
intitulado así por ecelencia,
que compuso en estilo sobrehumano,
guiado por divina Providencia.
Austríada, XXI, 3.

Y, al igual del Cartujano (ver págs. 427-428), la contraprueba de su admiración se expresa en la negación explícita del asunto del poema venerado:

No canto yo en sofística armonía
el fabuloso imperio de fortuna,
ni afirmo con licencia de poesía
que puede haber a caso cosa al[illegible]
los cielos hizo quien los cielos guía...
Austríada, III, 2.

Cervantes, imitador de Mena

Por una compleja ironía es Cervantes, tan ufano de sus recuerdos de la jornada de Lepanto, juez benévolo de las dos epopeyas que la celebran (la *Araucana* y la *Austríada: Quijote,* I, 6) e imitador ocasional de la primera, el que quiebra con su sonrisa la ampulosidad del ambicioso mundo épico creado por Mena y dócilmente mantenido en las epopeyas que alardean de historicistas. Pero no sin antes tributar a Mena el homenaje de su imitación seria —y poco afortunada. La *Galatea,* publicada en 1585,

incluye todavía una composición en coplas de arte mayor (III, canción de Orompo, edición de Schevill y Bonilla, tomo 1, págs. 199-202), característica de la poesía sabia anterior a Garcilaso, como no se halla ni en la novela pastoril de Montemayor, ni en la de Gil Polo ni en la de Montalvo, todas anteriores a la *Galatea*, ni por supuesto en la *Arcadia* de Lope. La primera y la última obra de Cervantes abundan en la expresión retórica, al modo de Mena y la tradición épica, de la hora y particularmente del amanecer:

Pero ya que la blanca Aurora dexaua el lecho del celoso marido y començaua a dar muestras del venidero día...

Galatea, I (ed. Schevill y Bonilla, tomo 1, pág. 41).

Mas apenas hauía dexado la blanca aurora el enfadoso lecho del celoso marido...

Galatea, III (t. 1, pág. 183).

...a tiempo que ya la clara aurora començaua a descubrir sus frescas y rosadas mexillas por el espacioso cielo...

Galatea, VI (t. 2, pág. 237).

Yua el sol a esta sazón a ponerse en los braços de Tetis...

Persiles, I, 18 (ed. Schevill y Bonilla, t. 1, pág. 121).

...otro día, al salir de la aurora, que por los balcones del oriente se assomaua, barriendo el cielo de las estrellas y adereçando el camino por donde el sol auía de hazer su acostumbrada carrera.

Persiles, II, 11 (t. 2, pág. 119).

Si la pintura psicológica por contrastes aparece en el *Quijote* burlescamente atribuída a las seguidillas de don Clavijo, el galán de la infanta Antonomasia (ver pág. 207, nota), en la *Galatea* es Elicio, el héroe, quien canta (I, *ed. citada*, t. 1, pág. 12):

Yo ardo y no me abraso, viuo y muero;
estoy lexos y cerca de mí mismo;
súbome al cielo, báxome al abysmo;
quiero lo que aborrezco, blando y fiero;
me pone el amaros parasismo;
y, con estos contrarios, passo a passo,
cerca estoy ya del último traspasso.

Y a este ejemplo podrían agregarse no pocos de la misma obra y del teatro. La gallarda invocación épica "¡Oh, tú, quienquiera que seas!" (*Laberinto*, 270 b: "O grand profetissa, quienquier que tú seas") se halla muchas veces en el *Quijote* como elemento de parodia caballeresca (I, 3, 25, 46, 50). Sin intención paródica aparece en los artificiosos episodios de Cardenio y Dorotea (I, 27, 28), en *La fuerza de la sangre* (*Novelas*

ejemplares, ed. Schevill y Bonilla, t. 2, pág. 119) y en el *Persiles*, con frecuencia característica del tono retórico de esta obra (I, 3, 4; II, 10, 18; III, 6; IV, 2).

De igual modo, muchas huellas más o menos conscientes de la obra poética de Mena se incorporan positivamente a la prosa de Cervantes. Acerca de la esperanza de que Galatea admita los deseos de sus enamorados dice el uno de ellos *(Galatea*, II, *ed. citada*, t. 1, pág. 109):

> ... él tiene por cierto, y yo por averiguado, que primero ha de llegar la muerte que el cumplimiento della,

palabras en las que resuena el eco de unos versos repetidos por dos veces en la obra de Mena:

> la muerte me tuuo en menos
> que no la tardança della.
> *Claro escuro.*
> la muerte menos temiendo
> que no la tardança della.
> *Coronación*, 18.

En la misma obra *(Galatea*, II; *ed. citada*, t. 1, pág. 122), Silerio describe el desmayo con recuerdos de la celebrada fisiología de la *Coronación:*

> y la alterada sangre corrió a dar ayuda al desmayado coraçón.

Mena había dicho en la copla 22 del citado poema:

> La mi sangre, que alterara
> la visible tentación,
> desque frío me dexara,
> robó la flor de mi cara,
> por prestarla al corazón.

Quizá se deba a la copla 150 ab del *Laberinto:*

> Como en Çeçilia resuena Tifeo,
> o las ferrerías de los milaneses,

el elogio del *Persiles*, III, 19 *(ed. citada*, t. 2, pág. 182):

> sus bélicas herrerías, que no parece sino que allí ha passado las suyas Bulcano,

particularmente por el tono poético *(bélicas, Vulcano)*, no concedido a ninguno de los otros rasgos en la misma descripción de Milán. Aun en la obra maestra persisten las señales de familiaridad con los versos de

Mena, unas veces asociando palabras características, como al describir el alboroto de la venta de Juan Palomeque *(Quijote,* 1, 45):

Y en la mitad deste caos, máquina y laberinto de cosas...,

otras insertando algún sonoro latinismo de las *Trescientas:*

¡Oh bellaco villano, mal mirado, descompuesto, ignorante, *infacundo...!*
Quijote, 1, 46 (cf. *Laberinto,* 24 g).

que presto, si al plasmador del mundo le place, te verás tan alto *y tan sublimado...*
Quijote, 1, 46 (cf. *Laberinto,* 159 b).

Es probable que las coplas 198 y 199 del *Laberinto,* que celebran las proezas caballerescas de Juan de Merlo, hayan llevado a Cervantes a la *Crónica de don Juan II* que recuerda en el *Quijote,* I, 49, así como el "real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados" *(Quijote,* II, 23) evoca la casa de Fortuna y su "nítido muro" *(Laberinto,* 15).

La reacción de Cervantes creador ante Mena ha dejado su más importante huella en el teatro. En rigor, la influencia de Mena en el teatro se había cumplido, antes de que Lope introdujera su fórmula dramática, por una parte porque la copla de arte mayor constituía el único medio de expresión de la poesía elevada; por otra, porque brindaba su poetización de la Antigüedad, ya histórica, ya sobrenatural, a la que no había permanecido pasivo Fernando de Rojas en el famoso conjuro de Celestina[55]. Ni permanece (como observa de pasada Ángel Valbuena Prat en su citada *Historia de la literatura española,* t. 1, pág. 238) el Cervantes de *El trato de Argel* y de la *Numancia.* En la primera de estas dos piezas el recuerdo de Mena parece reducirse a un eco del episodio de la maga de Valladolid, cuya belleza apenas puede columbrarse en la tosca escena de los conjuros de Fátima (jornada segunda). Que esa escena tenga un punto de partida en las hechicerías a que de veras eran aficionadas las argelinas, como anotan Schevill y Bonilla, apoyados en el testimonio del Doctor Haedo, es muy probable, como asimismo lo es que se entrecruzaran en el pensamiento de Cervantes recuerdos pintorescos de lecturas clásicas y de lecturas recientes[56]. Pero sólo en el episodio del

[55] Rastros menores de la resonancia del *Laberinto* a través de la *Celestina* son quizá la repetida alusión a los "antojos de allende" *(La gitanilla)* y al "espejo de alinde" *(Galatea,* II; *ed. citada,* t. 1, pág. 140) y la frase "pospuesto todo temor" que se lee en el *Quijote,* I, 36 y en *Persiles,* III, 14 *(ed. citada,* t. 2, pág. 144).

[56] Compárese:

Laberinto y en su imitación en la *Celestina* todos esos elementos estaban arquitecturados dentro de una coherente y efectista escena sobrenatural, que había ejercido ya en el teatro melodramático anterior a Lope una verdadera fascinación, si se juzga por la asidua serie de imitaciones, entre las que sobresalen la *Comedia Tolomea* de Alonso de la Vega, 1560, y la *Comedia de la costancia de Arcelina* de Juan de la Cueva, 1579.

La influencia del *Laberinto* es más evidente aún en la *Numancia*, con sus solemnes y poco dramáticas figuras alegóricas: España, la Fama, que proclama al fin de la tragedia:

> Vaya mi clara voz de gente en gente
> y en dulce y suave son, con tal sonido
> llene las almas de un deseo ardiente
> de eterniçar un hecho tan subido.

Schevill y Bonilla cotejan estos versos con una octava de la *Araucana*, XXI, 1:

> El cabello dorado al aire suelto
> tiene de estar y el cuerpo desceñido,
> descalzo el pie derecho,

y la escena de fingida hechicería de la *Eneida*, IV, 509 y 518:

> *et* crinis effusa *sacerdos*...
> unum exuta pedem uinclis, in ueste recincta...

o el aparato de Medea en las *Metamorfosis*, VII, 182-183, para recordar únicamente a los clásicos más leídos:

> *egreditur tectis* uestes *induta* recinctas,
> nuda pedem, nudos *umeris* infusa capillos.

La serpiente jáculo se remonta a Lucano, IX, 720, 822-827, probablemente a través de la *Araucana*, VII, 30. En cuanto a influencias más cercanas, Schevill y Bonilla (*Comedias y entremeses*, t. 5, pág. 245) señalan que el verso

> en los oscuros reinos del espanto

se inspira probablemente en uno de Garcilaso (*Soneto XV:* "Si quejas y lamentos pueden tanto..."):

> bajaron a los reinos del espanto.

Pero es curioso notar que esta expresión puede implicar además un nuevo contacto con la épica contemporánea, que Cervantes conoce muy bien y no acaba de tomar en serio. Pues la misma frase se halla en Ercilla, XXIII, 41:

> y en el oscuro reino del espanto,

y esquematizada más libremente, en Oña:

> que espanta al mismo reino del espanto.
> *Arauco domado*, II, 77.
> los tres que el reino juzgan del espanto.
> *Ibidem*, V, 77.

La Fama engrandeciéndola, levante
mi baja voz, y en alta y sonorosa
dando noticia della, eternamente
corra de lengua en lengua y gente en gente.

Lo más verosímil es que tanto Ercilla como Cervantes procedan de la fuente común, *Laberinto*, 3 efgh:

leuante la Fama su boz ynefable
porque los fechos que son al presente
vayan de gente sabidos en gente,
oluido non priue lo que es memorable,

quizá con contaminación de otros versos afines (188 fgh):

Fama sus alas doradas leuante,
porque la vida de aquéste se cante
jamás por el modo que nos cantaremos[57].

La personificación del Duero con los pequeños afluentes que recibe junto a Soria parece corporeizar la imagen del Conde de Niebla y los vasallos cuya gloria desaparece en la suya. También hay en la *Numancia* agüeros adversos, y también un soldado valiente, Leonicio, los rechaza como el Conde en el *Laberinto*. Pero la máxima dependencia se patentiza en el episodio (muy inferior al original) del cuerpo muerto a quien interroga Marquino, asistido de Milvio. No falta aquí el largo y pom-

[57] La asociación de la Fama con el giro "de gente [lengua] en gente [lengua]" quizá parezca hoy demasiado trivial para fijar la filiación de un motivo. Pienso, sin embargo, que se sentía este motivo como creación personal de Mena, y que así lo documenta Torres Naharro con el curioso soliloquio de Aquilano en la comedia de su nombre, jornada I, vs. 236 y sigs. (ed. J. E. Gillet):

Salga la voz de mis dientes
sin temer vanos vltrajes,
vaya de gentes en gentes
y de lengua en lengüajes;
començando,
de ningún pueblo dexando...
sin dexar vno tan solo
dende la cuna de Ninos
hasta el sepulcro de Apolo.
Sin parar
la Fama tenga que dar
sus mil oydos que oyr...
¿Qué más quiero?
¿Qué más ay? ¿A quánto [*sic*] spero?

No sólo aparece aquí la asociación entre la Fama y el giro señalado sino, lo que es más, la perífrasis mitológica de Oriente y Ocaso evoca el tono épico del *Laberinto*, confirmado por una última reminiscencia, las interrogaciones finales, calco (deliberado o no, tanto monta) de los conjuros impacientes de la maga, 248 e:

¿pues ya qué fazedes? ¿a quándo os espero?

poso conjuro, la impaciencia y amenazas del conjurador, los azotes con que hostiga al cadáver, todo ello complacientemente desplegado ante los ojos y bamboleándose entre lo terrífico y lo chocarrero: ¡tan poco cuadraba a Cervantes el efectismo declamatorio de la *Farsalia!* Con innegable sentido de la coherencia dramática, Rafael Alberti desembarazó a su reciente versión de la *Numancia* de toda esta máquina de hechicería trasañeja.

Cervantes, crítico de Mena

Muy otra, como era de esperarse, es la reacción de Cervantes crítico, el Cervantes de la fama. Ya llama la atención por su evidente sentido humorístico el remedo de una formación léxica grata a Mena, el adjetivo de pertenencia formado con el sufijo *-ino (Quijote,* I, 46: *tobosina;* II, 32: *demostina;* II, 33: *jumentiles* y *asininas,* pareja de sinonimia perfecta, no rara en el *Laberinto,* cf. págs. 166-168; II, 35: *pedernalinas)* peculiarmente fecundo, como se ha visto, en la lengua artificiosa de la epopeya. Análoga intención anima una de las parodias estilísticas en que con más gracia se complace Cervantes: la hora o la fecha expresadas en términos de mitología antigua, que se repite en el *Quijote,* I, 2, 46; II, 14 (la aventura con el Caballero de los Espejos, cuya dama Casildea de Vandalia lleva por apellido un patronímico originario del fondo latino medieval del vocabulario de Mena: *Laberinto,* 48 e)[58], 61, y en los numerosos amaneceres y anocheceres del *Viaje del Parnaso.* Este mismo doble alcance —Mena y la épica— puede leerse entre líneas en el episodio de los carneros *(Quijote,* I, 18), que parodia benévolamente un obligado tema épico, el catálogo de las huestes, originario del segundo canto de la *Ilíada,* trasmitido por la epopeya latina, infaltable en la del Renacimiento y por primera vez vertido al español en el Prohemio del *Omero romançado* (y parcialmente en el *Laberinto,* 36 y sigs.). Esa deliciosa caricatura, que embelesaba como muestra de elocuencia a Capmany y de prosa poética al bueno de Clemencín, no es verosímilmente réplica exclusiva de ningún

58 Es elocuente que Juan Rufo, tan afecto a Mena, repita un par de veces el patronímico en cuestión:

en los fértiles senos de Vandalia.
Austríada, I, 83.

de la española gente que de Italia
había de pasar a la Vandalia.
Ibidem, VII, 45.

libro en especial: ni del *Caballero del Febo* o del *Amadís*, como creía Clemencín, ni del Prohemio del *Omero romançado* como insinúa Menéndez Pelayo, ni de la *Arcadia* de Lope, como anota con más decisión el mismo don Marcelino. Apunta en general a todos los "libros mentirosos" que deforman heroicamente la realidad describiéndola "con voz levantada", con las pomposas perífrasis trasmitidas de generación en generación en el aula de estudios latinos e introducidas en el romance por Mena, por Ariosto, por sus seguidores. "Los que beben las dulces aguas del famoso Janto"[59], "los que criban el finísimo y menudo oro en la felice Arabia", "los árabes de mudables casas", "los montuosos que pisan los masílicos campos" no son únicamente calco humorístico del Prohemio del *Omero romançado* con sus "fríos setentrionales que beven las aguas del ancho Danubio", con "los de Siria, gente amarilla de escudriñar el tíbar, que es fino oro en polvo", con "los vagabundos aforos que con los mapales y casas movedizas se cobijan", con "los que . . . fuellan la desolada Tebas" (o "tierra que fuellan los de Garamanta", *Laberinto*, 50 g), antes bien, a través del recuerdo más o menos impreciso del Prohemio[60], lanzan tam-

[59] De los varios motivos ornamentales pegadizos que aquí acopla Cervantes, quizá sea éste uno de los más rígidamente trasmitidos. En el Catálogo de las naves aparece dentro de la reseña de las tropas troyanas (*Ilíada*, II, 825-826): "Los que moraban en Zelea y bebían el agua negra del Esepo" y como muchas otras fórmulas homéricas, reaparece en las *Historias* de Heródoto, en la respuesta del oráculo de Amón (II, 18): "Egipcios son cuantos viven más abajo de la ciudad de Elefantina y beben de aquel río". La poesía latina recoge y trasmite el giro: Virgilio, *Bucólicas*, 1, 62: *Aut Ararim Parthus bibat aut Germania Tigrim;* X, 65: *Nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus; Eneida*, VII, 715: *qui Tiberim Fabarimque bibunt;* Horacio, *Odas*, IV, 15, 21: *Non qui profundum Danuuium bibunt* (y también el uso excepcional de emplear el giro para un individuo y no para un pueblo: *Odas*, III, 10, 1: *Extremum Tanain si biberes, Lyce);* Ovidio, *Heroidas*, XII, 10: *turbaque Phasiacam Graia bibistis aquam;* Séneca, *Las fenicias*, 127: *Quisquis Eurotam bibis; Medea*, 374: *Indus gelidum potat Araxen; Agamenón*, 316 y sigs.: *Quaeque Erasini gelidos fontes, / quaeque Eurotan, quaeque uirenti / tacitum ripa bibis Ismenon; Las troyanas*, 8-9: *uenit et qui frigidum / septena Tanain ora pandentem bibit;* Lucano, VII, 188: *Armeniumque bibit Romanus Araxen;* VIII, 213 y sigs.: *populosque bibentis Euphraten;* Estacio, *Tebaida*, I, 686: *Quique bibit Gangen.* La continuidad de ese giro explica su presencia en el Prohemio de Mena, así como en la epopeya renacentista: *Os Lusíadas*, I, 8; Lope, *Jerusalén*, I, 149; Rufo, *Austríada*, VI, 79; Valbuena, *El Bernardo*, VIII, 65; Esquilache, *Nápoles recuperada* I, 1.

[60] Prueba de que Cervantes compone su parodia tomando a Mena no como blanco exclusivo pero sí como el más representativo es la reminiscencia señalada ya por Clemencín en su nota 51 al capítulo 18 del *Quijote*, I, a propósito de dos nombres de la aventura de los carneros: "En la designación de este nombre [Pentapolín Garamanta] pudo tener parte alguna reminiscencia de Cervantes, nacida de la lectura del *Laberinto* del poeta castellano Juan de Mena, en cuya copla 50 se encuentran los dos nombres de *Pentapolín* y de *Garamanta*" ["Pentapolín

bién sus tiros, tanto como a los libros de caballerías, a las epopeyas renacentistas, "libros mentirosos" de forma más elaborada, aunque de pensamiento inmóvilmente tradicional. Sólo que para señalar tan esencial falsedad —desde el punto de vista de la razón— bastaban a Cervantes el crítico, a Cervantes el hombre moderno de la literatura española, aquellas páginas primerizas de Mena, el prerrenacentista prendado de la "santa seráphica Ilíada", de las "nueuas fuentes" *(Laberinto,* 6 a) cuya dulzura antigua adivinó, y que ingenios más maduros del Siglo de Oro habían de traer a la poesía española. El hecho de que la prosa artística del Prohemio, con sus motivos poéticos de sabor antiguo, implica una actitud hacia adelante, un personal impulso en la dirección del Renacimiento, frente a la ornamentación bíblica exclusiva de la prosa del Toledano y de Alfonso X, no podía interesar a Cervantes, quien no se proponía juzgar *históricamente* a Mena (ni a las novelas de caballerías, ni al teatro de Lope) sino ajustar las creaciones literarias a sus postulados de arte racionalista.

Se suele imprimir, a la zaga de Menéndez Pelayo, que Cervantes admiraba a Mena, y en fe de ello se remite el lector al *Quijote,* II, 44. Pero si el lector verifica la cita, le salta a la vista que no es precisamente rendida admiración lo que movió a Cervantes a poner los hermosos versos de Mena en elogio de la "dádiva santa desagradecida" en boca de Cide Hamete Benengeli, cuando se conduele de las dos docenas de puntos corridos en la media de seda verde de don Quijote. Hay que pensar que es ése uno de los temas cruciales del pensamiento de Mena, ya que en el bello apóstrofe del *Laberinto,* 227 ab:

> ¡O vida segura, la mansa pobreza,
> dádiua santa desagredeçida!

logra perfección una actitud varias veces formulada *(Coplas contra los pecados mortales,* 42 y 66). No está la esencia del apóstrofe en ser imitación de Lucano (V, 527-529): *O uitae tutae facultas / pauperis angustique lares! o munera nondum / intellecta deum!*): Mena acoge el concepto antiguo porque vislumbra en él un sentido actual que expresa recreándolo con toques diferenciales, tan leves como expresivos. Se cier-

conoçimos siguiente", "tierra que fuellan los de Garamanta"; recuérdese que también pertenece a este mismo episodio del "orbe universo", donde menos se disimula la falta de fusión armónica entre viejo y nuevo, el apellido *Vandalia* de la dama de Sansón Carrasco]. Importa subrayar que *Pentapolín,* el del Arremangado Brazo, perpetúa jocosamente una acentuación medieval que da aire vetusto a muchos grecismos ornamentales de Mena: ver págs. 280 y sigs.

ne sobre la versión castellana un halo místico: la mansa pobreza —idea a que nada corresponde en el texto de Lucano—, así como los versos de las *Coplas contra los pecados mortales* que elogian a los humildes:

los mansos tiene la cumbre,

nos llevan al Sermón de la Montaña y al deleite con que esta primera generación de humanistas castellanos se vuelve del ritual y de las fallas actuales de la Iglesia (cf. coplas 95 y sigs.) a la lección del Evangelio[61]. El verso inmediato, que sustituye típicamente el *intellecta* del poeta

[61] Nada más común que emplear los mismos odres para los sucesivos vinos; ya en la *Divina commedia*, Amiclas, el pescador cuya pobreza arranca ese apóstrofe a Lucano, es, entre Cristo y San Francisco de Asís, ejemplo de segura pobreza frente a César:

Questa [donna Povertà], privata del primo marito
millecent'anni e più dispetta e scura
fino a costui si stette sanza invito:
nè valse udir che la trovò sicura
con Amiclate, al suon della sua voce,
colui ch'a tutto'l mondo fè paura.
Paradiso, XI, 64-69.

Pero, mientras para el poeta del siglo XIII Amiclas es ejemplo inoperante entre los dos que desposaron a *donna Povertà*, para el del siglo XV es el único ejemplo transferible a su poema, ante todo por hallarse autorizado con el prestigio del arte antiguo; también, quizá, porque Amiclas el pescador simboliza la pobreza de "los que viven por sus manos", grata a la devoción humanista que impugna, en cambio, la pobreza mendicante. En cuanto al *Convivio*, IV, 13, donde Dante había examinado con más atención el ejemplo de Amiclas, bueno es recordar que, según Farinelli, no fué conocido en España, excepto quizá por Santillana. En la generación inmediatamente anterior a Mena, Ferrán Sánchez Calavera, lazo coherente entre el estado espiritual del Canciller Ayala y el de Juan de Mena, presenta en su *Pregunta* (*Cancionero de Baena*, N. 529) un planteo nuevo del problema de los bienes de fortuna y su inmoral distribución en el mundo: Sánchez Calavera no concibe la pobreza al modo del Libro de Job y moralistas que le siguen, o sea, como una prueba infligida al virtuoso, sino la considera sustantivamente valiosa, y aureolada porque Cristo la escogió como compañera:

Aquésta ovo por su conpañera
el Fijo de Dios treynta e dos años;
aquésta non teme pérdidas nin daños
mas es muy justa e çierta carrera;
por ésta el rregno del çielo se alcança;
aquésta guarda la santa omildança;
por ésta los Santos ovieron folgança,
de todas virtudes ésta es primera.
Pobresa es folgura, e lus, claridat,
señora esenta e puerto seguro;
ryqueza es syerva e valle escuro,
trabajo, tormento de gran ceguedat...
Cancionero de Baena, N. 529, 18-19.

En este doble planteo convergen la actitud estoica y la evangélica (sugerida quizá aquí por los citados versos de Dante), lo que explica su perduración en la generación que le sigue, docta e inclinada a la religiosidad individual íntima.

antiguo por el "desagradecida" de sabor estoico y cristiano, apunta inequívocamente, así como el agregado "santa", a esa atmósfera de devoción humanista, que enlaza más que ninguna de las muchas otras reflexiones morales el pujante poema juvenil con la última obra, donde a la exaltación patriótica ha sucedido la meditación elegíaca. Así, el apóstrofe del *Laberinto* se inscribe claramente en la nueva corriente de la piedad interior, del culto a la pobreza y al trabajo, de la forma más lírica que épica de la fe, que fascina a los cristianos nuevos del siglo XV, como convertirá la sincera religiosidad de sus descendientes del XVI en terreno dispuesto para el erasmismo.

La actualidad del apóstrofe para los hombres del Siglo de Oro se marca en la acogida que logró, ya apoyado en su marco anecdótico (ver págs. 501 y sigs.), ya concentrado en su lección moral: así, señaladamente, la respuesta de Pármeno a la riqueza con que le tienta Celestina (aucto I): "Mucho segura es la mansa pobreza", el elogio de la vida del labrador sobre la del palaciego en el *Aula de cortesanos* de Cristóbal de Castillejo (ver pág. 357), la apología de las mujeres feas, toda impregnada de moral humanista y encuadrada entre una cita de San Jerónimo y otra de Luciano, que pronuncia la discreta doncella Violante en la bonita *Comedia* de Sepúlveda (ed. Cotarelo, Madrid, 1901, pág. 22), las reflexiones de Luis Barahona de Soto en su *Paradoja: a la pobreza,* donde el eco del *Laberinto,* visible en el epíteto "santísimo", se entreteje con algún otro recuerdo de Mena *(hambre* 'codicia', *Laberinto,* 89 c y 230 f) y con el tópico estoico de que es rico quien no padece deseo:

> ¡Oh pobreza, santísimo tesoro,
> seguridad loada...
> .....
> de nadie justamente conoscida;
> que aquel es rico al cual de su deseo
> lo poco que tuviere le es medida!...
> Aquí veréis que el procurallo es vano,
> pues más la hambre cresce del dinero
> en cuanto más se encierra en vuestra mano.

Entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII, el apóstrofe de Mena se ha convertido en un bien común que tanto puede insertarse en el escrito más ramplón como colorar sutilmente la más refinada poesía. Con él abre el bueno de Barco Centenera la narración de las desventuras en que cae Álvar

Núñez Cabeza de Vaca, porque intenta poner freno a la codicia de los primeros conquistadores *(Argentina,* V, 1):

> Segura vida llaman la pobreza
> y de sanctos y sanctas es amada,
> también la magestad y sacra alteza
> amándola le dió suerte estimada.

Y la acotación al margen señala como autoridad a "Ioã de Mena en sus 300". Así, doña Oliva Sabuco de Nantes Barrera, en su *Coloquio del conocimiento de sí mismo,* título LXI, entre mil vulgaridades y desatinos, anécdotas y citas de enésima mano, donde arrima decires de Garcilaso, Salomón, Policiano, *Mingo Revulgo,* San Agustín, San Ambrosio, fray Luis de León e infinitos más, saca a relucir a Juan de Mena y su invocación a la pobreza. Entre tanto, quizá el más célebre de los cincelados sonetos de Juan de Arguijo revela la huella de la difusión de estos versos de Mena en todas las esferas literarias:

> En *segura pobreza* vive Eumelo . . .[62]

No estaría demostrada la total penetración de estos versos célebres de Mena en la literatura del Siglo de Oro si no quedase una huella patente en sus moralistas. Juan Martí (Mateo Luján de Sayavedra) en las reflexiones ascéticas que forman parte esencial de su segunda parte del *Guzmán de Alfarache* insiste en el carácter evangélico de la pobreza, tal como lo había hecho durante la Edad Media cada generación de reformadores, y apoya su comentario en los versos del *Laberinto:*

> este dón dió el Altísimo a la mansa pobreza, la cual él estimó y preció y la tuvo por compañera toda la vida que se dignó vivir en este mundo: que el pobre tenga menos aflicción de cuidados, los cuales nacen . . . de las espinas de la hacienda; y así dijo el otro:

[62] Como es sabido, el soneto de Arguijo es versión muy libre —y muy superior a su original— de un epigrama de la *Antología griega,* VII, 156, que lleva el nombre de Isidoro de Egas, y describe en forma de epitafio la pobreza idílica del pajarero Eumelo: "Con liga y cañas Eumelo tomaba su sustento del aire, pobremente pero en *libertad* . . ." Arguijo (que convierte a Eumelo en el ideal estoico encarnado, sin deseos y sin envidia, sin ansia y sin temor de la muerte) instala la libertad como núcleo de aquella vida perfecta, y como primero de los bienes legados a los hijos:

> Al fin, muriendo con *pobreza* tanta
> *ricos* juzga sus hijos, pues les deja
> la *libertad,* las aves y la liga.

La condición externa de esa libertad es la pobreza por dos veces subrayada con ecos del apóstrofe de Mena: al comienzo ("segura pobreza") y al final ("pobreza . . . ricos": cf. *Laberinto,* 227 cd: "rica se llama, non pobre, la vida / del que se contenta beuir sin riqueza").

Es [*sic*] vida segura la mansa pobreza,
dádiva santa desagradecida.

Y Quevedo, tan aficionado a conciliar la moral estoica con la cristiana, observa en *Las cuatro pestes del mundo y las cuatro fantasmas de la vida* que los gentiles llegaron al concepto cristiano del valor de la pobreza, y autoriza su tesis con los versos de la *Farsalia* que traduce directamente[63].

Puesto a meditar ante lo que ya era tópico de moralistas, Cervantes contrasta hondamente (aunque prefiere por temperamento la expresión humorística a la declamación truculenta) esta pobreza que afina el espíritu con la pobreza degradante que corroe en el siglo XVII a la sociedad española; y el contraste queda subrayado al aplicar los bellos versos de tradición estoica y paulina, remozados por el espíritu de la *noua deuotio*, a las medias rotas, al remiendo del zapato y a la hambre del estómago, con lo cual se marca la distancia entre un ideal ya caduco y la grotesca realidad. Así, tanto al repetir irónicamente la celebrada alabanza de la pobreza como al parodiar el exotismo altisonante de la narración renacentista a través del Prohemio del *Omero romançado*, Cervantes se vale de la obra de Mena, popular en todo ámbito de lectores, para aquilatar el intervalo entre poesía y verdad o, en otros términos, la verosimilitud impuesta como norma por la crítica clasicista italiana. Esta actitud de Cervantes corresponde, en suma, al aspecto neoclásico de su talento, que le hace desear un teatro regular y una novela verosímil —esto es, postular el arte de la Europa moderna, elaboración última del Renacimiento. Cervantes continúa, ahondándola, la obra de los humanistas italianos de un siglo antes, y preludia la de los estetas del siglo XVIII. Mientras la medida del valor literario sea la ficción verosímil y regular, no puede sobrepasarse el planteo cervantino, como, cabalmente, ha sucedido. Pero la crítica histórica propone un nuevo planteo, que no exige la adecuación de la obra estudiada a tal o cual ideal estético (arrancado de sus circunstancias históricas para recibir trascendencia de norma absoluta y universal), y que, sin perder de vista el valor artístico, aprecia más exactamente la singularidad de cada obra porque la observa dentro de su historia.

[63] *Bibl. Aut. Esp.*, t. 48, pág. 143 a:

¡Oh privilegio de la poca hacienda
y del pobre seguro!
¡Oh dádivas de Dios, no conocidas!
¿A qué murallas o a qué templos pudo
acontecer el no temblar con ruído,
tocando en ellas la cesárea mano?

MENA PRERRENACENTISTA

Examinada la obra de Mena y la reacción creadora o crítica que ha suscitado, es oportuno recapitular los caracteres que la señalan como el esfuerzo más representativo de la poesía docta cultivada entre el siglo que tiene por nota esencial la influencia árabe —el de Juan Ruiz y don Juan Manuel— y el siglo en que España —la España de Garcilaso— comparte con toda Europa la sumisión estética a Italia y a la antigüedad grecorromana.

Posición ante la Antigüedad

Precisamente, uno de los rasgos que definen el perfil literario de Mena es su actitud ante la antigüedad grecorromana. Una concepción histórica superficial y ya superada ha reducido la esencia del Renacimiento al retorno a los clásicos y, aunque hoy nadie la sostenga, la escasa intimidad con los clásicos en el mundo hispánico actual permite comprender que críticos contemporáneos inscriban todavía a Mena en el Renacimiento por la abundancia de sus alusiones a la mitología e historia clásica y porque varias de sus fuentes antiguas son también muy fecundas en el Renacimiento.

Lo cierto es que no puede darse como novedad renacentista la constante referencia a los personajes mitológicos e históricos de la Antigüedad (*Laberinto,* 64 Penélope, 142 Dédalo, 191 Esceva, 194 Curión, 197 Palante, 222 Augusto, 227 Amiclas, 233 Néstor, 260 Labieno; *Coronación,* 6 a 9 personajes mitológicos). El concebir la Antigüedad como una galería de ejemplos para imitar o para evitar no es típicamente renacentista: al contrario, en esa concepción el Renacimiento es el que introduce perspectiva histórica y desinteresada apreciación estética. La enumeración ejemplar ("En ventura, Octaviano, / Julio César en vencer . . .") es hija de la retórica medieval, no de la poesía antigua, cuyas enumeraciones (las nereidas de la *Ilíada,* de las *Geórgicas* y de la *Eneida,* la jauría de Acteón en las *Metamorfosis)* ostentan una clara intención decorativa y musical. Lo peculiar de Mena, prerrenacentista, es que junto a la alusión

y enumeración ejemplares, típicas del didacticismo medieval, introduce sistemáticamente la alusión mitológica con sentido ornamental que antes se halla sólo esporádicamente[1]. Dos de sus aspectos más frecuentes son la invocación a las deidades *(Laberinto,* 2 h, 6 b Apolo, 3 a Calíope, 6 f las musas, 141 a Marte, 141 e Palas) y la hora mitológica *(Laberinto,* 268, *Claro escuro,* 1, "El hijo muy claro de Hyperión . . .", "La lumbre se recogía . . .", *Coronación,* 1, 2, 25). Un ejemplo típico de esta actitud doble se halla en la *Coronación,* 3:

> La causa del mi camino
> fué clamor de la gran fama
> que de aquel monte diuino
> do Sappho Lesbia peruino
> por muy muchos se derrama.

La alusión al Parnaso como montaña literariamente consagrada por enlazarse con el nombre de Safo (de quien Mena no podía conocer más que la bastardeada leyenda) insinúa una actitud de humanista, toda impregnada de delicado amor a la poesía griega, mientras el Comentario con su peregrina noticia sobre la "infanta Sappho" (ver pág. 119, nota) retrocede a la actitud medieval que sitúa la Antigüedad en anacrónica simultaneidad con el presente. La infanta Safo pertenece todavía al mismo orden intelectual en que se puede hablar del rey Júpiter que estudió en Atenas el trivio y el cuadrivio *(General estoria,* primera parte, libro VII, cap. 35).

En cuanto a las fuentes, declarar que Mena pertenece al Renacimiento porque muchos de sus versos y episodios más brillantes sigan de cerca a Virgilio, Ovidio y Lucano, autores muy importantes también en la creación poética del Siglo de Oro, es caer en un doble sofisma. Por una parte es identificar el canon de los *auctores* gustados y estudiados en la Edad Media con el de la Edad Moderna, y esa identificación es falsa. Aun España, nación la más conservadora de sus aficiones medievales, que acoge muy superficialmente a Lucrecio, a la elegía y al teatro latinos, incorpora no obstante a sus modelos a Horacio (de quien Mena, muy me-

[1] En el *Libro de Alexandre,* por ejemplo, que, en lugar de pintar un amanecer con las sencillas notas descriptivas de la vieja épica —"Ya crieban los albores e vinie la mañana,/ ixie el sol, Dios, ¡qué fermoso apuntava!" *Mio Cid,* 456 y sig.—, despliega un ingenuo conato ornamental no sugerido por su fuente docta (298 ab):

> Ia yua aguisando don Aurora sus claues,
> tollía a los cauallos don Febo los dogales.

dievalmente, cita sólo sin imitar el socorrido *aut prodesse uolunt aut delectare poetae,* Comentario a la *Coronación,* 40) y Marcial (a quien Mena no recuerda ni siquiera como gloria patria), mientras que sería difícil hallar en el Siglo de Oro rastro poético de autores como Eusebio, San Jerónimo y Alain de Lille, que lo han dejado tan importante en el *Laberinto.* La actitud de Mena frente al canon es típica del difícil equilibrio de su época: junto a su predilección por Ovidio, mantiene su apego por San Isidoro y "San Anselmo", elogia con fervor la *Ilíada* mientras refleja problemas y expresiones de Boecio, exalta bellamente a Quintiliano en el mismo pasaje en que, para informarse, le prefiere el *Canon chronicus* de Eusebio y Jerónimo. Aun cuando el examen del *Laberinto* prueba hasta qué punto amaba Mena a Virgilio y le tenía presente en su pensamiento, el poeta adopta en cuanto al héroe de la *Eneida* (y en cuanto a Antenor) la versión de Dictis, Dares y toda la medieval caterva de su linaje, *Laberinto* 89 e-h:

> yazes açerca, tú, vil Antenor,
> triste comienço de los paduanos:
> allí tú le dauas, Eneas, las manos,
> avnque Vergilio te dé más onor.

Y sin embargo —nueva contradicción característica de este momento de conflicto—, Mena distingue muy bien el valor de la genuina tradición homérica frente a su deformación medieval. No sólo sabe que su *Omero romançado* es una corta muestra del verdadero, sino también, ante la advertencia del narrador medieval "non leades por vn libro que Omero fizo" [2] y su recomendación del verídico Dares, sale apasionadamente en defensa del poeta antiguo, subrayando el poderío de la creación poética para fijar eternamente atributos y caracteres, en términos que recuerdan un pasaje célebre de Ariosto[3]:

> ¿Qué sopyera Guydo [Colonna, siglo XIII, autor de la *Historia Troiana,* versión latina libre del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure] e aun los otros todos, de quien él rebuscó para escrivir si ovo seydo Troya, sy por la seráfica y casi divinal obra de Homero como de original non lo oviese avido? . . . Ca non fué más

[2] El consejo pertenece a la *Versión de Alfonso XI* del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, no a su original, según puede verse en el cotejo de ambos hecho por Antonio G. Solalinde, *Las versiones españolas del "Roman de Troie", RFE,* III, 1916, pág. 158. Pero es claro que el traductor castellano está sobradamente respaldado por las razones de Benoît en su prólogo, vs. 45 y sigs., documento inapreciable para calar la cultura medieval.

[3] A decir verdad, las reflexiones de Mena son mucho más amplias, ya que exaltan de modo absoluto la creación poética, mientras Ariosto, *Orlando furioso,* XXXV, 25 a 28, señala

desastrada la postrimería de Priamo de quanto Homero quiso, nin Héctor más llorado, nin enamorado Paris, nin Archiles más famoso, nin más prudente Nestor, nin Ulises más astuto, nin Ajas más osado, nin el Ilyón más fermoso, nin los puertos más llenos de fustas, nin de tiendas los reales, nin los templos de sacrificios, de quanto la rrica pluma de Homero por sabia mano ministrada quiso moderar o perpetuar.

Por otra parte, el hecho de que Virgilio, Ovidio y Lucano sean fuentes de Juan de Mena no permite clasificarle como medieval ni como renacentista, porque estos poetas han sido "fuente" ininterrumpida de la creación literaria durante todos los siglos que van desde la Edad Antigua hasta los últimos tiempos de la moderna. Lo que interesa para percibir la diferencia entre las diversas épocas comprendidas en tan extenso lapso es cómo o para qué se han acercado a ellos los hombres, esto es, la reacción activa, creadora, de los diversos lectores frente a unos mismos libros. Lo que fundamentalmente importa es que, cuando el hombre medieval acomete la novedad de escribir en lengua vulgar (doble osadía en la prosa castellana de Alfonso el Sabio, que escribe en vulgar libros doctos), Virgilio, Ovidio y Lucano le sirven como fuente de información, la *Heroida VII*, sobre los amores de Dido y Eneas, integra la historia del señorío de los africanos *(Primera crónica general*, § 59), la *Farsalia* se inserta toda en la historia del señorío de los romanos *(Ibidem*, §§ 92 y sigs. y en la quinta parte de la *General estoria;* cf. también en la *General estoria*, primera parte, libro V, caps. 9 y sigs., el excurso sobre el Nilo basado en la explicación de Acóreo en la *Farsalia*, X, 172 y sigs.). Esto es: para Alfonso el Sabio los poetas latinos constituyen un texto informativo, ni más ni menos que el *Canon chronicus* de Eusebio y Jerónimo, la *Historia* de Orosio y las *Etimologías* de San Isidoro. Sólo con el Renacimiento (y no de golpe, por cierto) se irá deslindando el valor que accidentalmente pueda tener Ovidio para el historiador, del que esencialmente tiene para el poeta. Pues bien: las dos actitudes —la didáctica, utilitaria, propia de la Edad Media, y la desinteresada, estética, propia de la Edad Moderna— están atestiguadas en los escritos de Mena, bien que la moderna predomina sobre la medieval. En efecto, el

el poder de los poetas de eternizar conforme a su buena o mala voluntad a los personajes de quienes escriben, sólo en conexión con el problema de la fama, el cual, por otra parte, también preocupa a Mena. El pasaje transcrito de Mena está tomado de Amador de los Ríos, *Historia crítica...*, t. 6, pág. 36, y pertenece, según creo, al Prohemio de la versión de Mena, discutida en esa página. Su curiosa novedad ha pasado inadvertida precisamente porque Gallardo y Ticknor lo omitieron en los extractos que publicaron del Prohemio.

Laberinto, c. 229, debe a la *Farsalia*, VI, 402, el dato sobre Ionus, primer acuñador de moneda; la "natura" del camaleón *(Laberinto*, 259 a-d) procede de las *Metamorfosis*, XV, 411-412, y la biografía del centauro Quirón como maestro de música *(Laberinto*, 120 e-h) deriva de los risueños versos iniciales del *Ars amatoria*, tomada en serio, como la tomaron todos los medievales. El Comentario a la *Coronación* —ventana abierta al taller del poeta— utiliza constantemente estos textos (sobre todo las *Metamorfosis)* como un diccionario o manual de antigüedades, y ya que no traduzca, como Alfonso, el *Ovide moralisé*, alegoriza minuciosamente por su cuenta varias fábulas del *Libro mayor*, como todavía lo llama: Agave y Acteón, Ino y Atamante (copla 5); Tereo y Filomena (copla 7), Anfiarao (copla 10), Orfeo (copla 16). Pero todo ello queda muy por debajo en importancia y aun en extensión de la actitud estética de Mena ante los artistas antiguos, que tampoco consiste, nunca se insistirá demasiado, en zurcir trozos intactos de los originales latinos. El estudio del *Laberinto* hace innecesario repetir aquí las conclusiones alcanzadas mediante el examen de sus episodios. Allí se ha visto una técnica de imitación compleja —situación básica inspirada en un autor, rehecha según otro o "contaminada" con otra situación semejante del mismo autor, variada y modificada con detalles de muy diverso origen: ver págs. 64 y sigs.—, que difiere en la perfección alcanzada, no en la esencia, de la de Garcilaso. Pero aun dentro de tal actitud estética, y dejando a un lado el utilitarismo didáctico, Mena prerrenacentista vuelve a aparecerse escindido en las dos direcciones en que se polariza su alma. Unas veces la recreación estética es de tono castizo y familiar: Mena, sin tomar perspectiva arqueológica, incluye a Tereo y Filomena en un mundo donde rigen las formas jurídicas y sociales de la época del poeta, tal como en la *Historia troyana* (ver pág. 131), provee a Orfeo de los instrumentos que tañían los juglares del siglo XV (pág. 133), y, partiendo de unos versos de la *Eneida*, I, 740 y sigs., visualiza en la corte de Dido un espectáculo juglaresco *(Coronación*, 46). Anfiarao es un obispo (bien que para subrayar la invectiva contenida en la alegoría) y lleva mitra exactamente como en la *General estoria* Acóreo es obispo porque Alfonso no dispone de otro término romance para expresar el vago *sacer* de Lucano, X, 193. Otras veces, el tono de la recreación, mítico e inactuál, sin atadura a ninguna circunstancia histórica, está delicadamente mantenido: así la fábula de Clicie (Comentario a la *Coronación*, 25) y de Sálmacis *(Ibidem*, 34). Y aun a la manera característica

de la Edad Moderna —verdadera recíproca, no menos anacrónica, del plano único del *Libro de Alexandre* y de la *Historia troyana*, con su conde don Demóstenes y su infanta Policena—, el poeta, tal y como los artistas del Renacimiento, gusta de revestir a los personajes contemporáneos del ropaje suntuoso de la Antigüedad clásica y, naturalmente, son los Reyes y el Condestable los que reciben más rico atuendo *(Laberinto,* 72, 220, 221, 235).

Sentido de la forma

Para el crítico que parte de un rígido concepto, neoclásico más bien que clásico, de la forma literaria, es cosa natural reprochar a Mena su falta de rigor formal. Pero hay en este reproche una falacia histórica, nacida de no percibir lo que en la forma literaria de Mena pertenece a la época (a su escuela artística, si se quiere) y de lo que responde a su marca individual. Pues sucede que las principales obras de Mena se presentan realizadas en géneros medievales que difieren por esencia de la forma cerrada y de la tensión dramática del arte grecorromano y del que le toma por modelo, y adoptan en cambio la forma lineal, serie indefinida de situaciones fijas (visión, ejemplo, episodio) sin más enlace entre sí que el engarzarse todas como experiencias de un mismo yo impersonal. Frente a esta estructura heredada —la estructura de la *Divina commedia,* del *Conde Lucanor,* del *Libro de buen amor,* de los *Trionfi* de Petrarca—, Mena revela una rara exigencia de forma concentrada, ausente todavía en muchos de sus secuaces (ver págs. 461 y sigs.), de proporción, de episodios reducidos a su núcleo poético, de efectos antes insinuados que desplegados en completo detalle.

Es en el cotejo con las fuentes donde resalta tan rara sobriedad: ya se ha visto que no sólo condensa Mena fuentes medievales —las parejas de opuestos de Alain de Lille, el *De imagine mundi* de "San Anselmo"— sino aun las venerables fuentes antiguas: cada imitación de Lucano implica una enérgica depuración de su retórica acumulativa (cf. episodio de los agüeros del Conde de Niebla; artes y conjuros hechiceriles en el de la Maga y el Condestable) y un nuevo planteo, más conciso y dramático, de lo que en el original era intercambio sosegado de discursos retóricos. Vale la pena confrontar la citada traducción de Ovidio en la *Primera crónica general,* servilmente ceñida al texto del que no quiere perder brizna y al que, por consiguiente, parafrasea con inacabable pro-

lijidad, perdiendo en su fatigoso jadeo literal toda la gracia leve de las *Heroidas*, con la libertad con que procede Mena en sus versiones del Comentario (ver pág. 134) que lleva, en el caso de la fábula de Orfeo, a restituir el relato a su debida estructura, proporcionando con igual medida todas sus partes y despojándole de todas las fábulas que le ingirió episódicamente Ovidio (ver pág. 132).

Característico de la posición de Mena, poeta de transición entre dos edades, es que mientras su sentido de la forma, más riguroso que el medieval, le lleva a condensar el argumento abierto de la visión, con su desfile indefinido de imágenes, la norma medieval es todavía tan válida para él, pese a su fervorosa veneración de la *Ilíada*, que no se atreve a sustituirla por la epopeya al modo antiguo, y el lector actual siente en el *Laberinto* antes lo que le falta para llegar a la composición renacentista que la distancia a que ha dejado la composición medieval.

Individualismo, idea de fama

El contraste ya apuntado (pág. 88) entre Berceo, con su ortodoxia oficial, su presentación como juglar, no como poeta, su docilidad a un texto eclesiástico, sus excusas por su falta de arte, y Mena con su hipérbole sacroprofana, su crítica social y religiosa, su individualismo intelectual, la confianza en su raciocinio y la conciencia de su valor como poeta —expresada ya en los arrogantes "envíos" de sus poesías amatorias (páginas 87 y sigs.), ya en el manifiesto de su poesía de cenáculo *(Laberinto,* 33)— no autoriza, si bien se mira, a inscribir a Mena como renacentista. En efecto: la actitud crítica ante la Iglesia, la exaltación del individualismo, el goce en el ejercicio intelectual y su consecuencia, el placer de aislarse del vulgo y componer para un número reducido de iniciados —el *trobar clus*— había aparecido siglos antes en lengua vulgar dentro de la civilización provenzal, arrasada por la cruzada contra los albigenses y por las medidas subsiguientes de la Iglesia. Lo que no pudo impedirse es que, cuando en el siglo XV reaparecieron en muchos puntos de Europa las condiciones que en el siglo XII se habían dado excepcionalmente en Provenza, volvieran a surgir no sólo formas religiosas divergentes de la Iglesia de Roma sino las condiciones espirituales de su surgimiento. Pensamiento crítico, confianza en la razón, individualismo, goce vital: todas ellas otras tantas esencias del Renacimiento. Pero ya antes ciertos ecos de la actitud provenzal, que perduraban inofensiva-

mente como temas de convención literaria en la lírica profana culta, cobran especial vigor en el Prerrenacimiento italiano (Petrarca, por ejemplo) que es, pues, parte derivado y parte renovador, ya que infunde vida y sentido actual a una de las muchas actitudes espirituales de la Edad Moderna. Y Mena, antes que adoptar la actitud más característica de la Edad Media española —la de un Fernán Pérez de Guzmán, la de los Manriques, la de Álvarez Gato—, adopta una que, aunque presente en ella, no es la más genuina y ha cobrado nuevo sentido en manos de la Italia prerrenaciente.

Ese individualismo anuncia una nota nueva en los tradicionales géneros cultivados por el poeta: su yo, personal no ya colectivo, se entromete delicadamente en los marcos didácticos en los que antes quería decir *'Homo'*, *'Everyman'*, y no más. La visión del prado milagroso otorgada a Berceo representa una experiencia que atañe no sólo al hombre que inicia con su "yo" la copla ("Yo, maestro Gonçalo de Berceo nomnado . . ."), sino a "todos quantos vevimos que en piedes andamos". En cambio, la *Coronación* no es una alegoría para uso de todos, sino una visión personal en que el poeta asiste a la glorificación mundana de un su amigo. De igual modo, las *Coplas contra los pecados mortales,* aun a pesar de su deliberada regresión al molde más primitivo del género, comienzan con el exordio personal, sólo aplicable a la biografía del individuo Juan de Mena, quien resuelve allí apartarse de la poesía profana de filiación antigua que cultivó en su juventud, mientras el *Prado milagroso* nada dice de las circunstancias personales en que lo compuso Berceo.

Con la exaltación del individualismo se enlaza la preocupación por la fama —reconocimiento y perduración en el mundo del valer del individuo—, que también suele aducirse como prueba de que Mena ha superado totalmente la Edad Media. Pero sucede que, contra la aseveración vulgar, la fama no es aspiración ajena a la Edad Media. Como es humano, esta aspiración, tan importante en la Antigüedad, subsiste en la esfera no ascética de la vida cultural de la Edad Media —esfera muy reducida si se la compara con la que domina la Iglesia, pero bien definida en el *Alexandre,* en el *Fernán González* y en los escritos del didáctico pero caballeresco don Juan Manuel. Cuando esta esfera profana se expande (y el florecimiento de la literatura en lengua vulgar perfila el proceso de tal expansión), también se extiende la idea de la fama, y al renacer el

arte antiguo se encauza activamente en los moldes clásicos. Los poetas se arrogan entonces, como en la Antigüedad, el papel de inmortalizadores, ya brindando al mérito su recompensa, como promete Mena al Conde de Niebla *(Laberinto,* 186 d-h, y al "santo clavero" Fernando de Padilla, 208 e-h):

> si fe a mis versos es atribuyda,
> jamás la tu fama, jamás la tu gloria
> darán a los siglos eterna memoria:
> será muchas vezes tu muerte plañida,

guiado por la promesa de Virgilio a Niso y Euríalo (ver pág. 216), ya con la altiva conciencia de tener en sus manos la vida póstuma de los hombres[4]. Ése es el sentido de la primera invocación a la Fama (copla 3 e-h), glosada en la copla siguiente (4 e-h):

> las grandes fazañas de nuestros mayores,
> la mucha costançia de quien los más ama,
> yaze en tinieblas, dormida su fama,
> dañada de oluido por falta de auctores.

La exhortación de la Providencia a la veracidad (copla 61 e-h) insinúa la posibilidad, magníficamente desarrollada por Ariosto, de que el poeta, en efecto, pueda no ser veraz, y quedar la fama librada a su arbitrio, que el señor discreto compra con buenas mercedes. Así, pues, el individualismo y el afán de la fama presentes en la obra de Mena y precipitadamente subrayados como índices de novedad renacentista, son en rigor aspectos secundarios de la cultura de la Edad Media, puestos en prominencia en el Renacimiento, pero no creados de la nada. Su presencia en la obra de Mena subraya su carácter de producto de transición.

Idea nacional

Una peculiar circunstancia del Prerrenacimiento en Castilla, que da jerarquía épica al *Laberinto,* es su calidad nacional, determinada negativamente por el momento histórico. Esa idea nacional confirma, en cierto modo, su calidad poética, pues siem-

[4] Véase el bosquejo histórico del tema en *Dido y su defensa en la poesía española, RFH,* IV, 1942, págs. 327-330. Como Mena no revela influjo horaciano, sería prudente descontar para él la elegante formulación de *Odas,* IV, 9: *uixere fortes ante Agamemnona...* Por lo demás, desde el siglo de Augusto el tema es frecuente en los poetas latinos, y Lucano —el infaltable Lucano— presenta una de sus más enfáticas versiones en la *Farsalia,* IX, 980-981: *O sacer et magnus uatum labor! omnia fato / eripis et populis donas mortalibus aeuum.* Para los restantes pasajes de Mena sobre la Fama y para su conexión con la actitud medieval común, véase *La idea de la fama en la Edad Media castellana y sus antecedentes,* de próxima publicación.

pre han sido los poetas los más claros voceros de la nacionalidad. Hasta en la nación que llegó antes que ninguna otra de Europa a la cohesión política, la visión de la *douce France* una en la *Chanson de Roland* precede considerablemente a su realización de hecho, según se ha observado[5]. Menéndez Pidal señala en el *Mio Cid* la ausencia de enconos regionales, y la conciencia de España asoma al tenerla presente no sólo como término geográfico, sino también como ámbito de fama:

> D'aqueste acorro fablará toda España.
> 453.
> des día se preçió Bavieca en quant grant fo España.
> 1591.

En el *Alexandre* España es término puramente geográfico, rótulo de mapas (ed. Willis, 1797 a y 2580 c), o geográfico-fabuloso, presente en las andanzas y empresas de Hércules (256 a) y Alejandro (1787 a, 2462 c), o fabulosamente asociado al héroe: España envía sus parias al Rey (2520 a), quien es lo bastante perspicaz como para sentenciar (2609 d):

> que eran españones de mejor cabtenençia.

El conjunto de los pueblos españoles gana aquí cohesión por contraste con el resto de las naciones tributarias de Alejandro. Idéntico sentido tienen las palabras de Jaime el Conquistador (según su *Crónica*, ed. M. Aguiló, Barcelona, 1874, § 353), quien declara a sus barones al retirarse de la corte pontificia: "Hoy queda honrada toda España". No surge aquí una concepción nueva de la nacionalidad ni el monarca aragonés se dice rey ni representante de toda España: en tensión con los extranjeros circunstantes (gentes del Papa y nobles franceses), don Jaime busca el arrimo del grupo que abarca nominalmente tanto su Aragón como los demás reinos peninsulares. Y a la regia arrogancia que inspira toda la anécdota no es ajena la ya señalada noción de España como un vasto escenario ideal. La *Primera crónica general* también confiere a España este valor de ámbito de fama (cap. 717):

> ...et quando fuesse sonado por España que nos alçáramos con la tierra al rey de León, todos quantos buenos fechos fiziemos, todos serién perdudos por y.

[5] LEONARDO OLSCHKI, *Struttura spirituale e linguistica del mondo neolatino*, Bari, 1935, pág. 71.

Lo mismo el *Libro de buen amor*, 122 c y 304 b:

> ca ante nin después non fallé en España . . .
> más orgullo e más bryo tyenes que toda España.

Además, Juan Ruiz, que presenta al vivo en su obra la entrelazada diversidad de España —principalmente en la reseña gastronómica de 1105 a y sigs.—, habla, como señalando al extranjero, de una producción típica, caballos y caballeros:

> con buen seruiçio vençen cavalleros de España.
> v. 621 c.
> el cauallo de España muy grand preçio valie.
> v. 1244 d.

Y en nuestra breve historia, el saludo "al gran pueblo argentino" del autor del Himno Nacional se anticipa en más de medio siglo a la Argentina como nación y como designación oficial. Pero en el siglo xv la conciencia de la unidad de España se refleja en la literatura con muy otra riqueza. No es solamente la comprensión de que todos esos elementos —portogaleses, gallizianos, castellanos: *Mio Cid*, 2976-2977— han de integrarse en una esencial unidad.

Mientras aquel uso antiguo de "España" tiene esencialmente valor de idealización afectiva del pasado (muy visible en el *Fernán González*, donde la mención de España sólo es frecuente en las primeras páginas del poema, con su presentación sentimental del reino visigótico), el uso de "España" en la poesía del siglo xv vale como un plan político realizable en un futuro muy próximo: en efecto, la poesía del siglo xv acaricia incesantemente un ideal de monarquía que nace por contraste con la endeble autoridad de los Trastámaras, y se define por dos notas básicas: el predominio de Castilla permite aspirar a un soberano único, garante del orden de toda España; ese soberano marcará la unificación nacional llevando a término la Reconquista. Tales postulados asoman muchas veces en el *Cancionero de Baena* (como lo haría esperar el carácter político de buena parte de esa colección palaciega), pero generalmente como ociosos cumplidos reducidos al tópico que sin duda despertaría más eco afectivo, la toma de Granada. Así los *Decires* de Villasandino, Nos. 63, 103 y particularmente 213, en que la exhortación va precedida de una elocuente confidencia:

Non fallando qué escrevir
pusse aquí este rrescaño,
. . . . . .
Vuestra persona ensalçada
viva luengamente onrrada,
por que yo vea en Granada
cantar un lindo anazir,
Ya dayfy çultan quevyr,
desque la ovierdes ganada
e cobrada.

Aun en el *Decir* N. 226 de Imperial, más ambicioso, la alusión a España no es sino una nota suntuosa dentro de un confuso cuadro alegórico, que vale la pena tener presente para apreciar lo coherente, directo y conciso de los pasajes correspondientes (142, 221) de Mena:

De ángel avía fas e semblante,
braços e pechos de gentil león,
e todo lo otro dende adelante
de caballo avía su propia façión:
tenía en la mano dél su coraçón,
de oro corona, de piedras labrada,
e en la otra mano le vi un espada,
e a las espaldas un alto pendón,
de oro e de sirgo, e armas Rreales,
de la grant España; en derredor dél,
las ocho donzellas tan angelicales
de alvo vestidas, çintas de laurel . . .

Por excepción los poetas del *Cancionero de Baena* abandonan su periodismo rimado y plantean más seriamente el problema político. Lo hace Villasandino en su *Decir* N. 334, exhortando con tenue alegoría a la nobleza a someterse en concordia al Rey y sobre todo a la privanza del de Luna, y en el N. 199, bajo el velo de una profecía de Merlín[6]; pero aun dentro de esta densa trama de alusión política, la misión real se reduce a terminar la Reconquista. Para hallar una formulación más seria de esa unidad de España, polarizada en un rey único, debelador de los moros, es preciso llegar a la notable poesía (N. 35) en que fray Diego de Valencia (otro cristiano nuevo, como Mena) reinterpreta el *Decir* de Villasandino a la muerte de Enrique III, con exegesis distinta de la de su autor. La segunda dueña no representa para fray Diego la justicia, según quería Villasandino, sino cabalmente

[6] Erasmo Buceta, *Ensayo de interpretación de la poesía de Villasandino, N. 199 del "Cancionero de Baena"*, en *RFE*, XV, 1928, págs. 354 y sigs., y particularmente 370-371.

el buen esfuerço que por su pecado
castellanos pierden de cada vegada;
ca sy esta gente fuese encordada,
e fuessen juntados de un coraçón,
non sé en el mundo un solo rrencón
que non conquistassen con toda Granada.
Mas por inbidia que non se contenta
el uno del otro en ninguna guisa,
Castilla se pierde pues anda devissa,
ca trae quebrada su espada orinienta...

La tercera figura era para Villasandino la Iglesia desolada por el Cisma de Aviñón; para fray Diego, más localmente,

es la santa fe de los castellanos
porque fué Castilla cathólica fyna:
mas hora se llama cuytada, mesquina,
porque sus criados non quieren venir
pelear con moros, vencer o morir,
en guerra tan justa, muy tan santa e dina.

La próxima ocasión en que se podía desplegar aquel ideal de monarquía es la muerte de la Reina regente, que motiva el *Decir* N. 335 del *Cancionero de Baena*. Gonzalo Martínez de Medina, el "muy sotil e intrincado... muy suelto e ardiente" (según palabras de Baena), exhorta al regocijo general por el advenimiento de don Juan II:

Alégrate agora, la muy noble España,
e mira tu Rrey tan muy deseado.

Se dirige en sucesivo llamado al pueblo, a las principales figuras públicas del momento, a las gentes de palacio y, por último, al Rey mismo, marcándole los dos ejes de su acción hasta reanudar el antiguo sueño de imperio y liberación de la Ciudad Santa, no extinguido aún en los días de Carlos V:

Alégrese e gósese, el muy alto Rrey,
e mire sus rregnos atán ensalçados,
Infantes e Condes que a buena ley
le son e serán por sienpre mandados;
e otros señores, muy altos, preçiados,
que son muy subjetos a su señoría,
gozen con todos e ayan alegrya,
faziendo les onrras e bienes granados.
Gozen e tomen las altas conquistas,
apuren las mares los moros vençiendo,
a todas las tierras que dellos son vystas
ellos las sigan e vayan conqueriendo.
En Jerusalem su sylla poniendo,
rreçibiendo corona de alto Enperador...

La frecuencia de este motivo permite apreciar literaria y objetivamente la actitud política del *Laberinto*. Mena no sólo supera como artista a los poetas del *Cancionero de Baena*, según lo muestra el cotejo con los versos de ocasión de Villasandino, la heráldica confusa de Imperial, la discursiva alegoría de fray Diego de Valencia, la seca exhortación de Gonzalo Martínez de Medina, sino también políticamente en cuanto, como portavoz serio de una preocupación que sin duda llenaba a los pocos mejores, convirtió esa aspiración en un aspecto esencial de su poema, expresado clara y urgentemente, tan por encima de la lisonja cortesana como de la moda oracular o alegórica. Frente a las guerras entre el poder real y la nobleza dentro de Castilla, frente a las guerras entre Castilla, Aragón y Navarra, y frente a las campañas discontinuas contra los moros, habla Mena desde la primera copla del "grand rey de España". Cuesta al lector moderno volver sobre sus pasos y advertir que en boca de Mena esa expresión sabe a un ideal, dolorosamente negado en la realidad[7]. La insis-

[7] No es que Mena sea el único o el primero en llamar rey de España al rey de Castilla; en el *Poema de Alfonso Onceno* es dos veces más frecuente llamar al héroe rey de España que rey de Castilla (cf. GIFFORD DAVIS, *National sentiment in the "Poema de Fernán Gonçalez" and in the "Poema de Alfonso Onceno"*, *Hispanic Review*, XVI, 1948, pág. 65), en parte, sin duda, por la rima fácil, como lo indica su posición final en el verso, pero principalmente por el agresivo localismo en que se instala el poeta. También en el *Cancionero de Baena* abundan los ejemplos:

Don Enrrique, Rrey de España...
N. 305. Pero Ferruz a don Enrique II, el de las mercedes.

Don Enrrique fué mi nombre,
rrey de España la muy gruesa.
N. 304. Pero Ferruz a don Enrique III.

Rey de grant magnifiçençia,
muy poderoso español...
N. 224. Villasandino a don Enrique III.

Señor, alto rey de España...
N. 357. Baena; verso inicial de cada copla del *Decir*.

delante del alto león, Rey de España...
N. 378. Baena.

Cf. además las menciones de España en los versos ya citados de Imperial y de Gonzalo Martínez de Medina. Lo singular de Mena es el empleo intencionado y lleno de sentido de la expresión "rey de España", trivializada en los demás a fuerza de repetirla sin propósito especial, en cualquier contexto. Otra interesante contraprueba de lo singular del pensamiento naturalista de Mena es el uso de *España* por dos coetáneos de destacada vida pública, Fernán Pérez de Guzmán y el Marqués de Santillana. El verso y prosa de Fernán Pérez no dejan lugar a dudas. *España* es término puramente geográfico, sin connotación temporal (comentario a los *Loores de los claros varones de España*, c. 395; *Generaciones y semblanzas*, ed. *Clásicos castellanos*, pág. 79; *Mar de historias*, *ibidem*, pág. 179); es término de geografía política que engloba a Portugal, Castilla, Aragón y Navarra (*Loores...*, c. 126 y 127; 190; 361 y 362 "gente

tencia con que el poeta presenta a don Juan como rey de esa España, que aún no existía como unidad política, prueba que la expresión de la copla primera no es mera hipérbole destinada a subrayar el énfasis de la dedicatoria, sino un pensamiento grave que reviste formas diversas: "dino de reyno mayor de Castilla" (221 c), "o lunbre de España" (230 c), y extendido a la Reina: "era la ynclita reyna de España" (75 c). Ese ideal es tan deseado que el poeta lo da por hecho, y así obra como punto de partida real, negado y superado hiperbólicamente cuando la lisonja cortesana es inevitable (142 cd):

> de España non sola, mas de todo el mundo
> rey se mostraua, segund su manera.

ispana", "España" = 'Castilla y Portugal'; *Generaciones y semblanzas*, págs. 29 y 143. En las coplas 239 y 241 de los *Loores...*, sobre Alfonso VII, parecería que *España* está por 'Castilla', pero el autor se apresura a explicar que el rey de Castilla fué entonces "vencedor de España", y enumera sus reinos tributarios: 242 y 243), y opone el territorio cristiano al árabe (*Loores...*, 122 y 381); es término elativo, a la manera tradicional (*Cancionero...*, N. 296, 1; *Loores...*, 135, 260, 269, 283, 287; *Generaciones y semblanzas*, pág. 138). Pero el uso más frecuente que Fernán Pérez de Guzmán hace de *España, español, ispano* aparece asociado con la España romana (*Coblas de vicios e virtudes*, 427; *Coplas a la muerte de don Alonso de Cartagena*, 1 *España* = 12 *Esperia*; *Loores...*, 39, 40, 41, 46, 59, 69; cf. la perífrasis "prouincia ispana": *Coblas de vicios e virtudes*, 428, 432; *Loores...*, 365), con la visigótica (*Loores...*, 68, 78, 112, 113, 116, 117, 119, 121; *Generaciones y semblanzas*, págs. 11, 96, 110, 121) o desde el punto de vista eclesiástico (*Loores...*, 198, 214 y 215, 393 y 399, *Cancionero...*, N. 279, 1; *Generaciones y semblanzas*, pág. 115; *Mar de historias*, pág. 193). Estos usos no forman categorías estáticas; por el contrario, Fernán Pérez las funde y forma con ellas esa "España", integrada por diversos reinos, pero con común pasado romano y visigótico y común fe religiosa, que es desde el título el tema particular de sus *Loores de los claros varones de España* (c. 10, 45, 70, 343, 354, 387) y de quien con tanta finura señala peculiaridades positivas y negativas (c. 11-14, 31, 46). De igual modo, *España* es para el Marqués de Santillana término geográfico (a propósito del gallego Macías en el *Infierno de los enamorados*, 59 y 64; del valenciano San Vicente Ferrer en el *Soneto* N. 214), término elativo (*Comedieta de Ponça*, c. 36, 42, 118; "De tu resplandor, o luna...", c. 2; *Doctrinal de privados*, 6; *Visión*, 6; *Cancionero...*, N. 257, 1). Confuso es el *Soneto* N. 202, en que el título habla de "los daños deste reyno" mientras, en el cuerpo de la composición, el Marqués apostrofa, como si fuesen vocativos equivalentes, "triste emispherio", "o patria mía", "España". A diferencia de Mena, Santillana y Pérez de Guzmán emplean a veces la forma *Españas* (*Comedieta de Ponça*, 36, 42; *Himno a San Dionisio*, 1; *Loores...*, 287), plural que revela hasta qué punto ambos están lejos de concebir la unidad política de España. En suma: en las obras de Fernán Pérez de Guzmán y del Marqués de Santillana España y Castilla no son jamás intercambiables; no se habla del rey de Castilla como de rey de España ni se reconoce a Castilla supremacía sobre el resto de la Península. Hecho negativo muy explicable por las conexiones políticas de los dos parientes con Aragón y Navarra, contra el poder real de Castilla sostenido por don Álvaro de Luna (Fernán Pérez de Guzmán confiesa en una transición de sus *Loores...*, 317 e-h: "Alegre, de muy buen grado, / me vueluo al rey de Aragón / porque de la su nación / siempre fuí afeccionado". Y el más sostenido esfuerzo de poema narrativo del Marqués, la *Comedieta de Ponça*, está escrito para honor y consuelo de la casa real de Aragón).

A este ideal y no a mero cumplido palaciego corresponde, como se ha señalado, la exaltación del Rey desde la primera estancia dedicatoria, sin verbo, cuya presentación cortesana —"a él la rodilla fincada por suelo"— se complementa con la de las coplas 142 y 221, entre romana y moderna, con artística recreación de toques actuales e insignias de realeza convencional:

de armas flagrantes la su delantera,
guarnida la diestra de fúlmina espada,
y él de vna silla tan rica labrada
como si Dédalo bien la fiziera.
. . . . . .
Al nuestro rey magno bienauenturado
vi sobre todos en muy firme silla,
dino de reyno mayor de Castilla,
velloso león a sus pies por estrado:
vestido de múriçe ropa de estado
ebúrneo çeptro mandaua su diestra
e rica corona la mano siniestra,
más prefulgente que el çielo estrellado.

Pero esa exaltación es recompensa de un deber, de la tarea que sólo el Rey podía ejecutar: la unificación política y la depuración de la sociedad. El traslado de Ovidio (ver págs. 52-53) tiene su contraparte de exigencia y si, como presume Foulché-Delbosc[8], la copla primera fué elaborada posteriormente para servir de "envío" al poema, con versos felices de otras coplas y principalmente de la 230, preciso es observar que en ésta, al final de la sexta orden de Júpiter, el eco ovidiano está explicado por el concepto medieval de la misión real. Ser en la tierra imagen del dios del cielo no es una lisonja, es una responsabilidad:

Sanad vos los reynos de aqueste reçelo,
o prínçipe bueno, o nouel Agusto,
o lumbre de España, o rey mucho justo,
pues rey de la tierra vos fizo el del çielo.

Y la recomendación final de que el rey se haga temer:

porque justicia non ande por suelo.

subrayada por la definición de esa virtud en toda la copla siguiente, parece que fuese dictada al poeta por las palabras primeras del Libro de la Sabiduría, aquellas que Dante leyó en el sexto cielo de Júpiter *(Paradiso*, XVIII, 91-93): "Amad la justicia, vosotros los que juzgáis la tierra".

[8] R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Études sur le "Laberinto" de Juan de Mena*, en *RHi*, IX, 1902, págs. 75 y sigs.

Esta misma concepción de la monarquía funda la invocación al rey al final de cada orden, y se expresa enérgicamente en las coplas últimas, acentuando la relación entre dones divinos recibidos por el rey y las obras con que debe acreditarlos:

> fazed verdaderas, señor Rey, por Dios,
> las profeçías que non son perfetas[9].
> Fazed verdadera la grand Prouidençia,
> mi guiadora en aqueste camino,
> la cual vos ministra por mando diuino
> fuerça, corage, valor e prudençia...

Por último, el verso final:

> que todos vos fagan, señor, reuerençia,

glosa gráficamente el "grand rey de España" de la primera copla.

El uso de los dones excepcionales que ha otorgado la Providencia al Rey debe encaminarse al logro de otro insistente motivo nacional (copla 297 ef):

> porque la vuestra real eçelençia
> aya de moros pujante vitoria[10].

En el *Laberinto* éste es otro aspecto del acariciado ideal de la España una: los condenados al "valle más fondo de afán" (copla 91 c) son los traidores don Opas y don Julián, que han inferido a España daño todavía no remediado. Las hazañas labradas en la preciosa silla real son triunfos contra la morisma (copla 146), en tanto que los hechos de armas entre los reinos cristianos y las guerras intestinas de Castilla no merecen consagración épica: las labores que los representan están desvaídas, en sus acciones el poeta no halla vencedores ni vencidos (copla 154) y, al adoptar esta expresión cuyo corte ingenioso recuerda a Lucano, las califica harto claramente de guerra civil. Así entendemos lo que a primera vista pudiera parecer desproporcionado: la extensión y tono exaltado de trozos que conmemoran algunos pequeños lances fronterizos. El *Laberinto* des-

[9] Esto es: 'las profecías que no están realizadas'. Cf. 168 ef: "las que me dizes, nin bien perfeçiones / nin veras prenósticas son de verdad" = 'no son realidad ni pronóstico veraz'.

[10] Hasta en una poesía de circunstancias como en las coplas *Sobre la quartana del señor rey don Johan II (Cancionero...*, t. 1, N. 173) Mena expresa este pensamiento. La cuartana debe abandonar al ejemplar rey, el cual

> sólo dos cosas afana:
> poner sus reynos en paz,
> e moverlos luego en haz
> contra la gente pagana.

cansa sobre el mismo propósito que la *Coronación*, cuyo "mensaje" político ha desentrañado tan convincentemente Miss Macdonald (ver pág. 104): un hecho de armas contra los moros, por menudo o frustrado que sea, como Huelma o La Higueruela, es un paso hacia la unidad de España. Mena insiste en tal "mensaje" con toda la fe que puede inspirar una panacea legada e inculcada durante siglos, y que acaba por hacerse urgente aunque poco tenga que ver con la realidad[11]: en rigor no había ya equilibrio ni rivalidad seria entre la Cristiandad y el Islam. Quizá por verse próxima a cumplirse la aspiración de tantos siglos, se hacía más deseable y más loable el instrumento de su ejecución (copla 152):

O virtuosa, magnífica guerra,
en ti las querellas boluerse deuían,
en ti do los nuestros muriendo biuían
por gloria en los çielos e fama en la tierra.

Por eso no vacila el Conde de Niebla (cuyo hijo, fiel a don Juan II, rescató Córdoba del poder de los revoltosos Infantes de Aragón, lo que le valió una felicitación rimada de Mena) en salir a la reconquista de Gibraltar pese a los agüeros adversos (173 ef):

pues vna enpresa tan santa leuamos
que más non podría ser otra ninguna.

Los primeros bienaventurados que percibe el poeta en la quinta orden, de Mares, son los príncipes guerreros de la Reconquista (133 ab):

Ya reguardamos el çerco de Mares
do vimos los reyes en la justa guerra,

así como los primeros condenados son (138 f):

los belicosos en causas yndinas.

Mena señala siempre el color moral de la acción bélica: guerra justa es la

11 J. B. TREND, *The civilization of Spain*, Oxford, 1944, pág. 84. Curiosa muestra de impaciencia es la copla 153 ab; el poeta observa agriamente que ya era hora sobrada de que la Reconquista estuviese concluída:

Non conuenía por obra tan luenga
fazer esta guerra, mas ser ella fecha.

No parece sino que aquí la oscuridad de expresión emana de la necesidad de velar lo áspero del reproche, la misma necesidad que obliga a rematarlo con un resignado "más vale tarde que nunca" (153 cd):

avnque quien viene a la vía derecha
non viene tarde por tarde que venga.

dirigida contra el enemigo de la Cristiandad, guerra injusta, la civil (192 f):

en justa batalla muriendo como onbre.

El cadáver que hace revivir la hechicera es el de un malvado que ha quedado insepulto (245 d):

por auer muerto en non justa batalla.

Al joven Pedro de Narváez, muerto en una escaramuza, ya que no se le equipare a Palante, hijo de Evandro, es otorgada (197 fg):

a él la corona del çielo e la tierra
que ganan los tales en la santa guerra.

En cambio, la discordia del reino es lucha (207 h):

donde non gana ninguno corona.

Probablemente sugirió este verso, tan elocuente a la luz de los otros pasajes semejantes del *Laberinto*, uno de Lucano (I, 12 *bella geri placuit nullos habitura triumphos)* al que sigue una larga lamentación de que los romanos hubiesen vuelto las armas contra sí mismos en lugar de extender sus dominios. Pero tanto el verso como la lamentación ejercen influencia puramente externa en versos y contextos paralelos de Mena. En efecto: Lucano declama sobre un tema frecuente en el aula retórica; en lugar de deliberar sobre la estrategia de Aníbal (Juvenal, VII, 161 y sigs.; X, 167) o aconsejar a Sila que goce de las delicias de la vida retirada (Juvenal, I, 16), exhorta a los romanos muertos hacía unas seis generaciones a observar la concordia y conquistar la China *(Farsalia,* I, 19). Mena habla a sus contemporáneos, y les señala un ideal varias veces secular, cuya realización se sentía como ineludible y aun inminente. No es, pues, que Mena recoja en Lucano la idea de proponer una guerra exterior como mejor empleo de las energías de la nación; pero, verosímilmente, esta idea esencial en su pensamiento político le hizo gustar con redoblada simpatía el ejercicio retórico de Lucano. ¡Con qué apasionada condena se vuelve sin cesar el poeta contra aquellos que por sus rivalidades comprometen "la santa guerra", como sucedió en la fallida reconquista de Granada en 1431 (coplas 147 a 152)! Lo mismo que bajo el velo de figuras mitológicas en la *Coronación*, que en los términos generales del *De ir sobre la justiçia* (si este *Dezir* es suyo), que en el tono de pasquín de las

Coplas sobre un macho que compró de vn arcipreste, aquí, en el *Laberinto,* con nueva dignidad, el poeta fustiga los vicios internos de Castilla[12] y para realzar su gravedad calla unas veces con silencio retórico (c. 92) o prorrumpe otras en sátira grave contra los grandes y el clero (coplas 83, 95, 223, 259) a los que, como en su obra póstuma, contrasta con el mérito de los humildes (c. 80). En el episodio de la consulta hechiceril, poetizada bajo la inspiración de Lucano, al llegar al momento de mayor tensión, Mena se aparta de su modelo, y el mensaje sobrenatural revelado a los servidores codiciosos del Condestable expresa lo que pesaba sobre su corazón: "los grandes del reino de España", que deberían unirse para dar realidad a esta aspirada España, han hecho treguas con los infieles; los dioses infernales, que echan de menos a los muertos, se remedian provocando la discordia entre los castellanos. Mena, idealizador del poder real y por tanto fiel a don Álvaro de Luna, el vencedor de La Higueruela, hace oír su voz, desechando el abrigo seguro de alegorías y generalidades (copla 255 ef):

> por ende, vosotros, essos que mandades,
> la yra, la yra bolued en los moros.

Así se hará una políticamente la que es ya una en la tradición —la España gótica del remoto pasado (copla 43)—; una en glorias —la reina prudente de Aragón (copla 77), el trovador gallego Macías (copla 101), el sabio magnate castellano (copla 127)— y una hasta en el modo peculiar de su cultura que en la misma generación de Mena subraya finamente Fernán Pérez de Guzmán[13]. Regida por el muy prepotente que el primer verso anuncia en sones de fanfarria —por aquel rey amable e inepto a quien el oportuno símil de Puymaigre compara con un Alhaquén que no hubiera pasado de su primer añadimiento[14]—, curada de su guerra civil por empeñarse contra el hereditario enemigo común, la realidad turbia y desordenada de la patria se le aparece al descendiente de conversos asentada

[12] Cf. el elocuente 135 h: "baste la otra miseria que anda".

[13] *Loores de los claros varones de España,* coplas 46 y sigs.

[14] *La cour littéraire de don Juan II,* París, 1873, t. 1, pág. 143. El primer verso del *Laberinto* ha enlazado definitivamente el rey al poeta, como se refleja en los ingenuos versos del *Epicedio* del Valerio Francisco Romero: "secretario latino e historiador / de *su* prepotente don Juan el segundo".

en una limpia y quieta visión de gloria que se expresa —¿puro azar?— con un eco de la primera epopeya medieval: "España la clara"[15].

Tardíamente medieval visto desde el humanismo italiano que ha tomado en Europa la iniciativa de la cultura en los albores de la Edad Moderna, prematuramente moderno considerado dentro de la historia de España, Mena no llega a labrar una belleza como la de Juan Ruiz en el siglo que precede ni la de Garcilaso en el que sigue, porque es el artista representativo de una hora dual de fecundo conflicto y agitada transición: el Prerrenacimiento español.

[15] *Laberinto*, 220 f. Cf. *Chanson de Roland*, v. 59:

que nus perduns clere Espaigne, la bele.

Ver pág. 291 sobre el valor arcaizante de ese sintagma.

ADDENDA

A la pág. 175.

Muy imperativa debía de ser la moda de desarticular el numeral cuando Fernán Pérez de Guzmán, para indicar el intervalo entre las batallas de Alarcos y de las Navas de Tolosa, recurre a esta singular perífrasis *(Loores de los claros varones de España,* 253 abc):

> Esta obra lutuosa
> *catorce años menos nada*
> tardó fasta ser vengada.

A la pág. 337.

La imagen de los átomos en el rayo de sol se ha filtrado hasta en la *Filosofía vulgar* del cultísimo Juan de Mal Lara, pues su glosa del refrán "si quieres dar de palos a tu muger, pídele al sol a beber" reza: "Que por ser el agua limpia y tomar en sí de los átomos que trae el sol, parece el agua que no es limpia".

A la pág. 380.

Don Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores, en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754), que gozaron de bastante difusión incluso en el extranjero, recuerda a Mena no sólo por sus poesías impresas sino también por las conservadas en cancioneros y por el *Omero romançado.* Admite Velázquez que fué Mena el poeta más famoso de su siglo "y del que se puede decir que dió un nuevo semblante a la poesía castellana" (pág. 49 de la segunda edición, 1797). Más adelante le reconoce "grandiloqüencia épica" (págs. 51 y 105) bien que, apoyándose especiosamente en el *Diálogo de la lengua,* le recrimina su oscuridad y exceso de latinismo como un morboso deseo de "evitar los propios y naturales vocablos". La crítica no sorprende, pues en virtudes y defectos Velázquez es típico dieciochista, abominador de Lope y desdeñador de la "rudeza" de todos los siglos anteriores al suyo.

A la pág. 381.

En la página que el abate Juan Andrés consagra a Mena en su vasta obra *Dell' origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura,* t. 2, Parma, 1785, se echa de menos la habitual originalidad y agudeza del autor. Mena, en efecto, continúa siendo el patriarca de la poesía castellana, más venerable por su fecha que por su mérito. Aunque es el primer poeta español a quien el Abate Andrés trata con cierta extensión, demostrando conocimiento directo mayor del que evidencia por Santillana y señalando sus cualidades reales o imaginarias ("En las composiciones de Mena se encuentra ya sublimidad y brío poético y singularmente la intitulada *El laberinto* está llena de imágenes nobles y grandiosas y de expresiones sublimes y enérgicas. Otro poema suyo intitulado *La coronación*... tiene además el mérito de una feliz invención que no era muy común en los poetas de aquella edad." Traducción de Carlos Andrés, Madrid, 1785, t. 3, pág. 117), el juicio acaba con la negación implícita, de rigor en semejantes apreciaciones en que la crítica del siglo XVIII muestra su incapacidad de acercarse históricamente a una cultura del pasado: "Y si Mena hubiese usado un lenguaje más noble y una versificación más dulce y armoniosa, podría no sólo ser tenido por el mejor poeta del siglo xv, sino ponerse al lado de los más célebres de todos los otros" (págs. 117 y sig.).

A la pág. 383.

Muy favorable es la opinión de José de Vargas Ponce en la *Disertación sobre la lengua castellana,* impresa junto con su *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano,* Madrid, 1793. Verdad es que carece de información original y arrastra notorios errores, señaladamente el de atribuir a Mena la traducción de "algunos cantos de Homero y las églogas del Mantuano" (pág. 60), quizá por conocimiento superficial del *Omero romançado* y por confusión con las versiones virgilianas de Juan del Encina. Pero su observación es atenta: elogia las composiciones líricas de Mena (pág. 56); ilustra con la copla 246 del *Laberinto* la riqueza del castellano, sin la cual Mena no hubiera podido imitar la *Farsalia* "tan bien como acostumbra" (pág. 70). Asimismo señala Vargas Ponce la variedad de formas de la lengua del *Laberinto* a propósito del empleo

de *tales* y *atales* (pág. 85), bien que interpretándolo, en consonancia con las ideas de su propia época, como preventivo mecánico del hiato.

A la pág. 386.

Por una curiosa falacia, Friedrich Bouterwek en su *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Gotinga, 1804, t. 3, págs. 86 y sigs., a la vez que juzga con dureza la obra de Mena, tiene alta idea de su genio y le reprocha no haberlo empleado debidamente, esto es, no haber impuesto al siglo xv el ideal literario de fines del xviii. Con todas sus cualidades, el *Laberinto* (declara la pág. 88) "es en todo su contorno una obra de arte gótica. Pertenece a su época y no muestra en ninguna parte la huella de la superioridad de un genio que hubiera podido señorear el espíritu de sus tiempos". También las poesías amorosas pecan por engalanarse con erudición mitológica, "conforme al estilo de aquellos tiempos" (pág. 95). Análogamente, la laboriosa tentativa lingüística del *Laberinto* queda resumida y reprobada con las palabras: "solecismos eruditos extraños ya en su época" (pág. 92). En cambio, Bouterwek condona a Mena las "intrincadas hipérboles" en loor de Juan II, y las definiciones aristotélicas de vicios y virtudes porque eran fallas admiradas en su época. Incompleta e inexacta es la noticia que da de las obras menores. Sólo en dos puntos su observación es atinada: cuando subraya el valor de los episodios patrióticos, entre los que prefiere el del Conde de Niebla, y cuando señala lo escaso de su deuda para con Dante, único poeta italiano a quien imita.

A la pág. 387.

El juicio sobre Mena contenido en el breve compendio de literatura castellana en verso francés que precede a la antología de Juan María Maury, *Espagne poétique*, París, 1826, t. 1, pág. 76, es, como todo el poemita, benévolo e ingenioso:

> *Un poète au talent joint la philosophie;*
> *Son œuvre a fait époque et l'honore aujourd'hui.*

En nueve versos Maury traza el argumento del *Laberinto* detallando el artificio de las tres ruedas, y concluye con la evocación epigramática del

poeta que para el lector moderno ha eclipsado para siempre a todos los cultores de la poesía alegórica:

Éclairé par lui-même, ou par son divin guide,
Le poète redit, dans un ordre lucide,
Les hommes et les faits, notre monde et ses lois,
Instruit les nations et conseille les rois.
Merveilleux, si déjà n'avait tracé la route
Un autre voyageur, sous l'infernale voûte...

La estima de Mena se expresa otra vez al evocar a Villena y su reivindicación en el *Laberinto:*

D'un jugement absurde, épargné par l'histoire,
Mena, tes nobles vers ont vengé sa mémoire:
Il te doit nos respects.

En las notas a sus versos sobre Mena, Maury cita las palabras del P. Mariana y parte del juicio de Quintana; además, transcribe y traduce en cuartetas decasílabas el planto de Lorenzo Dávalos.

A la pág. 389.

Francamente hostil es la extravagante crítica de Adolphe de Puibusque en su *Histoire comparée des littératures espagnole et française,* París, 1843, t. 1, aunque de pasada (pág. 145) hable de *la fougue et la hardiesse* de Juan de Mena. Pinta Puibusque un negro cuadro del ideal literario del reinado de don Juan II, como perversión del entendimiento que culminó tristemente en Mena, víctima, por lo demás, de las vituperables enseñanzas de Villena y Santillana (!). Pero aún más que sus delitos literarios, le enrostra Puibusque con raro encarnizamiento el haber minado en el *Laberinto* el libre albedrío de los personajes, reemplazando la Providencia por la más ineluctable fatalidad (pág. 97). A la zaga de Bouterwek, sólo que con considerable dosis de retórica, le admira como poeta patriótico y le riñe porque, pudiendo ser el Virgilio español, no es sino el Ennio, por haber sacrificado su genio al gusto de sus tiempos (pág. 98).

A la pág. 501.

Sobre el origen y fortuna del motivo de Amiclas fuera de España, véase E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Berna, 1948, pág. 68.

A la pág. 539.

Como era de esperar, don Juan Manuel, señor feudal ambicioso y nada amigo de consolidar monarquías, separa muy claramente *Castilla*, concepto político, de *España*, que emplea como término de jurisdicción religiosa (*Libro de los estados, Bibl. Aut. Esp.*, t. 51, pág. 367 b):

> Pido a los fraires de la provincia de España, que pues que Sancto Domingo, que fizo esta orden, fué de Castiella, et por reverencia dél [el] prior provincial de España es el más honrado por de toda la orden, et en todo el mundo tienen que Castiella fué cabeza et comienzo de la orden...

La mención de *España* es bastante frecuente en el desbaratado *Cantar de Rodrigo*, y siempre en dos sentidos inequívocos: como unidad nacional frente al extranjero (ed. B. P. Bourland, *RHi*, XXIV, 1911, vs. 721 y sigs.):

> cartas del rey de França e del emperador alemano,
> cartas del patriarcha e del papa romano,
> que diesse tributo Espanna desde Aspa fasta en Santiago;
> el rey que en Espanna visquiese sienpre se llamasse tributa.io.

Cf. también vs. 772, 821, 832, 857, 1040, 1043, 1059, etc. En el otro sentido, España es la suma geográfica de los diversos reinos peninsulares; así, luego de narrar que Fernando I reunió bajo su mando Castilla, León, Galicia, Navarra y Aragón, el juglar comenta (v. 221): "Desde ally se llamó sennor de Espanna fasta en Santiago"; cf. también v. 726: "Çynco son los reynados de Espanna", v. 748: "los çinco reys d'Espanna", etc.

En cambio, la variedad de sentidos de *España* es grande en la *Crónica de don Álvaro de Luna*. El prólogo se abre con una profesión solemne: "Entre los otros frutos abundosos que la España en otro tiempo de sí solía dar...", evidente reminiscencia de las retóricas *laudes Hispaniae* y quizá también de FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, *Loores de los claros varones de España*, 46 gh, en quien tan vivo es el recuerdo de la España romana. Al final del mismo prólogo (pág. 6) ocurre la oposición habitual, según se ha visto, entre el extranjero y España: "algunos de la nuestra España, como muchos fuera della". Varias veces (por ejemplo, págs. 8 y 46) el plural subraya la diversidad dentro del conglomerado político que era España. Emparentada con su valor geográfico (págs. 79 y 80) aparece

la acepción ya señalada de ámbito de fama. Merece particular atención el final del epílogo (pág. 451) donde, en lo que parece un pasaje paralelístico con expresiones sinónimas, el autor habla de "nación española", "nación castellana" y "corona de Castilla". Para este uso anómalo hay que tener presente no sólo el curioso contacto político y literario con Mena, que quizá explique la ambiciosa identificación de Castilla y España, sino también el hecho de que la *Crónica*, comenzada probablemente en vida de don Álvaro, se concluyó bajo los Reyes Católicos, cuando la unidad de España se había realizado ya.

APÉNDICES

Apéndice A: Agregados de la autora

pág 21 (después de la cita del *Libro de buen humor): Poema de Alfonso XI*, copla 292*b*.

pág. 26 (abajo, a propósito de la copla 9*cd* del *Laberinto*): Otro ejemplo de *t(i)empos* "estaciones" brinda el título de una obra de Gil Vicente: *Auto dos quatro tempos*.

pág. 35 (arriba, en lo tocante a la absurda localización de Arcadia): Véase también la pág. 43 del libro presente.

pág. 38 (ejemplos paralelos del fervor de un autor de época tardía por una fuente clásica) — Antímaco: "Legam nihilominus. Plato enim mihi unus instar est *omnium*". *Brutus*, LI, 191; Quintiliano, X, 1; Plutarco, *Lysandros*, 18.

pág. 43 (en lo relativo a "Arcadia Corintio teniendo abraçada", copla 46*d*): Quizás por "Acaya"; pero Cf. Isidoro, *Etimologías*, XIV, iv, 15: "Arcadia vero sinus Achaiae est".

pág. 45, n. 35: Cf. Plutarco, *Solón*, 27.

págs. 48-49: Cf. G. Díaz Plaja, *Defensa de la crítica y otras notas*, Barcelona, 1953: sobre Vives, *Juan de Mena*, Nebrija, Valdés, Garcilaso, Azorín, Martí.

pág. 49 (en lo alto, hablando de San Jerónimo): Cf. la nota del Brocense.

pág. 52 (con motivo de la alusión a Virgilio y Lucano): Me era inaccesible entonces R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, University of California Publications in Modern Philology, t. IV (1913), págs. 72-80. [M.R.L. de M. no llegó a conocer personalmente a este erudito norteamericano, que murió en 1946, es decir, dos años antes de la llegada de la investigadora porteña a Berkeley.]

págs. 54-55: Sobre las sibilas ver Pero Mexía, *Silva de varia lección*, III, 34. Para la historia del tema "Amor che a nullo amato amar perdona" consultar: Hecatón, ap. Séneca, *Ad Lucilium*, IX, 6 (glosado por Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, III, 82); Cicerón, *Ad Brutum*, 6; Marcial, VI, 11 ("Marce, ut ameris ama"); Mena, *Laberinto*, 112; *Triunfo de amor*, págs. 338 y s.; *Celestina*, XVI, 159; *Quijote*, I, 14 (contra).

pág. 81 (centro de la página): G. Charlier, *L'éclipse de Demogorgon*, en: *Mélanges offerts à Gustave Cohen*, París, 1950, págs. 105-108; M. Castelain, *Demogorgon ou le barbarisme déifié*, en: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, N° 36, 1922, págs. 22-39; C. Landi, *Demogorgone, con saggio di nuova edizione delle*

"Genealogie deorum gentilium" e silloge dei frammenti di Teodonzio, Palermo, 1930. Cf. J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Londres, 1940, pág. 189.

pág. 89 (n. 2): Boscán, *Octava rima*.

pág. 102 (n. 14): Ovidio, *Heroidas*, X, 81, a través de la *General estoria*, II, pág. 427*a*.

pág. 106 (arriba): Leo van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle des Van Eyck*, París, 1953, pág. 72: "Les végétations d'essences méridionales et septentrionales voisinent dans un immense jardin paradisiaque" [en el *Cordero místico* del retablo de Gante de Auberto y Juan van Eyck, acabado por éste en 1432].

págs. 108-109: *Floresta general*, ed. P. Oyanguren, Bibliófilos madrileños, 1910 — N° 834: Elogio de Granada atribuido a Juan de Mena (lo parece, por el estilo — y la aprensión). N° 2253: Poca agua para tanto fuego.

pág. 112 (centro, comentario al margen a "una expresión literal de Lucano"): Aplicada al conflicto del alma por Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, II, LXXV: "De discordia animi fluctuantis".

pág. 115 (centro): *Imagen de la moneda y cuño*, copla 38 (a imitación del *Roman de la Rose*, v. 16013); Filón (Philo Judaeus), *De somniis*, II, 27; Shakespeare, *Cymbeline*, II, 5; La Bible Guiot.

pág. 123 — J. L. Vives, *De subventione pauperum*, I: *Necessitates hominum* (ed. Basilea, 1555, t. II, pág. 890): "Nam quid aliud est haec vita quam continua quaedam mors? quae perficitur quum penitus e corpore isto animus liberatur? Nascentes, inquit ille, morimur, finisque ab origine pendet". Más ejemplos en mi nota sobre Borges [*Contribución al estudio de las fuentes de Jorge Luis Borges*, en *Sur*, núms. 213-214, julio-agosto de 1952, págs. 50-57]. Cf. Séneca, *OEdipus*, v. 988: "Primusque dies dedit extremum". Véanse, además, [Baltasar Gracián,] *El criticón*, II, 4: "El primero que pulsó fue una culta cítara". ¿Mena?; *Quijote*, último capítulo: "Como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación, de sus principios hasta llegar a su último fin. . . ."; Chaucer, *The Reeve's Tale*.

Agregado a la n. 35 — *Tragedia Policiana* (Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. III, pág. 55*b*): "La dilación de la muerte, el deffecto quotidiano de nuestra corrupción que de día en día se dilata, no es otra cosa sino una muerte prolixa e un continuo estar boqueando".

pág. 134, en el centro — Eco de Béroe y Sémele: *General estoria*, II, 155*b*.

pág. 135: Marcel Bataillon, *Salmacis et Trocho dans "L'Abencérage"*, en *Hommage à Ernest Martinenche*, París, 1939, págs. 360 y ss. Jorge de Bustamante, al traducir la fábula de Sálmacis en Ovidio [*Las Metamorphoses, o Transformaciones* . . . , Amberes, 1551], añade mucho del *Comentario a la "Coronación"* de Juan de Mena. La explicación que da Bataillon de Troco es falsa; viene de la *General estoria*. — Inez Macdonald [presumiblemente en su estudio sobre la *Coronación*; véase *Hispanic Review*, t. VII, 1939, págs. 125-144] pensaba en los cuadros en que San Jerónimo se hiere con una piedra (*canto*); en el *Cardenal de Belén* Lope juega con las dos acepciones. — Pedro Coméstor, *Historia scholastica*, Patr. Lat., t. CXCVIII, col. 1056: "Terra autem erat inanis et vacua . . ."; col.

1057: "Praedictam machinam aquas vocat". La *General estoria* no trae esto, ni tampoco Lucas de Tuy, a pesar de que ambos dependen tanto de Coméstor.

pág. 155, agregado a la observación, hecha entre paréntesis: "Pues no parece que en el siglo XV se expresase directamente en castellano una especulación filosófica original": ¿el Tostado?

pág. 162, agregado a la n. 2 — *Everyman*: "To give a straight general/Before the highest Jupiter of all"; E.S. Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, Capolago, 1832, pág. 82: "Hinc si me deorum quispiam traxerit. . . O Deus, eripe me hinc". Carlo Verardi, *Historia Baetica*, págs. 330 y ss., 355, los moros hablan de dioses y Boabdil; pág. 351, invoca: "Summe Jupiter"; Frulovisi, . . . [quedó incompleto el inserto; ha de tratarse de Tito Livio dei Frulovisi, autor de comedias redactadas en latín, de mediados del siglo XV.]

pág. 167, abajo: Martín del Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata*. [De esta figura de las letras coloniales se ocupó la autora en su libro, impreso póstumamente: *Jerusalén; el tema literario de su cerco y destrucción por los romanos*, Buenos Aires, 1972 [escrito hacia 1943], págs. 169, 173 y s., 180.

pág. 172, n. 11: Cf. *Pamphilus*, ed. A. Bonilla y San Martín, 598 y s.: "ingenio suo amor"; 684 y s.: "tolle manus".

págs. 186 y s. — [Aquí, por motivos que desconozco, concentró la autora gran número de cartas, borradores de contestaciones a cartas, así como variadas notas de lectura. Cito un surtido de las tales notas, por si algunos datos pueden resultar útiles a una nueva generación de investigadores:]

a) *Celestina*, I, 100: ". . . ni convalesce la planta que muchas veces es traspuesta" (procede de Séneca, *Epist.*, II, 2-3);

b) Dion. Casio, *Hist. roman.*, LXI, 8: . . . ¿Se trata de Domicio, retor africano?;

c) Lilius Gregorius Gyraldus, *De poetis nostrorum temporum*, ed. K. Wotke, Lateinische Literaturdenkmäler des XV. und XVI. Jahrhunderts, t. X, Berlín, 1894, pág. 61: Mena, Manrique, Marc... [ilegible] con elogio de Vives a Mena;

d) Juan Rodríguez del Padrón, *Obras*, ed. A. Paz y Melia, p. xxviii: Contra Mena y su *Coronación*;

e) Quirós, *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbosc, núm. 560, pág. 286*b*: la leona y el leoncillo;

f) Tapia: "Allá en la guerra Aníbal", sacado de "En corte gran Febo, en campo Aníbal", celebrado por Hernán del Pulgar;

g) J. Agraz, *ibíd.*, núm. 448: "Para el Conde de Mayorga";

h) De la reseña que hizo Martín de Riquer (en *RFE*, XXXVII, 1950, págs. 308-310, de A. de Pagés, *Les "coblas" ou les poésies lyriques provenço-catalanes de Jacme, Pere et Arnau March*, Bibl. Méridionale, 1ª Serie, t. XXVI, Tolosa, 1949: "Los consabidos tópicos de la época [el verso *Al punt c'om naix comença de morir*, de Pere, II, 1], ¿cuántas veces lo hemos leído?" A.P. lo compara con *C'al jorn c'om nais comiensa a morir* de Gaucelm Faidit; y ¿por qué no con *Tantost com li homs naist, il commence a morir*, del *Testament* de Jean de Meung? Desde que Séneca escribió *Cotidie morimur* el concepto no ha cesado de repetirse.

pág. 205, n. 35: a) Plauto, *Cistellaria*, vv. 68 y ss., 211 y ss.; b) *Roman d'Enéas, Cligès;* Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, I, 69 *Celestina*, X.

pág. 207, n. 35 (al lado de la cita de Camoens): Herrera, *passim*; la antítesis "fuego — llama"; (y, como comentario sobre el uso de Cervantes). Pero antes, en la *Galatea*, IV (ed. Schevill y Bonilla, t. II, pág. 53).

pág. 230: Cf. *Roman de la Rose*, v. 5220 (Pécune).

pág. 238 (centro: Vandalia en serio no es raro en el siglo XVI: Montemayor, *La Diana*, II; Cervantes, *Galatea*, I.

págs. 254 y s.: *Metauros* por "meteoros" está en el *Espéculo de los legos*, págs. 236, 239, 430, texto que también ejemplifica *Corintio* por "Corinto" (pág. 437). Véase además Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Eufrosina* (1555), ed. Eugenio Asensio, Madrid, 1951, pág. 142.

pág. 257 (arriba): *Abusión* — en latín clásico a b ŭ s i ō sólo por "abuso". Cf. *Cortesano* [*Il Cortegiano*] de Baldassare Castiglione, ed. Michele Scherillo, pág. 80 (con referencia a *Orator*, 27) y traducido por Juan Boscán "abusiones".

pág. 274, arriba: También en el *Comentario a la "Coronación"*. Cf. *Troco* (es decir, Croco, amante de Smílax) por Hermafrodito, amante de Sálmacis.

pág. 274, n. 50: Alfonso el Sabio, *General Estoria*, II, 395*a* y sigs.

pág. 337: Sobre Juan de Mena, véase también otro pasaje de Gonzalo Fernández de Oviedo: *Historia general y natural de las Indias*, t. III, pág. 635*a*.

pág. 340 (arriba, a propósito de Calidonio): Publilio Siro, 257: "Homo vitae commodatus non donatus est".

pág. 343, abajo: En el último libro de Juan Alfonso Carrizo, pág. 467: supervivencia de la *Pregunta* de Mena a Santillana, "Mostradme, caudillo y luz de discretos", en España, Puerto Rico, La Rioja (provincia de la Argentina). [Lo altamente probable es que se trate del libro siguiente: *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, 1945.]

pág. 347, arriba: Lilius Gregorius Gyraldus, *De poetis nostrorum temporum*, Berlín: Weidmann, 1894, pág. 61: "Mena . . . ea fuit maiestate et lepore linguae, Hispana poemata scripsit ita ut Ludovicus Vives eum appellaret Hispanum poetam, ut iure in eius idiomate Etrusco Petrarcae comparari possit; de quo si plura cupis, vide Marinaeum ipsum Siculum".

pág. 357: Ecos de Mena en Cristóbal de Castillejo, *Obras*, ed. J. Domínguez Bordona, 4 tomos, Madrid, 1926-28 — t. II, pág. 88: "Dama sintética"; ¿121?; t. II, pág. 223: Crítica a la poesía amorosa de Cancionero y el tema de la muerte; t. IV, pág. 131: tema de la planta que se traspone, sacado de las *Coplas contra los pecados mortales*. ["Dama sintética": se trata de un trabajo de gran envergadura, de M.R.L. de M., emprendido en 1954, que la autora dejó sin terminar. Póstumamente, salió a luz un fragmento, bajo un título alternativo: *La dama como obra maestra de Dios*, según indicación de la propia autora, pero con un subtítulo que agregué por mi propia cuenta, entre corchetes: *Esbozo de un estudio de topología histórica y estructural*; véase *Romance Philology*, t. XXVIII, núm. 3 (febrero de 1975), págs. 267-324. Colaboraron en esta tentativa de reconstrucción Raimundo Lida, Aldo D. Scaglione y Ruggero Stefanini.]

págs. 360-361. A propósito de Fernando de Herrera, me he basado en el texto de Pacheco, que reproduce la Biblioteca de Autores Españoles. Es mucho más "meniano" — latino y arcaizante — que el del ms. de 1578 y de la edición de 1582.

pág. 366: A las "tinieblas de gran olvido" de Mena es, además, comparable un pasaje del soneto 32 de Garcilaso: "Por la escura región de vuestro olvido".

págs. 370-371: reverberaciones de Mena en la obra de Góngora. El pasaje siguiente: ". . . salida/la sangre halló por do la muerte entrada. . ." (ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, 1932; 5ª ed., 1961, pág. 711) se remonta a la *Pharsalia* de Lucano a través del *Laberinto* de Mena.

pág. 375, abajo, a propósito de Lope de Vega: Imita la invocación del *Laberinto*, 251, en la *Arcadia*, III (B.A.E., t. XXXVIII, pág. 88).

pág. 376: Parece que las *Preguntas* al Marqués de Santillana tuvieron verdadera perduración. Ver J. A. Carrizo, *Antecedentes*. . . , págs. 465-467, sobre los paralelos recogidos por Francisco Rodríguez Marín (en España), Rafael Ramírez de Arellano (en Puerto Rico) y el propio autor (en La Rioja, provincia de la Argentina). Lo notable es que a veces se conserva el verso de arte mayor. También hay *Preguntas* en arte mayor en el *Cancionero General* y el *de Resende*, así como en la *Diana enamorada* de Gil Polo, libro V (págs 286 y s. de la edición que figura en mi colección particular).

pág. 377: En un artículo publicado en 1956 Edward M. Wilson sospecha que en la comedia *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna*, comúnmente atribuida a "Tirso de Molina" e impresa en 1635 (*Segunda parte de las comedias*. . .), el episodio de Juan de Mena, así como lo más del acto II, es de "Tirso"; el resto y la concepción, de Antonio Mira de Amescua. Véase el *Bulletin of Hispanic Studies*, t. XXXIII, págs. 25-36, ante todo las págs. 27 y s.

En los *Romancerillos de Pisa*, ed. R. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, t. LXV (1925), 182 y ss., véanse los núms. 12 (acerca de una tragedia sobre don Álvaro de Luna) y 17 (don Álvaro está perdiendo la privanza).

pág. 379 (intercalar entre la discusión de "Tirso" y la de fray Martín Sarmiento): Luis Vélez de Guevara, *La gran comedia del espejo del mundo; El privado perseguido*.

pág. 386, a propósito de Leandro Fernández de Moratín: Véase su libro *Orígenes del teatro español*.

págs. 388-389: Azorín, *Los valores literarios*, Madrid, 1913, págs. 265-271: las temeridades de abate Marchena. Versa sobre los juicios literarios contenidos en las *Lecciones de Filosofía moral y elocuencia*, Burdeos, 1820. Acerca de lo que dice sobre la Edad Media, comenta Azorín, pág. 269: "El autor . . . no repara en el Arcipreste de Hita, y sí en Juan de Mena como ejemplo de literatos independientes. Es significativo de la generación del comentado y de la del comentador que aquél nombre a Mena sin acordarse de Hita, y que éste se escandalice de la preferencia".

pág. 427, a propósito del influjo de Mena sobre Juan de Padilla, el Cartujano, Jole Scudieri Ruggieri, *Poeti del tempo dei Re Cattolici* [Frey Íñigo de Mendoza, fray Ambrosio Montesino y el Cartujano]. *Atti della Accademia Nazionale*

dei Lincei. Memorie, Classe di scienze morali, storiche e biologiche, Serie VIII, t. VII, fasc. 1, 1955: Bastante vago y flojo (por ej., mitificación del período de los Reyes Católicos, por la cual tiene que cerrar los ojos sobre la retórica de Diego de San Pedro — y de Guevara). Sobre el Cartujano, agrega algunos detalles a mi análisis.

pág. 449, a propósito de "fi de Latona" usado por el Cartujano: *Comedia Ypólita*, ed. Philip Earle Douglass, Philadelphia, 1929, vv. 1104 y sigs.: "Porque en la zona/antes el *fil* [sic] *de latona*/dexará su curso sólito. . .".

pág. 458, agregado al párrafo que versa sobre la copla de arte mayor: Juan González de la Torre, *Doscientas preguntas, con sus respuestas, en versos diferentes*, Madrid, 1590 (ap. Carlos Clavería, *"Le Chevalier Délibéré" de Olivier de La Marche y sus versiones españolas del siglo XVI*, Zaragoza, s.f. [1950], pág. 169).

pág. 467: Lucas Fernández, *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, Madrid, 1867, pág. 63: "Amor a los menos méritos/más galardones".

pág. 469: A propósito de "la Rhamnusia doncella"/Némesis: cf. Gil Vicente, *Auto de Lusitânia* — "Ramusia, deos da ventura" = Mena, *Comentario a la "Coronación"*, 51*d*.

pág. 470, arriba: Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos* (ed. 1560), III, 2.

págs. 480 y s., a propósito de *La Celestina:* "ni comeré hasta entonces. . ." (Acto VIII) deriva del "Comentario a la Coronación", copla 25.

pág. 482, centro, a propósito del Acto IX: También la invectiva contra el Amor (Acto XXI) es comparable a *Laberinto*, 7*g*, 105*d*, 115*h*.

pág. 486, última línea del texto: *Comedia Ypólita*, 1225 y s. — "que estándote inmoto y quedo/los arbres [sic] mueves".

pág. 487, centro, a propósito de la *Coronación*, 6i: "en espíritu circuncingido" (pág. 212).

pág. 488, a propósito de la *Comedia Seraphina: glebos vapores* (pág. 331) ¿de *nubíferas glebas*?

pág. 490, centro: Juan Rulfo (*Austríada*, VI, 123: ". . . engendre admiración *de gente en gente*") se apoya también en Garcilaso, *Égloga* I, v. 160: ". . . que siempre sonará *de gente en gente*".

pág. 504, a propósito de José de Valdivielso, Fernán González de Eslava, Gabriel del Corral, etc.: También Luis Barahona de Soto, *Lágrimas de Angélica*, I 87.

pág. 506, en lo alto, con motivo de Bernardo de Valbuena: Invocación a (Demo) Gorgón en Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, I, 1, estancia 37. Véase además: J. de Huerta, *Florando de Castilla*, canto VIII, y Luis Barahona de Soto, *Lágrimas de Angélica*, I: Demo Gorgón.

pág. 508, n. 53, cambiar así la última frase: ". . . Mena que, a su vez, no refleja la Antigüedad — actitud renacentista — sino la *General estoria* y la copilación *De genealogia deorum gentilium*, por la que Boccaccio pertenece a la Edad Media".

pág. 515, centro, agregar a los ejemplos entresacados de *La Galatea* y del *Persiles: Quijote*, I, 13.

pág. 518, arriba, donde comienza la discusión de la *Numancia*: "Ya que quieres, cruel, que se publique/de lengua en lengua y de una en otra gente. . ." (*Quijote*, I, 14).

pág. 519, centro: Luis Vélez de Guevara, *La mayor desgracia de Carlos V y jornada de Argel*, II.

pág. 520, arriba: Parodia del conjuro en el *Entremés de la Cueva de Salamanca*, de Cervantes.

pág. 521, n. 59 (agréguese al final): Gaspar Núñez de Arce, *La visión de fray Martín*, Canto II, §11: "...allí el etiope,/el escita, el que acampa en los desiertos/del Africa recóndita, el que bebe/las turbias aguas del sagrado Ganges/. . .".

págs. 538 y s. [ficha suelta con dos agregados bibliográficos[: J. A. Maravall, *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, 1954 [2ª ed., 1964]; y R. Fuentes Guerra, *Juan de Mena, poeta insigne y cordobés modesto*, Córdoba, 1955.

págs. 542 y s. [ficha suelta con un dato bibliográfico[: G. Davis, *The Incipient Sentiment of Nationality in Mediaeval Castile*, en *Speculum*, XII, 1937, págs. 351-8.

[Dos agregados, uno en ficha suelta, el otro al margen del texto, que atañen a la nota de la autora: *Para la biografía de Juan de Mena*, que ya había salido en 1941, en el t. III de la *Revista de Filología Hispánica*. La autora hizo encuadernar un sobretiro de la nota con el ejemplar de cabecera de su libro]: a) A. Carvalho Picazo, *Rev. de Literatura* (Madrid), t. I, 1952: Datos biográficos de Mena; b) [en lo relativo a *RFH*, III, 154]: Cf. Sebastían de Horozco, *Cancionero*, ed. A. Martín Gamero, Sevilla, 1874, págs. 168 y s.

[Entre la última página del libro y la tapa que había encargado al encuadernador porteño la autora acumuló una docena de fichas, recortes, tarjetas postales, breves comunicaciones epistolares que le habíamos dirigido su hermano Raimundo y yo. Seguramente pensaba aprovechar esos datos para la revisión del libro, ante todo de los capítulos sobre la crítica y la influencia de la obra de Mena.

El artículo del que hizo un recorte (José Luis Lanuza, *Laberinto de Fortuna*) había salido, el 20 de enero de 1957, en el diario *La Prensa* de Buenos Aires. Se ocupa casi exclusivamente de las peripecias de la vida de don Álvaro de Luna. El dato relevante que comunica Raimundo Lida en su carta del 10 de agosto de 1959 es que, según la revista *Orbis*, de Lovaina (t. VIII, 1959, pág. 300), un colaborador de esa revista, Francisco Suárez Pineda, en 1955 presentó como un trabajo de tesis en Pisa el intitulado: "Juan de Mena poeta del Prerrenacimiento español". El dato que yo mismo comuniqué a mi esposa, hace unos treinta años, es el hecho de que se cita a Juan de Mena en los *Diálogos de la montería*, ed. Soc. de bibliófilos españoles, t. XXVII, Madrid, 1890, pág. 393: "y así la trae al nido luego que lo acaba de hazer, como dixo Juan de Mena: «Con aquella piedra que suele adquirir/ . . .». La tarjeta recibida del matrimonio Karl Krause muestra la puerta exterior de la Mezquita de Córdoba. Sigue el florilegio de los materiales recogidos y anotados por la propia autora:]

a) Tomás Antonio Sánchez, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, t. I, Madrid, 1779, pág. *3: Juicio sobre Mena; §87: Mena en la crítica

extranjera de la poesía española;

b) A. Morel-Fatio, *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII*, París-Tolosa, 1901, pág. 98: "Charpentier [el primer francés autor de una gramática española] . . . il a hésité à admettre le genre réminin de *pro* . . . mais un exemple de Juan de Mena le rassura"; pág. 127: "Traducción de *Teágenes y Cariclea* de Fernando de Mena, del griego, pero con la ayuda de una traducción latina y del flamenco Andrés Schott.

c) A. Paz y Melia, *Sales españolas*, t. II, Madrid, 1902, pág. 81 (*Carta de las setenta y dos necedades)*: "Oyga su merced y crea:/ ¡Ay de quien nunca tal vido!".

d) M. Alonso Cortés, *Anotaciones literarias*, Valladolid, 1922, págs. 5-13: Juan de Mena y la *Crónica de don Juan II*. Conclusión: . . . "habrá que admitir, conforme a lo que se dice en la [*Crónica*] *de don Álvaro de Luna*, que el poeta cordobés redactó la parte correspondiente al año 1452, y probablemente a los inmediatos". Sería interesante examinar esta porción de la *Crónica de Juan II*.

e) Agustín Oroz, *Comedia Radiana* (ed. R. E. House, *Modern Philology*, t. VII, 1910, págs. 507-56). Introyto, vs. 1 y ss. [Juan]: "¡Sant Silbestre/y el macho del arcipreste/decienda sobre vosotros!". [R.E.H.: 'This line may allude to the poem of Juan de Mena, "Sobre un macho. . .archipreste",].

f) M. de Carvajal y L. Hurtado, *Las cortes de la muerte*, Biblioteca de Autores Españoles, t. XXXV, pág. 41, El Dr. D. Diego de Sandoval en loor del auctor: "Corduva iam sileat Mena fulgente poeta,/Hurtado nostro cedat honore suo. . .".

g) Alonso de la Vega (antes de 1566), *Comedia de la Duquesa de la Rosa*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Dresde, 1905, pág. 92: [El bachiller Valentín recita sus Coplas a su moço Tostadillo]: "Cupido, gran dios de Amor,/Rey de gran merescimiento,/yo me acuerdo que tenías/media calça y çaragüel": ¿qué te parece? — Bueno, bueno, sino que no has dicho nada, que éssas yo las he visto espremidas en las *Trezientas* de Joan de Mena".

h) Melchor de Santa Cruz de Dueñas, *Floresta española* (1574), ed. Soc. de Bibliófilos madrileños, t. III, 1910, núm. 834: copla de Juan de Mena sobre Granada: "Granada, quien la supiese/bien comprar, pues que cave,/. . ."; núm. 878: de Sanabria (?) sobre Mena: "Dezía Sanabria que las obras de Juan de Mena convenían a todos, y eran para todos los sabios, por lo que contenían, y los no sabios, por el estilo en que se dezían".

Apéndice B: Comentarios

Dedicatoria: Sabido es que el libro presente encierra, en sus rasgos esenciales, la tesis que la autora presentó y luego defendió en Buenos Aires unos pocos meses antes de su traslado a los Estados Unidos. Se ha conservado el juicio que redactó, en nombre del jurado, Ángel J. Battistessa, el 17 de junio de 1947, en una hoja que lleva el marbete siguiente: "Universidad de Buenos Aires/Facultad de Filosofía y Letras/Instituto de Filología/Departamento de Filología Románica". El veredicto, firmado por él solo, reza así:

> "*Trabajo escrito:* La tesis de la señorita María Rosa Lida, titulada 'Juan de Mena y el prerrenacimiento español', revela una investigación original y exhaustiva. Su contenido, expuesto con escrupuloso rigor e ilustrado con particular abundancia de textos en castellano y otros idiomas, aclara puntos importantes de historia literaria, de estética y de lingüística: la personalidad artística del propio Juan de Mena, la personal valoración del mismo Mena como prosista, las diversas corrientes culturales de la España del siglo XV, las modalidades idiomáticas de esa centuria y la tentativa del autor estudiado en su propósito de crear una lengua poética.
>
> *Exposición oral:* La señorita Lida mantuvo su tesis con nutrida erudición y acreditó nuevamente la amplitud de sus conocimientos en la materia y en las disciplinas afines. Al propio tiempo dio también nuevas muestras de buen método, visión original y matizada capacidad expositiva. Por unanimidad, el Jurado resolvió calificar la tesis 'Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español' con nota de sobresaliente y recomendar a la Facultad la publicación de la misma".

La alusión que hizo el jurado a la prosa de Mena me anima a especificar que la autora —no sé si por su propia iniciativa o a raíz de una previa invitación— decidió separar el capítulo en cuestión del resto de la monografía y publicarlo en su propio país[1].

[1] Salió bajo el título *La prosa de Juan de Mena* en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. XVIII, núm. 69 (julio-septiembre de 1949), págs. 393-432. El número salió efectivamente al año siguiente, de manera que casi coincidieron la publicación del libro y la del artículo.

Huelga decir que la tesis no fue ni la primera ni la última manifestación de su curiosidad por el poeta cordobés. Ya en 1941 había salido su nota —breve, jugosa, eso sí, pero no aplaudida con unanimidad— *Para la biografía de Juan de Mena* en una revista de Buenos Aires tan prestigiosa como efímera; véase la *Revista de Filología Hispánica*, III, págs. 150-154. Fue sin duda a base de estos primeros tanteos que Amado Alonso, el profesor predilecto de la autora, la encargó, en su calidad de director de la tal revista, de preparar una reseña de un libro recién recibido de España: la edición anotada de las *Trescientas* (o del *Laberinto de Fortuna*) de Mena, preparada por el erudito zaragozano José Manuel Blecua[2]. La reseña asumió proporciones tan extraordinarias que amenazaba exceder del espacio disponible en la revista (cuyos números, por cierto, eran delgados en aquel entonces). Además, predominaban —al parecer— las fácetas negativas; fuesen o no justos los reproches que dirigía la joven helenista porteña al filólogo aragonés, a Alonso, muy amigo de Blecua, no podía menos de inquietar el rumbo que tomaban las cosas. Así reformuló su invitación inicial: en vez de preparar una crítica desmesuradamente extensa y quizás excesivamente severa, María Rosa se pondría a escribir un libro independiente sobre el poeta hermético andaluz de mediados del siglo XV. Al cabo de dos años, la situación política en la Argentina cambió tan radicalmente que Amado Alonso, previendo su propia partida para Harvard y la disolución del viejo equipo de sus alumnos y colaboradores porteños, recomendó a María Rosa Lida pensase en serio en su doctorado (obligatorio para quien buscaba empleo, por ejemplo, en Norteamérica) y, como primer paso, preparase una tesis aceptable a su propia Facultad. Lo que quizás el propio Alonso ignoraba es que en aquel momento su discípula predilecta ya tenía en preparación, desde hacía varios años, un libro nada breve sobre el historiador grecojudío Josefo y las reverberaciones de su obra en la literatura española, ante todo, del Siglo de Oro. A instancias de su maestro, María Rosa, quizás con exagerada docilidad, se hundió en la preparación de la tesis sobre Juan de Mena, postergando indefinidamente su *magnum opus* sobre Josefo, del cual salvó, con enorme retraso, tan solo algunos capítulos sueltos, que logró pulir y revisar como contribuciones a misceláneas-homenajes[3]. En este sentido, Amado Alonso, quizás sin darse cuenta de lo que pasaba en aquel momento angustioso, llegó a ser responsable, a la vez, por la génesis del libro sobre Juan de Mena y por el trágico fracaso de un proyecto quizás aun más apasionante: la deuda de España para con Josefo[4].

[2] Se trata del t. 119 en la conocida serie "Clásicos Castellanos": Juan de Mena, *El laberinto de Fortuna*, o *Las trescientas*. Edición, prólogo y notas por. . . Madrid, Espasa-Calpe, [1943].

[3] Véanse, ante todo, sus contribuciones a *Estudios hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, 1952, págs. 335-359; y a *Hispanic Studies in Honour of I. González-Llubera*, Oxford, 1959, págs. 163-181.

[4] Sobre el conjunto de ese proyecto, en el fondo, malogrado pueden verse dos estudios: el mío, necesariamente preliminar en aquella fecha: *"El libro infinido" de María Rosa Lida de Malkiel*, en *Filología*, XIII, 1968-69, págs. 205-226; y el definitivo, sobresaliente en todos respectos, de Lía Schwartz Lerner, *Un vasto proyecto recuperado, en Romance Philology*, t. XXXV, núm. 3, noviembre de 1981, págs. 374-388.

De estos episodios, que ya parecen pertenecer a un pasado lejano a causa de un profundo cambio que se produjo en el clima intelectual, tenemos dos testimonios elocuentes. La autora no solo se empeñó en mandar a Amado Alonso uno de los primeros ejemplares del libro que había recibido de México, seguramente con una dedicatoria personal muy cariñosa además de la pública, más escueta, que alardea la primera página de su libro, sino que agregó una carta, de la cual, afortunadamente, se ha conservado un borrador. No creo pecar por indiscreción al reconstruir así aquella carta:

"Querido Dr. Alonso:

La dedicatoria de este libro estaba escrita hace muchos años. La hice en arte mayor (para no ser menos) y en tono de broma cariñosa. Los tiempos han cambiado tanto en el intervalo que esa broma me resulta hoy patética como disfraz viejo. Ahora, al escribir estas líneas, no en el cuarto contiguo al despacho de usted, en San Martín 534[5], sino tan lejos de allí y de usted, quisiera expresar lo que todas sus resmas y resmas de papel representan para mí. Representan el acercarse a su autor con afecto respetuoso, como usted nos enseñó; representan el abandonar la polémica (recuerde usted que este libro nació de una reseña negativa que preferí no escribir, para trabajar positivamente, sin riña ni cacareo). Y representan, no así, formando un libro impreso y legible, sino en las hojas desaseadas de una primera versión —las que usted se llevó a un veraneo de Punta del Este— la paciencia, la bondad, la generosidad del maestro que ninguno de los que hemos tenido el privilegio de ser sus alumnos podemos olvidar. Y representan —¿por qué no?— los últimos años de mi juventud, pasada junto al ejemplo de usted en aprendizaje que cuento entre las grandes dichas de mi vida.

Con filial gratitud,
María Rosa

El borrador no lleva fecha; pero se puede conjeturar que la carta fue despachada a fines del mes de diciembre del año 1950, porque la respuesta de Alonso (escrita no desde su despacho de Harvard, sino desde su residencia, 8 Kensington Road, Arlington 74, Massachusetts) está fechada en 6 de enero de 1951. Es una carta nutrida y, a mi modo de ver, muy reveladora; merece que se reproduzcan unos cuantos pasajes (omito las fórmulas de agradecimiento y los cumplidos casi obligatorios en tal contexto, y paso por alto asuntos personales y juicios sobre ciertos contemporáneos que no vienen al caso; corrijo algunos descuidos triviales):

[5] Se trata de la vieja dirección del Instituto de Filología, tal como lo fundó, circunscribiendo su ámbito, Américo Castro en 1925. En lo sucesivo pasó por varias metamorfosis, en parte penosas, y también se mudó a otro cuartel general, 25 de mayo 217, dentro de la capital. A esas peripecias aludo en mi ensayo necrológico dedicado a Frida Weber de Kurlat y Raimundo Lida, en *Romance Philology*, t. XXXV, núm. 4, págs. 617-641.

"Solo he leído[6] la primera parte y algunas páginas finales. La figura de Mena sale ahora, no digo tan cambiada como salió la de Góngora de la pluma de Dámaso, pero mucho más encuadrada en su siglo y mucho mejor conocida en cuanto a su arte. Usted como yo lamentamos no dar con un rótulo más autocentrado y positivo que el de "pre"-renacimiento, que sobretodo cuando se dice "prerrenacentista" (lo mismo que "premodernista", etc.) parece que no les concedemos más existencia que la de Bautistas anunciadores. Pero el libro lo salva bien.

En la pág. 29 habla usted muy hermosamente del tema de la concordia del cielo, como lección de paz para las relaciones humanas. Dentro de poco verá usted en la *NRFH* una nota mía sobre la derivación netamente cristiana de esa idea: la armonía sideral, ejemplo de virtud y trasunto de la bienaventuranza. Es para aclarar la estrofa 5ª de la *Oda a Salinas* ("Ve cómo el gran Maestro. . ."). Era originariamente una nota al pie de un artículo para *SUR* (*El ideal clásico de la forma poética*), y por eso tiene más pobreza que la ordinaria en mis cosas. Pero allí verá usted cómo me habría hecho falta tener mejor memoria y acordarme de su Jesús ben Sirac, etc., aunque, a la verdad, en mí no habría sido más que exhibición: me basta con traer a cuento algún pasaje de San Agustín como muy probable fuente del agustino fray Luis [de León]. Dámaso en su último magistral libro (*Ensayo de una poesía española; la estilística y sus límites*; cito a bulto. . .[7]) trae un capítulo estupendo sobre el mismo tema; sin embargo no he roto mi nota porque, además de servir de propagación, trae alguna cosa más. . .

pág. 42: Encuentro magistral la manera de discernir entre la concepción medieval y la renacentista del arte literario aplicado para caracterizar a Mena. La flaqueza de Mena por la exactitud en las notas geográficas es todavía más chocante en las vísperas (o antevísperas) de los descubrimientos.

Muy bien, pág. 45, la numeración de los Alfonsos. Cierto que el Comendador [Hernán Núñez] dio con la explicación; pero usted ha dado con la fórmula artística.

[6] Mejor dicho, releído, ya que es sumamente probable que la autora, con ser muy independiente en su rastreo de fuentes y la formulación de sus ideas, mostraba alguno que otro capítulo a su profesor predilecto, mientras éste estaba domiciliado en Buenos Aires, es decir, hasta mediados de 1946. Además, la carta de María Rosa se refiere expresamente a la lectura de una versión preliminar.

[7] En rigor, se trata de dos obras distintas de título semejante, que el autor de la carta parece haber confundido. Existe un libro de Dámaso Alonso de unas cuatrocientas páginas, *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1944, y Buenos Aires, 1946 (ambas ediciones a cargo de la editorial Revista de Occidente) y otro libro del mismo erudito y ensayista, *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*, que corresponde a un tomo de casi 700 páginas y tuvo un éxito notable (4ª ed., 1962; 5ª ed., 1966), para no decir nada de la antología *Poesía española*, del año 1935. He dejado sin enmendar ese errorcillo (corregí otros varios), porque ejemplifica bien el modo —que a veces rayaba en lo chabacano— de Amado Alonso de redactar sus cartas. Parece que no las releía nunca, apresurándose impulsivamente a despacharlas en seguida, con el previsible resultado de que a veces se arrepentía al día siguiente de lo que había escrito en un clímax de entusiasmo o de irritación.

Págs. 45-47. La investigación es magistral, pero usted, como decimos los argentinos, "ha gozado" a sus predecesores. La cuestión de fuentes en esta parte queda definitivamente zanjada. La presidencia de San Isidoro sobre todos los contendientes lo redondea, aunque no sea la fuente directa principal. Voto por *De imagine mundi*. Concluyente.

Sobre el arte de imitación en Mena ha dicho usted cosas reveladoras. Muchísimo más complejo ese arte de lo que Menéndez Pelayo se imaginó, y esa complejidad es manifestación de un arte más cercano al Renacimiento que a la Edad Media. [¿Pero por qué] le ha tenido que zarandear al venerable don Marcelino? ¿No ve usted que él no se puso a escribir todo un libro sobre Mena? Y aunque lo hubiera hecho; algo tenía que dejar para los continuadores. . .

Ah, me olvidaba de decirle que las tres páginas de la Introducción son magistrales; son una excelente guía para meterse en la lectura del libro. Los cuadros medievales que Mena acepta para su arte, pero el nuevo espíritu que les infunde, es la gran fórmula.

En fin, de verdad estoy muy satisfecho y creo que el libro es de primer orden. . . Con todo afecto, Amado Alonso.

Este intercambio de cartas proyecta, a mi juicio, mucha luz sobre los dos protagonistas como individuos, sobre la relación entre ellos y, en general, sobre la atmósfera intelectual de aquel decenio. Prorrumpen a cada paso la timidez, el recato de la discípula y la extraordinaria confianza en sí mismo del maestro, acostumbrado al éxito desde su juventud. Cuando María Rosa declara concluida, con este trabajo, su juventud, conviene tomar tal confesión con un grano de sal. Por varios motivos, solo en parte personales, los últimos años de su período porteño estaban lejos de haberle traído mucha felicidad; consecuencia transparente de tales desengaños fue su tentativa de huir de la triste realidad, hundiéndose en la apasionada lectura de autores antiguos. De ahí una documentación quizás exageradamente generosa, casi exhaustiva, que pesa sobre algunos artículos de aquel período (por ejemplo, *El amanecer mitológico en la poesía narrativa española*, que salió precisamente en 1946), rompiendo el equilibrio ideal, y que tal vez asome también en alguno que otro capítulo del *Mena*. La euforia que en los años 1948-50 invadió a María Rosa, ya casada, independiente y dueña de una hermosa casa en un rincón encantador de California, le ayudó a superar sus angustias, lo que se refleja en sus trabajos —de inmejorable estructura y ejecución— que pertenecen a aquellos años de gran felicidad y optimismo ilimitado; testigo sus *Tres notas sobre don Juan Manuel* y su artículo-reseña del "magnum opus" de Ernst Robert Curtius. Es decir, ella revé su juventud con infinita y elocuente gratitud por quienes la orientaban entonces, pero netamente desde una atalaya de fuerza recuperada.

En cuanto a la respuesta de Amado Alonso, hay que tener presente su grave enfermedad, así como las dificultades continuas que le causaba la necesidad de ajustarse a un ambiente anglosajón, en el que, necesariamente, desempeñaba un papel bastante modesto para su gusto —como miembro de un equipo. Su malestar físico explicaría, en parte, por qué apenas si leyó la décima parte del libro (a juzgar

por sus comentarios y los reparos que puso a la redacción). Su promesa— hecha en un párrafo que omito —de arreglar una reseña en la revista medievalista *Speculum* y de persuadir a Blecua a examinar el libro en una revista española tampoco atestigua una valoración realista de su propio influjo— por supuesto, mucho menos fuerte en Cambridge, ciudadela del anglo-americanismo, de lo que había sido en Buenos Aires[8].

Desde luego, Amado Alonso tiene la cortesía de colmar de elogios el libro dedicado a él, subrayando varios méritos y aplaudiendo muchos hallazgos a medida que avanza en su apreciación. Pero no será perverso agregar que casi más notables son sus reservas que su aprobación, en el fondo obligatoria. Defiende a Blecua y, lo que llama más la atención, aboga por Marcelino Menéndez y Pelayo; muestra escaso entusiasmo por Juan de Mena, poeta demasiado erudito para su gusto de lector moderno acostumbrado a la espontaneidad, la "inmediatez"; y, en el fondo, da la impresión de no comprender cómo una persona joven de cultura tan refinada como la autora pudo congeniar con aquel pretencioso y frío pozo de sabiduría de mediados y fines del siglo XV, cuya obra indigestible apenas si merece una ojeada. Aunque Alonso está plenamente enterado de que María Rosa ya ha llevado a cabo la primera redacción de su obra sobre *La Celestina*, no se da cuenta del hilo que va de Juan de Mena a Fernando de Rojas, y seguramente se escandalizaría de oír que el próximo proyecto de la autora (que solo la muerte la impidió llevar a cabo) era un libro de gran envergadura sobre fray Luis de León. En resumidas cuentas, es difícil admitir que Amado Alonso comprendía de veras las aspiraciones de su mejor alumna, el sesgo de su labor de investigadora.

Sabido es que don Amado y doña María Rosa no coincidieron en su juicio sobre la obra de Dámaso Alonso. La carta que precede demuestra de manera contundente que don Amado estaba dispuesto a aceptar gustoso el enfoque de don Dámaso casi en su totalidad, sin reserva; a la inversa, María Rosa Lida, sin vacilar en reconocer el gran talento del catedrático de Madrid, tampoco titubeaba en hacer óbices a cierta arbitrariedad, a un exagerado subjetivismo en sus pesquisas. Inspira tanto mayor respeto la decisión de don Amado de publicar en su revista porteña (*RFH*, V, 1943, págs. 377-395) una reseña bastante severa de *La poesía de San Juan de la Cruz* (Madrid, 1942), a la cual Dámaso Alonso contestó en la edición siguiente de su libro. La polémica sobre métodos de interpretación, esta vez en lo tocante a la literatura medieval, continuó entre los contrincantes con las *Nuevas notas para la interpretación del "Libro de buen amor"* de mi esposa, trabajo que salió, podado, en la *NRFH*, XIII (1959), 17-82[9].

[8] Ignoro hasta qué punto se realizaron los propios planes de trabajo literario de Alonso sobre los que se explaya en su carta. Parece que la nota a que alude corresponde a la que salió en la *NRFH*, IV (1950), 391-394, con una enmienda agregada al año siguiente (V, 71), mientras la revista *Sur*, en efecto, publicó su artículo en 1951 (núms. 192-194, págs. 42-58).

[9] No carece de interés el reparo que puso el corresponsal de María Rosa Lida al subtítulo del libro que eligió la autora. En efecto, no es como para cautivar la atención del lector lego. Pero siendo Mena una figura característica de una época de transición, ¿cómo pudo la autora aspirar a dar con un título sugestivo, pictórico, obsesionante?

Hasta ahora he hecho caso omiso de la segunda dedicatoria del libro, "a la memoria de Pedro Henríquez Ureña". Dio la casualidad que ese erudito, oriundo de Santo Domingo pero radicado desde hacía largo tiempo en la Argentina, había pasado a mejor vida —víctima de un inesperado ataque cardíaco— un año antes de la defensa pública de la tesis; no cabe duda de que estaba muy enterado de su progreso y de que hubiera acogido con entusiasmo el libro del año 1950[10]. Según he oído decir, cuando a los jóvenes colaboradores del Instituto de Filología les faltaban temas más serios o técnicos que discutir, se empeñaban en pesar los respectivos méritos de Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña. La dedicatoria de María Rosa Lida de Malkiel es una elocuente demostración de que, fuese la que fuese su predilección personal en materia tan delicada, ella se daba cuenta de que solo la estrecha colaboración de un hombre joven e impetuoso, como don Amado, y de otro hombre de edad más madura y de temperamento más dúctil y paciente, como don Pedro, hizo posible el florecimiento de las disciplinas filológicas en el Buenos Aires de su juventud.

Introducción: El libro que reimprimimos está muy lejos de haber proporcionado a la autora la última ocasión de sentar su opinión sobre el enigmático poeta prerrenacentista. En otro libro que salió a poco de su *Juan de Mena* y cuyas raíces (quizás una primera redacción) se remontan también a su período porteño, a saber *La idea de la fama en la Edad Media castellana* (México-Buenos Aires, 1952), volvió a detenerse en el examen de la *Coronación* (págs. 242, 280, 282, 287-289) y, ante todo, del *Laberinto* (págs. 231, 242, 252 y s., 256, 278-280, 282-291); además, hay alusiones sueltas a Mena en las págs. 115, 168, 244, 276, 278-290 y 292. La traducción al francés que llevó a cabo, con exquisito gusto, Sylvia Roubaud (*L'idée de la gloire dans la tradition occidentale: Antiquité, Moyen-Age occidental, Castille*, París, 1968) no encierra agregados, ya que la traductora se ciñó a la comprobación de los pasajes (citados o aludidos) en griego y en latín; el Índice analítico (pág. 304a), más conciso que el compilado para la edición original, identifica las páginas en cuestión.

Por otro lado, ya pertenece por entero al período californiano de la autora su monografía *La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas*, que emprendió a

Apoyando, pues, en este caso particular la juiciosa y honesta decisión de la autora, confieso que en otros contextos ella, de hecho, pecó de cierta torpeza en la selección de títulos para sus estudios. A riesgo de pecar por una mínima dosis de indiscreción, admito que en dos o tres casos de publicación póstuma de sus estudios, me he tomado la libertad de hacer ciertos reajustes, a mi modo de ver imprescindibles, a veces después de consultar a Raimundo Lida.

Por lo demás, no se trata de una idiosincrasia aislada; sabido es que el magistral libro de Menéndez Pidal, *Orígenes del español* (1926), lleva un título —por el cual el autor se decidió después de largo titubeo— que no corresponde exactamente a su contenido (si bien el subtítulo lo aclara todo); para no decir nada de las conocidas vicisitudes del título del libro tan controvertido de Américo Castro: *España en su historia*.

[10] Agréguese a todo lo dicho arriba el sentimiento de que las circunstancias políticas, tan desfavorables en 1946, no permitieran a los filólogos organizar ningún tomo-homenaje más allá del último fascículo (t. VIII) de la *RFH*, dedicado a la memoria de Henríquez Ureña.

ruego del Fondo de Cultura Económica y que figura como Apéndice a la versión española del conocido libro del estudioso norteamericano Howard Rollin Patch, *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature* (1950) = *El otro mundo en la literatura medieval* (México y Buenos Aires, 1956). Como es de esperar, ocupa otra vez el puesto de honor *El Laberinto de Fortuna* (págs. 390, 392, 428, 431, 433, 443), sin que falten alusiones a otros aspectos de la obra de Mena (págs. 390-392, 394, 398, 404, 428 y s., 431) —a esta altura, ya desde un punto de vista de mayor madurez de juicio.

Últimamente, el detalladísimo Índice alfabético compilado para una póstuma colección de artículos de la autora (*Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, 1977), identifica los pasajes en que ella reanudó la discusión de la *Coronación* (y, además, del *Comentario a la "Coronación"*) —véanse, respectivamente, las págs. 26, 44, 99 y 42, 54 y s., 93; así como la de *(La)* Yliade en romance (51, 54) y del poema didáctico *Contra los pecados mortales* (29, 174). Además, pululan las alusiones a otros aspectos del pensamiento y del arte de Mena en los mismos y aún en otros contextos (1-2, 6, 10, 13, 15, 22, 25 y s., 30, 39, 43, 63 y s., 73, 76, 90, 92, 94, 114, 117, 132 y s., 146 y s., 224 y s., 247, 250 y s., 260, 265, 280, 298-301, 380, 382 y s., 390 y s.). Gran parte de tales alusiones —las que corresponden a las págs. 21-144— animan el ensayo muy ameno sobre Juan Rodríguez del Padrón, redactado en 1952 y dedicado a la memoria de Amado Alonso, situándose así a medio camino, a lo largo del eje cronológico, entre la tesis, seguida de cerca de la *Fama*, y *El otro mundo en la literatura medieval*. (Con la primera serie yo agruparía también el eruditísimo artículo *La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV*, publicado en un principio en el precitado *Homenaje a Pedro Henríquez Ureña* de 1946, pero muy ampliado, póstumamente, en la reedición de 1977). Con todo, no faltan alusiones a Mena en artículos de fecha posterior incluidos en la miscelánea de aquel año, por ej. en *Doña Angelina de Grecia* que María Rosa redactó, en colaboración con su amiga Renée Toole Kahane, durante el año universitario (1959-60) en que dictaba cursos y daba un ciclo de conferencias en la Universidad de Illinois (Urbana). De manera que, en un largo transcurso de tiempo —aproximadamente entre 1953 y 1962, año de la última enfermedad y muerte de María Rosa Lida de Malkiel— Juan de Mena nunca dejó de obsesionarla. Dudo de que ella cambiara radicalmente de opinión sobre su poeta predilecto, aunque, por cierto, sí matizó alguno que otro juicio inicial. En particular, nunca, según me consta, revisó su conjetura de principiante sobre el origen judaico del hermético autor del *Laberinto*.

Para completar este inventario de revisiones y reajustes de perspectiva creo deber insistir en el hecho de que el libro monumental sobre *Mena* no coincide exactamente con el texto mecanografiado de la tesis. La casa editorial la autorizó, con impresionante generosidad, a hacer varios agregados aun al corregir las pruebas, allá por 1948-49, de manera que no escasean alusiones, a veces extensas, a la literatura técnica —en parte inasequible aun en las mejores bibliotecas de Buenos Aires— de los últimos años del decenio.

Con la publicación del libro sobre Mena enlaza un episodio muy agradable (si bien algo divertido) de la biografía de María Rosa Lida de Malkiel: la Real Academio de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba —lugar de nacimiento del poeta— la eligió "Académico Correspondiente" en el mes de junio de 1953. El ingrediente cómico se debe únicamente a la circunstancia de que los admiradores cordobeses se apresuraron a inferir de la publicación del libro en México el hecho de que la autora era mexicana y residía en México. Se ha conservado un amistoso carteo con el benemérito abogado José Luis Fernández de Castillejo, secretario de la Academia en cuestión, en que se aclaró rápidamente la equivocación. La pieza quizás más importante de esta correspondencia es la carta (se ha conservado el borrador en el archivo de la autora) en que ella, a ruego de su nuevo círculo de amigos epistolares, ofrece una instructiva selección de sus propios trabajos, agregando también algunos datos biográficos.

Para terminar, se han conservado, colocados bajo la tapa del libro, algunos documentos notables o, por lo menos, curiosos que atañen, directa o indirectamente, a la fortuna del libro: la larga lista de los amigos y colegas a quienes la autora pidió se enviase un ejemplar de su libro; una carta seriojocosa, redactada en español arcaizante, que dirigió la autora al secretario de la Academia ("A vós, el discreto señor José Luis,/ flor de los Fernández, prez de Castillejo,/ que mostráis en fechos cordura de viejo/ y seso sutil en quanto escrivís;/ y a vós, Académicos, sabios zahorís,/ vedme a vuestros pies postrada y rendida,/ que la vuestra grande merced infinida/ no admite rechaço ni sufre mentís", etc. (fechada en 15 de julio de 1953); una invitación del alcalde de Córdoba a asistir a la conferencia, pronunciada el día 12 de abril de 1956 por Don Francisco López Estrada sobre el tema "El sentido poético de la frontera en la obra de Juan de Mena", con una breve carta del conferenciante despachada desde Córdoba: ". . .Cité a usted como se merece en la conferencia que acabo de dar. . ."; una nota de Alfonso Reyes que, a juzgar por el contenido, acompañaba el envío del primer ejemplar del libro; etc.

Entre las págs. 236 y 237 (por una razón que no salta a la vista) se encuentra una concentración de fichas y papeletas que, por cierto, se refieren no solo a aquellas dos páginas. En algunas de ellas la palabra clave (o el nombre clave) quedó levemente subrayado con lápiz rojo. Se trata principalmente de notas de lectura, por desgracia no fechadas, aunque a veces la fecha aproximada puede deducirse de una alusión. De ordinario, la autora debe de haber emprendido la lectura de determinado libro o artículo erudito, o texto antiguo, como parte de la primera o segunda revisión (en 1951-1954 y 1955-1959, respectivamente) de su libro sobre *La Celestina*, o en otro contexto afín, no relacionado directamente con sus indagaciones sobre Mena. Al lado de notas que resumen el material y de citas de los pasajes más notables (a veces con discreta corrección de errores cometidos por el autor antiguo o el anotador moderno en cuestión, o con interrogantes) figuran los títulos escuetos de estudios que María Rosa Lida de Malkiel sin duda se proponía leer un día con mayor detenimiento. Finalmente, queda incluida también en este montón de materiales no asimilados una carta particular que le vino desde Madrid por parte de un colega joven. De todo este caudal no puedo extraer

más que unas cuantas muestras:

(a) Para su programa de lectura aplazada M.R.L. de M. se anotó:

Florence Street, *The Text of Mena's "Laberinto" in the "Cancionero de Ixar" and its Relationship to Some Other Fifteenth-Century Manuscripts*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, t. XXXV (1958), págs. 63-71. [Entre la autora de la nota, discípula directa de Inez Macdonald en la Universidad de Cambridge, y M.R.L. de M. se estableció un carteo; por extraña coincidencia, las tres mujeres de intereses literarios convergentes murieron relativamente jóvenes, víctimas de la misma enfermedad];

(b) Artículos de erudición literaria leídos y anotados. En esta categoría descuella la nota de D.W. McPheeters, *The 15th-Century "Converso" Poet Ginés de Cañizares*, en *Symposium*, t. VI (1952), 380-384. Las *Desdichas* de G. de C., "honradísimo ropavejero" afín a A. de Montoro por origen, profesión y humorismo, se parecen a cierto poema gracioso de Abén (Ibn) Ezra; el poema consiste en pasar revista a diferentes oficios, innecesarios o absurdos si el autor los practicase, por ej.: "Y si fueras cambiador, Nunca vieras bolsa llena; Y si fueras trobador, Todos fueran *Joan de Mena*";

(c) Libros de erudición literaria:

(α) Enrique Redel, *Ambrosio de Morales, estudio biográfico* (Córdoba, 1908), págs. 87, 156, 272, 436: sobre Juan de Mena;

(β) Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Carcilaso* (Madrid, 1894), págs. 58 y 209: versos amorosos de Mena en el cancionerillo estudiado por H.A. Rennert;

(d) Textos españoles del siglo XV y de principios del siguiente:

(α) *Qüestión de amor* [entre 1508 y 1512], en M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. II (= Nueva Biblioteca de Autores Españoles, t. VII, 1907), pág. 62*a*, alusión a las *Coplas contra los pecados morales:* "E también me alegas como philósopho lo que de la voluntad o de la razón parte, quál es auto más virtuoso, e das lexos del terreno, que los que desso han glossado, en especial Juan de Mena e muchos, no ponen contraste en tal caso entre la voluntad e la razón". [Cf. págs. 62*b* y ss.];

(e) Textos españoles del Siglo de Oro:

(α) Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechizerías* (1529), ed. A.G. de Amezúa (Madrid, 1946), pág. 38: "Mas las mugeres, como no tienen excusa por alguna arte o ciencia, nunca las llaman nigrománticas (aunque *Juan de Mena* dixo, por más lindeza, por Medea: 'la nigromantesa')". Véase también la alusión al marqués de Santillana en A. de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. A.G. de Amezúa, Madrid, 1943, pág. 11;

(β) *Cancionero general*, t. I, págs. 30, 366;

(γ) G.A. de Molina, *Nobleza del Andaluzía*, fol. 94, aproveche las coplas de Mena, *Laberinto*, a la muerte del clavero F. de Padilla: "En corte gran Febo, en campo Aníbal" y de Tapia (Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano del siglo XV*, núm. 809): "Allá en la guerra Aníbal,/ en la paz acá Macías";

(∂) Lope de Vega, *Obras sueltas*, t. IV, pág. 519: Lope cita a Mena; en el t. XVII compone octavas en arte mayor;

(ϵ) Alonso Gómez de Figueroa, *Alcázar imperial de la fama del Gran Capitán*: calco del *Laberinto* y la *Coronación*, y largo viaje que parece autobiográfico;

(f) Crítica del siglo XVIII: Ignacio de Luzán, *La poética, o Reglas de la poesía en general* (Madrid, 1789), distingue tres épocas en la historia de la poesía castellana; en la discusión de la segunda, que se extiende hasta Carlos V, figura repetidas veces el nombre de Juan de Mena (págs. 18-21);

(g)Texto en catalán antiguo: Joan Roiç de Corella, *Plant dolorós de la reyna Ecuba* (*Obres*, ed. R. Miguel y Planas, Barcelona, 1913, pág. 16): ". . .per destruçcio de la *mundana machina*";

(h) Texto en portugués antiguo: *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, ed. A.J. Gonçálvez Guimarãis, 5 tomos, Coimbra: Imprenta da Universidade, 1910-17, t. I, pág. 98: "*Mena*, padram das ançyas"; pág. 110: "Tecçam de *Joam de Mena*"; pág. 121: "no que dixe [sic] *Joam de Mena*"; pág. 313: "por trovas de *Joam de Mena*"; t. II, pág. 225: "em louvor de *Joam de Mena*"; pág. 226: "Reposta de *Joam de Mena*"; pág. 228: "*Joam de Mena*, rrespondestes";

(i) A título de curiosidad, M.R.L. de M. registró *Las trescientas* (Barcelona, 1941), de Juan Ramón Masoliver, título de una antología de poesía contemporánea.

La aludida carta particular, firmada por Raúl A. Del Piero, el día 20 de diciembre de 1960, reza así (la abrevio un poco, omitiendo lo que no hace al caso): "Allá por las navidades de 1449, el buen Juan de Mena dedicaba a [1 rey] D. Juan II un par de coplillas en que le auguraba felices fiestas y próspero año nuevo. Los versillos (inéditos, al parecer, excepto los dos primeros) se conservan en el códice 2-7-2, ms. 2 de la Real Academia de la Historia, fols. 260*v*-261*r*, y los transcribo a continuación. . . como saludo para estas fiestas y año nuevo. Donde el poeta dice "en el an*no* de çincuenta", léase: "en el año de sesenta y uno" (aun a costa de la rima y del metro):

Otras coplas de juan de mena al Rey fechas por estrenas vn dia de naujdad

buena pasqua buenos an*nos*
buena pas sin tanto fuego
concordia con los estran*nos*
E con los *vues*tros sosiego
Vos de dios Rey virtuoso
porq*ue* discordia partida
por an*nos* de larga vida
trivnfedes en Reposo

çesen todas nouedades
en el an*no* de çinquenta
de *vues*tras prosperidades
en el comiençe la cuenta
sirua vos toda persona
de virtudes claro tenplo
por castigo *e* por ensienplo
Relunbre *vuestr*a corona

Raúl Del Piero, compatriota de la autora, desde mediados de los años cincuenta y muy activo como estudioso de la literatura medieval, murió joven. Se Formó en

la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires; luego se trasladó a Harvard, donde obtuvo su doctorado. Ocupó un puesto en la Universidad de California (Berkeley); de ahí el contacto personal con M.R.L. de M.; a los pocos años continuó su carrera de magisterio en Emory University (Atlanta, estado de Georgia). Ignoro las circunstancias de la muerte de ese individuo algo enigmático; me consta que desde que le encontramos tenía unos serios problemas de salud.

ÍNDICES

I

Índice de coplas del "Laberinto"

1, 52, 165, 183, 202, 238, 305, 378.
2, 20, 165, 166, 183, 315.
3, 296, 519.
4, 196, 202, 203, 306, 432, 537.
5, 184, 190, 200, 304, 305, 310, 315, 371, 403.
6, 211-212, 315.
7, 22, 25, 316, 403, 482.
8, 22, 28, 190.
9, 22, 26, 167, 171, 201-202, 218, 223.
10, 22-23, 27, 172-173, 196, 204-205, 482.
11, 164, 190, 220, 237, 315, 316.
12, 220, 295, 317.
13, 16, 302.
15, 225, 370.
16, 260, 306.
17, 200, 307, 318.
18, 196, 295, 302.
19, 293, 301, 302, 356.
20, 163, 225.
21, 301.
22, 196, 201, 258, 295, 298, 307.
23, 235, 258.
24, 23, 164-165, 166, 203, 212, 235, 434.
25, 23, 299.
26, 168, 293, 436.
27, 19, 201, 292, 302.
28, 184.
30, 200, 296, 318, 434, 436.
32, 201, 212.
33, 194, 214, 290, 408, 428, 473.
34, 35, 38, 203, 229.
35, 38-39, 190, 209, 297.
36, 39, 42, 160, 190, 194, 296, 299, 310, 434.
37, 39, 186, 191.
38, 33, 39, 191, 225.
39, 39.
40, 163, 191.
41, 39-40, 182.
42, 36, 38, 185, 214.
43, 430.
44, 34, 237-238.
45, 40, 191, 312.
46, 40, 187, 252.
47, 40, 186, 294, 308, 321.
48, 40, 221, 435.
49, 37.
50, 41, 175-176.
51, 41, 174, 219, 371, 436, 441.
52, 33, 36, 41, 187.
53, 41, 437.
54, 305, 307, 317.
55, 317, 429.
56, 512.
57, 196, 296, 319-320.
58, 196, 310.
60, 166, 434.
61, 292-293.
62, 308.
63, 184, 235, 312.
64, 215, 298, 311.
66, 176, 293.
68, 172.
72, 189, 303.
74, 160, 408, 433.
75, 189, 191, 303.
76, 203.
77, 191, 303.
78, 176, 217.
79, 173, 189, 201, 217, 343.
81, 210, 299, 417-418.
82, 418.
83, 259.
85, 316.
86, 191.
87, 173.
88, 185.
89, 182, 189, 215, 303-304, 417, 531.
90, 162, 218.
91, 215, 218, 436.
92, 163, 292, 306.
93, 308.
95, 218, 436.
96, 56, 182, 301, 306.
98, 210, 257.
99, 313, 498.
100, 163.
101, 316.
103, 296, 360.
104, 299.
106, 202.
107, 194, 203, 305.
108, 312.
109, 213, 372.
110, 54, 315, 406-407, 481.
111, 161, 253, 314, 407, 436.
112, 293, 307.
113, 478.
114, 196, 210.
115, 196.
116, 48, 62, 315.

117, 49-50, 315.
118, 51-52, 407.
119, 57, 226.
120, 57-59, 166, 189, 435.
121, 59-60.
123, 235.
124, 61, 215.
126, 62.
127, 62.
129, 298.
130, 176, 297, 316.
132, 160, 204, 216, 290, 314.
133, 160, 221, 245, 546.
134, 160, 210, 299.
135, 211.
136, 312.
137, 204.
139, 189, 225.
140, 292.
141, 212, 235, 294.
142, 209, 226, 306, 404, 431, 434, 540, 543. 544.
143, 196, 404, 431.
144, 182, 301.
146, 309.
147, 195.
148, 165, 441.
150, 403, 514, 516.
152, 546.
153, 546.
157, 252.
159, 356.
160, 169, 511.
161, 171, 320.
162, 161, 164, 223, 253, 435.
163, 297, 303.
164, 65, 168, 297-298.
165, 222, 388, 434.
166, 309, 318.
167, 162.
168, 506.
169, 68, 69.
170, 69-70, 311.
171, 71-73, 193.
172, 74, 404.
173, 24, 74-75, 222, 546.
174, 222, 297, 434.
178, 303.
180, 222.
181, 214.
184, 189, 301.
185, 203, 222, 502.
186, 216, 537.
187, 195.
188, 203, 243, 320, 519.
189, 168.
190, 191.
191, 297, 301.
192, 174.
196, 191.
197, 547.
198, 170, 217.
202, 78, 295.
203, 75, 383.
204, 75, 296.
205, 383.
206, 76.
207, 76, 218-219.
208, 216, 297, 537.
209, 168-169, 215.
210, 161.
211, 306, 313.
212, 320, 403.
213, 171, 306.
215, 192, 244.
216, 160, 161, 192.
217, 192, 297, 306.
218, 172, 192, 298, 301, 414.
219, 302.
221, 53, 197, 226, 317, 432, 434-435, 544.
222, 435, 540.
223, 195.
225, 170, 311, 313.
227, 172, 217, 522.
228, 163.
230, 53, 211, 244, 544.
231, 314.
233, 213, 407.
235, 25, 110, 230, 434.
236, 203.
239, 214, 292.
241, 174, 192-193, 236, 314, 481.
242, 185, 193, 252, 303, 314.
243, 81, 160, 193, 314.
244, 82.
245, 236.
246, 80.
248, 82.
251, 227, 253, 292, 299, 481, 507.
252, 195.
254, 310.
255, 548.
257, 218.
259, 55, 192, 217.
261, 438.
262, 161, 217.
263, 296.
266, 77, 321.
268, 224, 292, 352, 433.
269, 259, 301.
270, 213, 244.
271, 296.
272, 192.
274, 223, 438.
275, 192.
277, 182, 218, 305.
278, 170.
280, 23, 209, 306.
283, 166.
284, 160, 166.
285, 170, 182.
287, 309.
291, 53-54.
293, 259, 293.
294, 18, 293, 434.
295, 18.
296, 211, 545.
297, 545.

II

ÍNDICE DE NOMBRES Y DE OBRAS

Accursio, 187.
Ad Marciam, 123.
Agraz, Juan, 326, 327.
Aguado, José M[a], 93.
Aguayo, Fr. Alberto de, 281.
Aguiló, M., 538.
Agustín, San, 24, 49-50, 115, 181, 342, 525.
Alarcón, *véase* Ruiz de Alarcón.
Alba, Duques de, 462.
Alberti, Rafael, 520.
Albinovano, Pedón, 224.
Alcántara García, Pedro, 395.
Alceo, 49.
Alcuino, 162.
Alden-Mason, J., 342.
Alemán, Mateo, 525.
Alemany Bolufer, José, 138.
Alexandre, véase *Libro de Alexandre*.
Alexandreis, véase Châtillon, Gautier de.
Alfonso I, 192.
Alfonso V, 209.
Alfonso VII, 543.
Alfonso X, el Sabio, 52, 74, 143, 260, 368, 386, 522;—*Cantigas*, 61, 89, 467;—*General Estoria*, 35, 36, 58, 81, 187, 248, 264, 474, 530, 532, 533;—*Las siete partidas*, 117, 390;—*Libro de la ochava espera*, 239;—*Primera crónica general*, 45, 50, 144, 238, 239, 241, 270, 271, 280, 532, 534, 538.
Alfonso de Portugal (Infante), 460.
Alfonso el Casto, 170.
Alhacén, 18, 129, 260, 261, 268.
Alhaquén, 548.
Alonso, Amado, 193, 279, 313.
Alonso, Dámaso, 186, 251, 284, 286, 291, 307, 315, 370, 371, 375.
Álvarez de Ayllón, Pero, *véase* Ayllón.
Álvarez de Villasandino, Alfonso, 21, 24, 25, 121, 227, 239, 248, 249, 266, 409, 539-542.
Álvarez Gato, Juan, 119, 233, 340, 341, 536.
Álvarez Guerrero, Alfonso, 457.
Álvarez Osorio, Juan, 21.
Amadís de Gaula, 347, 521.
Amador de los Ríos, José, 139, 140, 142, 247, 248, 333, 337, 339, 340, 344, 367, 380, 382, 392-398, 456, 532.
Ambrosio, San, 257, 525.
Amescua, Mira de, *véase* Mira de Amescua, Antonio.
Andrés, Carlos, 554.
Andrés, Juan, 554.
Andújar, Juan de, 22, 272, 456, 457.
Anselmo, San (Pseudo), véase *De imagine mundi*.
Antiguo Testamento, 44, 163.
Antología griega, 525.
Antonio, Nicolás, 111, 156, 354-355, 380, 392.
Apolodoro, 57.
Appel, 205.
Aragón, Infantes de, 546.
Aranda, Luis de, 339.
Arato, 72, 73.
Arbolanches, Jerónimo de, 340.
Arcipreste de Hita, *véase* Ruiz, Juan.
Arcipreste de Talavera, *véase* Martínez de Toledo, Alfonso.
Argensola, *véase* Leonardo de Argensola.
Argentina, La, véase Barco Centenera, Martín del.
Argote de Molina, Gonzalo, 351.
Arguijo, Juan de, 525.
Arias de Ávila, Diego, 208.
Ariosto, 274, 428, 514, 521, 531.
Aristóteles, 17, 51, 108, 112, 119, 129, 130, 181, 183, 304, 334, 338, 342, 450, 458.
Artés, Jerónimo de, 460.
Artiles Rodríguez, Jenaro, 341.
Ascoli, Alberto Enoch d', 55.
Ascoli, Cecco d', 119.
Aubrun, Ch. V., 156.
Ausonio, 34, 255.
Austriada, La, véase Rufo, Juan.
Autun, Honorio de, 34.
Avellaneda, *véase* Fernández de Avellaneda.
Avellaneda, Sancho de, 511.
Averroes, 61, 144, 334.
Avicena, 144.
Ayllón, Perálvarez de, 470.

Bacon, Roger, 261.
Bach y Rita, P., 423.
Baena, Juan Alfonso de, 102, 167, 278, 541, 542.
Balbín Lucas, Rafael, 340, 348.
Balbuena, *véase* Valbuena.
Ballesteros y Saavedra, Fernando de, 486, 490.
Barahona de Soto, Luis, 524.

Barba, 457.
Barco Centenera, Martín del, 496-500, 506, 511, 514, 524, 525.
Basilio, San, 113.
Battaglia, Salvatore, 146.
Beatriz, Infanta, 469.
Beauvais, Vicente de, 33, 34, 45-47.
Belmonte y Bermúdez, Luis, 167.
Bell, A. F. G., 490.
Bellay, Joachim du, 269.
Bello, Andrés, 177, 183-184.
Bembo, Pietro, 355.
Benot, Eduardo, 274.
Berceo, Gonzalo de, 247, 252, 291, 380, 381, 386, 396, 535;—*Duelo de la Virgen*, 258;—*Loores de Nuestra Señora*, 248, 250, 251;—*Milagros de Nuestra Señora*, 49, 106, 118, 208, 249, 536;—*Vida de San Millán*, 248, 278;—*Vida de Santo Domingo de Silos*, 250, 294.
Bergk, 29.
Bernardo de Claravalle, San, 258.
Besso, Marco, 272.
Biblia, 25, 30, 44, 50, 58, 382.
Blecua, José Manuel, 34, 55, 61, 72, 93, 106, 128, 153, 187, 190, 233, 245, 279, 280, 283, 334, 350, 475, 476.
Bocados de oro, 249.
Bocanegra, 156.
Bocángel y Unzueta, Gabriel, 22, 131.
Boccaccio, 15-19, 51, 147, 329;—*Ameto*, 31;—*Amorosa visione*, 15, 18, 19, 60; *De casibus uirorum illustrium*, 110;—*De genealogia deorum gentilium*, 17, 52, 81, 274, 508;—*Decamerone*, 15;—*Fiammetta*, 162;—*Filocolo*, 146; *Labirinto d'amore o Corbaccio*, 18, 262.
Boecio, 23, 24-30, 51, 58, 62, 83, 112, 119, 129, 130, 133, 145, 156, 181, 220, 225, 253, 265, 281, 301, 356, 428, 459, 513, 531.
Bonilla y San Martín, Adolfo, 92, 248, 274, 448, 470, 515-518.
Boscán, Juan, 64, 258, 271, 272, 275, 338, 347, 355, 368, 373, 383, 384, 427, 455.
Bourland, B. P., 557.
Bourland, C. B., 405.
Bouterwek, Friedrich, 555, 556.
Brocense, el, *véase* Sánchez de las Brozas, Francisco.
Buceta, Erasmo, 540.
Burgos, Diego de, 62, 199, 269, 270, 272, 279, 283, 328, 329, 405, 407-409, 412, 413, 424.
Burleigh, Walter de, 51, 130, 263, 266.
Bury, Richard de, 272.

Caballero del Febo, 521.
Cadalso, José, 383-384.
Calderón de la Barca, Pedro, 70, 119, 167, 261, 289, 343.
Camoens, 15, 32, 89, 185, 207, 213, 335, 439, 491-493, 521.
Campoamor, Ramón de, 274.
Canales, Fr. Antonio, 458.
Cancionero castellano del siglo xv, 22, 57, 88, 90, 91, 92... *passim*.
Cancionero de Antón de Montoro, 93, 103, 326, 327.
Cancionero de Baena, 17, 21, 22... *passim*.
Cancionero de Barbieri, 93.
Cancionero de Constantina, 326, 476, 503.
Cancionero de Gallardo, 103, 109.
Cancionero de los condes de Castañeda, 109.
Cancionero de Llaviá, 402.
Cancionero de obras de burlas provocantes a risa, 331.
Cancionero de Palacio, 101, 102, 103, 109, 162.
Cancionero de Resende, 325, 405.
Cancionero de Stúñiga, 267, 409.
Cancionero de Upsala, 93.
Cancionero general, 87, 93 (de 1511), 101 (de 1517), 458 (de 1527, 1540 y 1557).
Cancionero general de Hernando del Castillo, 95, 131, 456, 457, 460.
Cançoner dels Comtes d'Urgell, 44.
Canon chronicus (de Eusebio y Jerónimo), 35, 49, 51, 55-57, 63, 83, 182, 531, 532.
Cantar de Mio Cid, véase *Poema del Cid*.
Cantar de Rodrigo, 557.
Canzone di autore incerto, 267.
Capmany, 520.
Carlos V, 343, 368, 429, 475, 494, 497, 541.
Carmody, F. S., 77.
Carrillo, Alfonso, 503.
Carrillo de Huete, Pedro, 122.
Carrillo y Sotomayor, Luis, 131.
Carrizo, Juan Alfonso, 342.
Carroz Pardo, Francés, 457.
Cartagena, Alonso de, 148, 150-151, 194, 330, 339, 426, 460.
Cartas del Bachiller de la Arcadia, 367.
Cartujano, *véase* Padilla, Juan de.
Carvajales, 456.
Casado, Juan, 472.
Cascales, Francisco, 273, 274, 354.
Casella, 19.
Castellanos, Juan de, 283, 369, 494, 496, 499, 500, 511.
Castiglione, Baldassare, 258, 368.
Castilla, Francisco de, 456.
Castillejo, Cristóbal de, 22, 131, 281, 356-359, 385, 405, 460, 524.
Castillo, Diego del, 456.
Castillo, Hernando del, véase *Cancionero general de Hernando del Castillo*.
Castillo, Pedro del, 405.
Castro, Américo, 92, 111, 113, 263, 290.
Castro, Guillén de, 167-168, 384.
Castro Guisasola, Florentino, 477, 478, 480.
Catholicon, véase Joannes de Janua.
Catón, 104, 269.
Catulo, 49, 72, 205, 254, 363.
Cejador y Frauca, Julio, 127, 233, 478, 479.
Celestina, 97, 127, 143, 148, 150, 153, 174, 207,

240, 263, 269, 438, 477-486, 489, 490, 505, 517, 518, 524.
Celestina, Segunda comedia de, véase Silva, Feliciano de.
Centón epistolario (del "bachiller Fernán Gómez de Cibdarreal"), 345-346, 390, 393.
Cerda, Juan Luis de la, 380, 392, 396.
Cervantes, Gonzalo de, 156.
Cervantes, Juan de, 156.
Cervantes, Miguel de, 31, 106, 207, 217, 238, 248, 249, 274, 502, 514-522, 526.
Cervera, Guillem de, 44.
Cibdarreal, Bachiller de, véase *Centón epistolario*.
Cicerón, 31, 51, 55, 56, 57, 104, 165, 262, 265, 489.
Clark, C. P., 72.
Claudiano, 16, 74, 82, 224, 254, 371.
Clemencín, Diego, 520.
Columna, Guido de, 178, 179, 229, 531.—Cf. *Historia troyana*.
Comedia Eufrosina, véase Ferreira de Vasconcellos.
Comedia Florinea, véase Rodríguez Florián, Juan.
Comedia Selvagia, véase Villegas Selvago.
Comedia Seraphina, 488.
Comedia Salvaje, véase Romero de Cepeda.
Comedia Thebayda, 483, 486-488.
Comedia Tibalda, véase Ayllón, Perálvarez de.
Comendador Griego, *véase* Núñez, Hernán.
Condé, Baudouin de, 15.
Conde Claros, 294.
Consiglio, Carlo, 245, 249.
Constans, L., 264.
Contra Juan de Mena delante su magestad y de rrepente, 369.
Copérnico, 62.
Coplas de ¡Ay, Panadera!, 103, 233.
Coplas de Mingo Revulgo, 353, 525.
Corominas, Juan, 245, 259.
Corral, Gabriel del, 504.
Correas, Gonzalo, 349.
Coster, Adolphe, 359.
Cota, Rodrigo, 148, 152, 207, 406, 407, 477.
Cotarelo y Mori, Emilio, 103, 326, 349, 376.
Cotro, Marqueses de, 456.
Couvin, Watriquet de, 15.
Crates, 51, 275.
Croce, Benedetto, 337, 347.
Cronan, Urban, 470, 472.
Crónica de don Álvaro de Luna, 103, 116, 152, 194, 230, 326, 363, 500, 557-558.
Crónica de don Juan II, 78, 110, 193, 249, 382, 517.
Crónica de España, véase Tuy, Lucas de.
Crónica de veinte reyes, 241.
Crónica del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo, 117-118, 148-149, 153, 194, 343, 477.
Crónica del halconero de Juan II, 122.
Crónica general, véase Alfonso X el Sabio.
Cuervo, Rufino José, 259, 283.
Cueva, Juan de la, 504, 518.
Curial y Guelfa, 503.
Curtius, Ernst Robert, 556.

Chanson de Roland, 266, 239, 538, 548.
Chartier, Alain, 205.
Châtillon, Gautier de, 20-21, 175, 216, 237, 254, 255, 290.
Chaucer, 162.
Chinchón, Condesa de, 385.

Dante, 15-25, 31, 47-51, 60, 95-97, 109, 114, 119, 162, 164, 173, 175, 181, 219, 220, 228, 247, 250, 267, 274, 276, 277, 281, 288, 329, 330, 347, 381, 387, 389-398, 447, 456, 458, 501, 523, 524, 555.
Dares, 179, 229, 412, 417.
Darío, Rubén, 386.
Daroca, Miguel Marco de, 472.
Davis, Gifford, 542.
De imagine mundi (de "San Anselmo"), 32-47, 83, 184, 186, 219, 228-229, 237, 268, 273, 296, 345, 430, 531, 534.
De vita et moribus philosophorum, véase Burleigh, Walter de.
De vetula, 130.
Delicado, Francisco, 485.
Deschamps, Eustache, 162.
Deuteronomio, 113, 489.
Díaz, Fernando, 472.
Díaz, Hernando, 458.
Díaz, J. S., 487.
Díaz, Ruy, 425.
Díaz de Toledo, Pero, 51.
Dictis, 229, 412, 417.
Diodoro Sículo, 336.
Diógenes Laercio, 51, 63, 228.
Dión Crisóstomo, 30.
Disciplina clericalis, 15.
Dittamondo, véase Uberti, Fazio degli.
Domínguez Bordona, J., 330, 357, 460.
Duarte, Don, 460.
Dueñas, Juan de, 101, 457.
Durán, Agustín, 504.
Durán, Juan, 369.

Eclesiástico, 29, 30.
Egas, Isidoro de, 525.
Encina, Juan del, 339, 368, 375, 456, 462-466, 554;—*A la dolorosa muerte del príncipe D. Juan*, 462;—*Arte de poesía castellana*, 43, 45, 240, 270, 272, 277, 332, 363, 462;—*Aucto del repelón*, 289;—*Égloga de Plácida y Victoriano*, 465; *Égloga de tres pastores*, 465, 466;—*Triunfo de Amor*, 465;—*Triunfo de la Fama*, 463;—*Trivagia o vía sacra de Hierusalem*, 458, 463.
Enciso, 334.
Eneas Silvio, 16.

Ennio, 104;—"el Ennio español" (Mena), 242, 348, 380, 381, 390, 396, 556.
Enrico, Melchor, 340.
Enrique I, 23.
Enrique II, 542.
Enrique III, 221, 347, 375, 376, 540, 542.
Enrique IV, 117, 329, 406, 477.
Enrique, Infante de Aragón, 103.
Enrique el Navegante, 219.
Epístola moral a Fabio, 491.
Epistulae obscurorum virorum, 187, 268.
Equicola, Mario, 334, 335.
Ercilla, Alonso de, 32, 281, 349, 371, 383, 384, 428, 496, 497, 499, 501-505, 508, 511, 512, 514, 518, 519.
Escalígero, J., 57, 254.
Escobar, Fernando Philipo, 456.
Eslava, Antonio de, 503, 504, 507.
Espinel, Vicente, 384.
Espinosa, Pedro, 131, 275.
Espinosa Medrano, Juan de, 370, 372-373.
Esquilache, Príncipe de, 349-350, 521.
Esquilo, 283.
Estacio, 31, 35, 64, 81, 156, 210, 215, 221, 236, 254, 255, 272, 274, 371, 404, 407, 463, 470, 508, 513, 521.
Estrabón 229.
Eurípides, 29, 30, 348.
Eusebio, 45, 83.—Cf. *Canon chronicus*.
Everardus Alemannus, 262.

Faral, E., 262, 264.
Faría, Manuel de, 370, 373.
Farinelli, Arturo, 48, 97, 111, 119, 194, 220, 276, 347, 458, 503, 523.
Feijóo, Jerónimo, 62, 379.
Felipe III, 374.
Fernán González, véase *Poema de Fernán González*.
Fernández, Garcí, 167.
Fernández, Sebastián, 484, 490.
Fernández de Avellaneda, Alonso, 345.
Fernández de Mena, Juan, 382.
Fernández de Moratín, Leandro, 183, 385.
Fernández de Moratín, Nicolás, 283.
Fernández de Oviedo, Gonzalo, 335-338, 341, 392.
Fernández de Valera, Juan, 382.
Fernández de Velasco, Pedro, 459.
Fernández de Villegas, Pedro, 330, 456, 458.
Fernando I, 557.
Fernando IV, 298.
Fernando el Católico, 333, 460, 475, 486, 488.
Fernando el de Antequera, 21, 181.
Ferrariis, Antonio de (Galateo), 333.
Ferreira de Vasconcellos, Jorge, 485, 486, 490.
Ferruz, Pero, 248, 542.
Filón, 30.
Filóstrato, 63.
Firmiano, 411.
Fitzmaurice-Kelly, James, 127.
Floranes, Rafael de, 330, 381-383, 392, 456.
Floresta general, 344.
Focílides, 29.
Folieto, Hugo de, 76, 77.
Forcellini, 254.
Foulché-Delbosc, Raymond, 197-198, 211, 345, 477, 480, 492, 544;—*Cancionero* de, 22, 57, 88, 90, 91... *passim*.
Frezzi, Frederico, 16.
Fuente, V. de la, 336.
Fuero juzgo, 390.

Galateo, *véase* Ferrariis, Antonio de.
Galíndez de Carvajal, Lorenzo, 382.
Gálvez de Montalvo, Luis, 367.
Gallardo, Bartolomé José, 83, 159, 242, 339, 392, 414, 423, 456, 532.
García Matamoros, Alfonso, 338, 339.
Garcilaso de la Vega, 64, 196, 322, 338, 347-350, 355-361, 373, 383, 384, 427, 455, 511, 515, 518, 525, 529, 533, 549.
Garibay, 334.
Gayangos y Vedia, 247, 390.
Génesis, 57, 243, 281.
Genserico, 144.
Gil de Zárate, Antonio, 388-389.
Gilson, É., 162.
Gillespie, W. E., 72.
Gillet, J. E., 245, 289, 367, 449, 465, 519.
Giraldo, Lilio, 347.
Glosas silenses, 239.
Gómez de Cibdarreal, Fernán, véase *Centón epistolario*.
Gómez Manrique, *véase* Manrique, Gómez.
Gómez y Hermosilla, José M., 502.
Góngora, Luis de, 131, 181, 183, 184, 186, 196, 208, 224, 233, 234, 251, 284, 285, 291, 300, 306, 307, 317, 370-376, 513.
González de Clavijo, Ruy, 186.
González de Lucena, Martín, 105.
González de Mendoza, Pedro, 325, 497.
González Llubera, I., 210, 332.
Gordonio, Bernardo, 263.
Gorgias, 180.
Gracia Dei, Pedro, 458, 503.
Gracián, Baltasar, 51, 372.
Gravio, Bartolomé, 343.
Greco, el, 237.
Greene, Robert, 162.
Gregorio, San, 50.
Greven, J., 265.
Griffin, F., 187, 268.
Groussac, Paul, 368.
Guevara, Fr. Antonio de, 43, 147, 271, 276, 291, 318, 368, 474, 491.
Guillén de Ávila, Diego, 423, 456.
Guillén de Segovia, Pero, 110, 329, 401, 423, 503.
Guzmán, Francisco de, 110.
Guzmán Maturana, Manuel, 258.

Haedo, Doctor, 517.
Hartzenbusch, Eugenio (hijo), 63.

Hartzenbusch, Juan Eugenio, 63.
Hechos de los Apóstoles, 45, 448.
Heliodoro, 351.
Henríquez de Guzmán, Alonso, 494-495.
Hermosilla, *véase* Gómez y Hermosilla.
Hermosilla, Diego de, 343.
Hernández, Alonso, 456.
Hernández, José, 120.
Hernández Coronel, Francisco, 460.
Hernández de Velasco, Gregorio, 458, 459.
Heródoto, 138, 225, 230, 245, 521.
Herrera, Fernando de, 122, 356, 359-367, 372, 373, 375, 383.
Herrera, Jacinto de, 507.
Historia troyana, 178, 229, 264, 269, 275, 282, 531, 533, 534.
Hita, Arcipreste de, *véase* Ruiz, Juan.
Homero, 19, 31, 38, 44, 58, 60, 70, 136, 137, 139, 143, 153, 164, 181, 182, 185, 194, 215, 221, 223, 227, 270, 279, 281, 325, 333, 334, 348, 365, 379, 394, 412, 413, 504, 514, 520-522, 529, 531, 532, 535.
Horacio, 53, 54, 105, 141, 181, 224, 225, 256, 265, 271, 275, 348, 394, 520, 530-531, 537.
Horozco, Sebastián de, 460.
Houdan, Raoul d', 461.
Huerta, Jerónimo de, 474.
Huguicio, 187.
Huizinga, J., 98, 104, 162, 246, 268, 269.
"Hurtado de Mendoza", 367-369, 392.
Hurtado de Mendoza, Diego, 131, 340, 367-368, 383.
Hurtado de Mendoza, García, 497, 509.
Hurtado de Mendoza, Íñigo, Marqués de Mondéjar, 497.
Hurtado de Mendoza, Juan, 106.
Hurtado de Toledo, Luis, 457, 470.

Ianus Agonalis, 187.
Iglesias de la Casa, José, 274.
Íjar, *véase* Íxar.
Ildefonso, San, 118, 148-149, 269.
Ilias Latina, 34, 138-143, 176.
Imola, Benvenuto de, 60, 105.
Imperial, Francisco, 17, 21-22, 25, 111, 164, 167, 171, 173, 175-178, 181, 183, 196, 198-199, 211, 219, 227, 228, 233, 240, 245, 256, 260, 287, 381, 393, 394, 462, 540, 542.
Ioseph Isaeus, 60.
Iriarte, Tomás de, 384, 385.
Isabel la Católica, 414, 424, 460, 475, 486, 488.
Isidoro, San, 18, 33, 38, 43, 44, 46, 47, 60, 76, 82, 83, 129, 195, 229, 257, 268, 269, 273, 337, 531, 532.
Isla, José Francisco de, 257.
Italicus, 229.—Cf. *Ilias Latina*.
Íxar, Juan de, 326.

Jacobo I de Escocia, 15.
Jaime el Conquistador, 538.
Jáuregui, Juan de, 131.
Jeanroy, A., 264.
Jeremías, 25.
Jerónimo, San, 24, 83, 181, 262, 524;—*Epistolae*, 492;—*Epistola ad Magnum*, 112-113, 117, 428, 489;—*In Ezechielem*, 261.—Cf. *Canon chronicus*.
Jesús ben Sirac, 29, 30.
Jijón y Caamaño, J., 508.
Jiménez de Quesada, Gonzalo, 494.
Jiménez de Urrea, Pedro Manuel, 94, 269, 423, 456, 457, 460.
Joannes de Janua, 187.
Job, véase *Libro de Job*.
Jordi de Sant Jordi, 104, 206.
Juan II de Castilla, 21, 25, 52, 53, 63, 70, 87, 94, 97, 102-103, 108, 111, 138, 156, 163, 165, 210, 213, 225, 228, 229, 233, 238, 256, 277, 325, 333, 345-347, 352, 354, 355, 374, 377-379, 389, 393-395, 404, 429, 431, 434, 438, 463, 475, 494, 541, 543, 546, 548.
Juan II de Portugal, 460.
Juan, Príncipe don, 456.
Juan de la Cruz, San, 104-105.
Juan Manuel, don, 117, 143, 266, 529, 534, 536, 557.
Juan Manuel, don (de Portugal), 460-461.
Juan Poeta, 278.
Juana de Aragón, 330.
Juárez, canónigo, 156.
Junta, Lucas de, 242, 348.
Justiniano, 259.
Justino, 33, 74.
Juvenal, 44, 64, 105, 116, 503, 547.
Juvenco, 49.

Keniston, H., 292, 293.
Kimble, G. H. T., 34.
Knapp, W. I., 275, 355.
Knust, H., 130.
Krebs, Ernesto, 258.

La fundación de la orden de Nuestra Señora de la Merced, 349.
La vida y las costumbres de los viejos filósofos, véase Burleigh, Walter de.
Lactancio, 24, 60, 275, 411, 508.
Lanchetas, R., 258.
Lando, Ferrant Manuel de, 21, 22, 25.
Langlois, Ch. V., 34, 44, 261.
Langlois, E., 115, 205.
Laon, Adalbert de, 117.
Lapesa, Rafael, 249.
Latini, Brunetto, 31, 77, 119.
Le charroi de Nîmes, 266.
Le Pastoralet, 162.
Lebrixa, Fr. Marcelo de, 456.
Lecoy, F., 98.
Ledesma, 92, 448.
"Leomarte", 229, 269-274.
León, Fr. Luis de, 30, 109, 383, 384, 525.
León Hebreo, 334.
León Pinelo, Antonio de, 350.
Leonard, Irving, 344.

Leonardo de Argensola, Bartolomé, 269, 279.
Lerch, E., 291.
Lewis, C. S., 59.
Libro de Alexandre, 20, 31, 44, 51, 106, 116, 237, 242, 248, 264, 266, 270, 275, 339, 386, 511, 530, 534, 536, 538.
Libro de Apolonio, 281.
Libro de buen amor, véase Ruiz, Juan.
Libro de Job, 29, 523.
Libro de la celestial jerarquía e infernal laberinto, 456, 461.
Libro de la Sabiduría, 544.
Libro de miseria de omne, 239.
Lille, Alain de, 21, 24, 27-28, 531, 534;—*Anticlaudiano*, 15, 23, 25, 27, 205;—*De planctu naturae*, 27, 205.
Lista, Alberto, 389-390.
Lobo, Eugenio Gerardo, 383.
Lobo Laso de la Vega, Gabriel, 504.
"Longino", 227.
López de Ayala, Pero, 50, 106, 107, 111, 113, 133, 216, 339, 382.
López de Mendoza, Íñigo, *véase* Santillana, Marqués de.
López de Stúñiga, Diego, 21.
López de Toro, J., 338.
López de Yanguas, Fernán, 473.
López Estrada, Francisco, 61, 186.
López Pinciano, Alonso, 243, 351-354.
Losada, Luis de, 383.
Lucano, 16, 31, 32, 37, 44, 55, 60, 64-70, 74, 79, 80-83, 112, 120, 144, 156, 163, 164, 179, 181, 184, 210, 215, 216, 218, 225, 227, 229, 255, 256, 265, 268, 269, 275, 276, 306, 316, 316, 334, 371, 398, 404, 499, 501-508, 514, 518, 521, 522, 530, 532, 533, 537, 545, 547, 548, 554.
Lucena, Juan de, 92, 148, 151, 228, 246, 268, 276, 280, 291, 330, 334, 392, 393, 402, 405, 475-476, 487, 524.
Luciano, 63.
Lucrecio, 18, 115, 121, 530.
Luján de Sayavedra, Mateo, 525.
Luna, Álvaro de, 24, 25, 60, 63, 79, 93, 103, 110, 111, 127, 143, 147, 148, 156, 177, 182, 195, 321, 325, 337, 379, 382, 389, 407, 423, 477, 491, 507, 513, 540, 543, 548.
Luna, Juan de, 326.
Luque Faxardo, Francisco de, 248.

Lloréns, E. L., 409.

Macdonald, Inez, 50, 104-106, 260, 353, 546.
Macrobio, 262.
Machaut, Guillaume de, 28.
Madoz, José, 149.
Madrid, Francisco de, 465.
Madrigal, Alonso de (el Tostado), 328, 329.
Mal Lara, Juan de, 553.
Maldonado, Alonso, 246, 249.
Maldonado, Diego, 368, 369.
Malkiel, Yakov, 239, 242, 267, 289.
Manrique, Gómez, 94, 162, 180, 209, 241, 441, 449, 462;—*Consolatoria*, 278, 414, 415;—*Coplas para Diego Arias de Ávila*, 278;—continuación de las *Coplas contra los pecados mortales* de Mena, 110, 118, 123, 241, 268, 341, 401, 402;—*Defunzión del noble cavallero Garci Laso de la Vega*, 181, 418-421;—*El planto delas virtudes e poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza*, 208, 269, 282, 326, 413, 415-417, 419, 420, 422, 503;—*Esclamación e querella de la gouernación*, 208;—*Loores e suplicaciones a Nuestra Señora*, 208;—*Regimiento de príncipes*, 267, 272, 278, 417-418;—*Relaçión a las señoras e grandes dueñas*, 169;—*Respuesta a Juan Poeta*, 281;—*Sobre la lición de Job que comiença "Heu mihi"*, 99, 422;—*Trobas*, 206.
Manrique, Jorge, 22, 52, 91, 97, 98, 100, 103, 110, 118, 206, 243, 251, 263, 289, 290, 301, 321, 339, 347, 350, 387, 390, 413.
Mappemonde de Pierre, 31, 34, 42.
Marasso, Arturo, 345, 371.
Marcial, 255, 350, 531.
Marco Aurelio, 30.
March, Ausias, 205, 206, 220, 346, 347.
Margival, Nicole de, 15.
Mariana, Juan de, 348, 384, 556.
Marlowe, Christopher, 162, 469.
Marrou, H.-I., 49, 50.
Martí, Juan, *véase* Luján de Sayavedra, Mateo.
Martín, Lorenzo, 494.
Martínez de la Rosa, Francisco, 387-388.
Martínez de Medina, Gonzalo, 21, 23, 106-109, 181, 541, 542.
Martínez de Toledo, Alfonso, Arcipreste de Talavera, 83, 146, 148, 149, 240, 245, 269, 291, 297, 318.
Martínez Montañés, Juan, 343.
Mata, Fray Gabriel de, 112.
Mata Carriazo, Juan de, 117, 122, 152, 153, 326, 477.
Matamoros, *véase* García Matamoros.
Mateu y Llopis, F., 267.
Maury, Juan María, 555-556.
Mayáns y Siscar, Gregorio, 367.
Mayorga, Juan de, 320.
Mejía, *véase* Mexía.
Mena, Gabriel, 93.
Mena, Juan de, *Claro escuro*, 101, 197, 226, 234, 268, 273, 281, 361, 366, 369, 422, 423, 516, 530;—*Coplas contra los pecados mortales (Debate de la Razón contra la Voluntad)*, 24, 49, 64, 93, 104, 109-118, 147, 223, 241, 256, 259, 268, 290, 327, 333, 339, 341, 351-354, 357, 361, 366, 367, 393, 401, 406, 413-415, 420, 423, 426, 428, 436, 459, 462, 477, 481, 489, 491, 499, 522, 523, 536;—*Coronación*, 50, 52, 54, 60, 61, 101-105, 109, 114, 119, 123, 127, 128, 130, 138, 140, 143, 145, 147, 153, 156, 163, 168, 182, 183, 188, 195, 234, 239-246, 252-261, 268, 270, 273, 274,

277-281, 287, 301, 332-337, 346, 349-355, 361, 368, 374, 379, 380, 390, 394, 415, 416, 437, 449, 457, 462, 468, 473, 487, 490, 493, 498, 516, 529-533, 536, 546, 547;—*Dezir sobre la justiçia e pleytos*, 106-109, 163, 197, 547;—*El hijo muy claro de Hyperión*, 101, 102, 133, 197, 234, 240, 265, 280-281, 451, 468, 513, 530;—*Estrenas al arzobispo de Toledo*, 414;—*Omero romançado (Ilíada en romance)*, 31, 34, 37, 61, 127, 128, 130, 138-143, 145, 147, 149, 210, 234, 257, 266, 268, 334, 336, 414, 520, 526, 531;—*Preguntas*, 329, 414, 415;—*Razonamiento... con la Muerte*, 109-110, 163;—*Respuesta al Marqués*, 330;—*Sobre la quartana de... don Johán II*, 545;—*Sobre un macho que compró de vn arcipreste*, 233, 346, 358, 405, 547;—*Tratado del amor*, 52, 153-156.
Méndez, Marina, 93.
Mendoza, Diego de, *véase* Hurtado de Mendoza, Diego.
Mendoza, Íñigo de, 242, 333, 422, 426, 427.
Mendoza, Juana de, 414.
Menéndez Pelayo, Marcelino, 17, 20, 30, 34, 41, 56, 63, 65-72, 75, 76, 79, 87, 92, 97, 105, 106, 113, 127, 128, 148, 152-156, 159, 213, 233, 251, 262, 265, 283, 319, 330-332, 339, 340, 367, 380, 392, 394, 396, 398, 414, 424, 458-461, 467, 480, 485, 486, 521, 522.
Menéndez Pidal, Ramón, 45, 61, 167, 241, 276, 294, 301, 312, 330, 538.
Mercado, Pedro de, 483.
Merino, Fernando, 449.
Merlo, Juan de, 170, 215, 517.
Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata, 187.
Metz, Gossuin de, 31, 34, 42, 44.
Meung, Jean de, 15, 23, 28, 112, 114, 115, 205, 261.
Mexía, Hernán, 233, 275, 281.
Mexía, Pero, 368.
Michaëlis de Vasconcellos, Carolina, 486.
Milán, Luis, 341.
Miola, Alfonso, 369.
Mira de Amescua, Antonio, 131, 167.
Miramontes Zuázola, Juan de, 267, 496, 507.
Molina, Juan de, 492.
Mondéjar, Marqués de, *véase* Hurtado de Mendoza, Íñigo.
Monja, Fr. Alfonso de la, 22, 25.
Montefeltro, Guido de, 114.
Montemayor, Jorge de, 515.
Montesinos, José F., 87, 234.
Montoro, Antón de, 93, 119, 326-328, 346, 405, 406.
Moratín, *véase* Fernández de Moratín.
Morel-Fatio, Alfred, 127, 138, 139, 325, 460.
Moreto y Cabaña, Agustín, 379.
Muñón, Sancho de, 484-485, 489.
Muñoz Peña, P., 243, 351.
Museo, 348.
Narváez, Juan de, 330-331.
Natas, Francisco de las, 458.
Nebrija, Antonio de, 210, 242, 278, 280, 331, 332, 349, 363, 487.
Negueruela, Diego de, 471.
Núñez, Hernán (el Comendador Griego), 32, 33, 40, 45, 53, 55, 58, 60, 62-63, 70, 79, 190, 239, 240, 242, 245, 253, 265, 271, 273, 331, 340, 355, 359, 367, 392, 397, 456, 457, 477, 507.
Núñez, Nicolás, 460.
Núñez Cabeza de Vaca, Álvar, 337.

Obra en metro sobre la muerte que fué dada al ilustre don Diego de Almagro, 494-496.
Ocampo, Florián de, 368.
Ochoa, Eugenio de, 346, 486.
Olao Gotho, 337.
Oliva, Conde de, 460.
Olivares, fray Jerónimo de, 110, 401, 402, 499.
Olschki, Leonardo, 538.
Oña, Pedro de, 496-498, 500, 501, 503, 504, 506, 508, 509, 513, 518.
Ordóñez de Montalvo, Garci, 515.—Cf. *Amadís de Gaula*.
Orígenes, 56.
Orosio, 532.
Ortiz, Íñigo, 103.
Ovide moralisé, 533.
Ovidio, 33, 50, 74, 109, 129, 165, 185, 215, 229, 256, 269, 316, 334, 505, 530, 531;—*Amores*, 170-172, 208;—*Ars amatoria*, 52, 54, 59, 64, 130, 153-155, 533;—*Ex Ponto*, 130;—*Fastos*, 52, 130, 175, 186, 187, 210, 265, 271;—*Heroidas*, 54, 64, 79, 130, 140, 149, 179, 254, 265, 271, 274, 521, 532, 534-535;—*Ibis*, 67;—*Metamorfosis*, 36-37, 52-55, 58, 63, 64, 66, 81, 82, 130-138, 156, 160, 164, 227, 243, 254, 255, 271, 272, 274, 304, 336, 363, 507, 508, 513, 518, 529, 533, 544;—*Remedia amoris*, 54, 78, 130, 155;—*Tristes*, 52-53, 71, 170, 255.
Oviedo, *véase* Fernández de Oviedo.

Padilla, Fernando de, 537.
Padilla, Juan de (el Cartujano), 241, 276, 427-456, 462, 514;—*Laberinto del Marqués de Cádiz*, 456;—*Los doce triunfos*, 62, 199, 266-270, 279, 427, 429-443, 446-453, 455, 468, 492;—*Retablo de la vida de Christo*, 199, 427, 433, 434, 436, 437, 439, 442, 443-446, 451, 452, 461.
Páez de Ribera, Ruy, 21, 22, 227, 409.
Palau, Bartolomé, 472, 473.
Palma, Ricardo, 342.
Palomeque, Diego, 109.
Palomeque, Gonzalo de, 27.
París, Juan de, 470.
Path, H. R., 16, 23, 24, 28, 218, 245.
Paulo Jovio, 368.
Paz y Mélia, Antonio, 156, 264, 273.

Pedrarias, 94.
Pedro Hispano, 268.
Pellicer, José, 348, 370, 371.
Perálvarez de Ayllón, *véase* Ayllón.
Pérez de Guzmán, Fernán, 21, 149, 233, 249, 266, 393, 396, 462, 536;—*Coblas de vicios e virtudes*, 122, 180, 198, 267, 275, 287, 288, 353, 392, 506, 543;—*Confessión rimada*, 288;—*Contra los que dizen que Dios...*, 169, 178, 287, 288;—*Coplas a la muerte de don Alonso de Cartagena*, 543;—*Coronación de las quatro virtudes cardinales*, 268-269, 282;—*Generaciones y semblanzas*, 194, 542;—*Loores de los claros varones de España*, 209, 225, 267-269, 288, 542, 543, 548, 553, 557;—*Mar de istorias*, 152, 542, 543;—*Himno a San Gil*, 269.
Pérez de Oliva, Fernán, 22.
Pérez Patiño, Gómez, 23.
Persio, 105, 428.
Petrarca, 27, 89, 247, 250, 347, 352, 353, 379, 387, 460, 482, 514, 536;—*De remediis utriusque fortunae*, 17, 123;—*I Trionfi*, 48, 51, 60, 178, 179, 205, 534;—*Lettere*, 262;—*Memorabilium*, 60.
Pidal, Pedro José, 392.
Pinciano, *véase* López Pinciano.
"Píndaro Tebano", 34, 49, 138, 365, 366.—Cf. *Ilias Latina*.
Pineda, Fr. Juan de, 338.
Pinelo, *véase* León Pinelo.
Pisa, Hugutio de, 187.
Pisan, Christine de, 264.
Pisani di Parma, Ugolino, 162.
Pitágoras, 51, 52, 54, 81, 407.
Plácido Lactancio, 81.
Planco, 57.
Platón, 51, 180, 181, 329, 342.
Plauto, 254, 373.
Plinio el Mozo, 57.
Plinio el Viejo, 33, 37, 58, 229, 265, 273, 334, 338, 345, 474.
Pluçio, 57.
Plutarco, 30.
Poema de Fernán González, 21, 118, 241, 339, 536, 539, 542.
Poema de Yúçuf, 245, 249.
Poema del Cid, 167, 214, 241, 247, 251, 292, 294, 301, 312, 385, 386, 530, 538, 539.
Polemón, 51, 275.
Policiano, 525.
Polo, Gil, 515.
Pomponio Mela, 33, 37.
Ponce de León, Rodrigo, 432.
Porcher, Jean, 275.
Porras de la Cámara, 248.
Post, C. R., 15-20, 25, 27, 31, 33, 34, 41, 42, 45-48, 68, 70, 71, 146, 164, 173, 250, 276, 390, 461.
Portugal, Condestable de, 265, 458-460, 462.
Pou, Bartolomé, 138.
Prades, Violante de, 128.
Primera crónica general, véase Alfonso X el Sabio.
Proaza, Alonso de, 456, 460, 479.
Protágoras, 63, 163.
Proverbios de Salomón, 183.
Prudencio, 185, 371;—*Cathemerinon*, 175;—*Contra Símaco*, 266;—*Hamartigenia*, 257, 272;—*Psychomachia*, 16, 30, 112, 116.
Puibusque, Adolphe de, 556.
Pulgar, Hernando del, 147, 149, 153, 329, 330.
Puymaigre, Conde de, 89, 94, 97, 246, 397, 398, 548.
Puyol, Julio, 334.

Qüestión de amor, 333.
Quevedo, Francisco de, 207, 257, 270, 343, 372, 383, 384, 460, 526.
Quintana, Manuel José, 75, 247, 276, 319, 386-389, 391, 556.
Quintiliano, 129, 143, 226, 332, 334, 396, 531.
Quirós, 456.
Quirós, Juan de, 367.

Raby, F. J. E., 21.
Rand, E. K., 24, 62.
Reina, Casiodoro de, 243.
Revilla, Manuel de la, 395.
Reyes Católicos, 463, 475, 558.
Ribera, Anastasio Pantaleón de, 348, 372.
Ribera, Diego de, 174, 191.
Ríos, Amador de los, *véase* Amador de los Ríos, José.
Riquer, Martín de, 127.
Roa, Martín de, 334.
Robertel, 269.
Rocaberti, 17, 220.
Rodrigo, arzobispo don, 143, 269.
Rodríguez de la Cámara, *véase* Rodríguez del Padrón.
Rodríguez del Padrón, Juan, 138, 140, 148, 149-150, 262, 264, 268, 273, 280.
Rodríguez Florián, Juan, 483, 484, 486, 490.
Rodríguez Villa, Antonio, 343.
Rojas, Fernando de, 151, 482, 485, 489, 517.—Cf. *Celestina*.
Roman de la Rose, véase Meung, Jean de.
Roman de Troie, véase Sainte-Maure, Benoît de.
Romancero de la Biblioteca Brancacciana, 345.
Romero, Francisco Valerio, 93, 392, 456, 548.
Romero, José Luis, 329.
Romero de Cepeda, Joaquín, 486, 489.
Ronsard, 246, 397.
Rouanet, Léo, 22, 471-473.
Rufo, Juan, 77, 371, 496-500, 502, 505, 509-514, 520, 521.
Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, 21, 22, 92, 98, 109, 214, 216, 228, 240, 245, 252, 266, 271, 304, 386, 504, 507, 529, 534, 539, 549.
Ruiz de Alarcón, Juan, 504.
Rutebeuf, 461.
Rutilio Namaciano, 175.

Saavedra Fajardo, Diego, 348.
Sabuco de Nantes Barrera, Oliva, 525.
Safo, 129, 205, 469.
Said Armesto, Víctor, 275.
Sainte-Maure, Benoît de, 44, 229, 264, 273, 531.
Salazar, Ambrosio de, 345.
Salinas, Francisco de, 344, 392.
Salmos, 29.
Salomón, 108, 163, 181, 183, 342, 343, 525.
Salustio, 272.
Saluzzo, Tommaso di, 15.
Samaniego, Félix María, 384-385.
San Pedro, Diego de, 22, 476, 503.
Sánchez, Tomás Antonio, 380-381, 385.
Sánchez Calavera, Ferrán, 63, 107, 523.
Sánchez de Arévalo, Ruy, 148, 150, 166, 476-477.
Sánchez de Badajoz, Garcí, 326, 340, 355, 368, 387, 422.
Sánchez de las Brozas, Francisco (el Brocense), 32-33, 58, 63, 65-66, 69, 75-76, 79, 83, 128, 190, 224, 239, 242, 263, 272-273, 321, 347, 359, 396-397, 409, 449.
Sánchez de Lima, Miguel, 339-340, 392.
Sanesi, I., 162.
Sannazaro, 459.
Santa Cruz, Melchor de, 344.
Santa Fe, Pedro de, 162.
Santa María, Pablo de, 328.
Santillana, Marqués de, 94, 103, 110, 119, 127-128, 145, 172, 186, 197, 239, 245, 252, 258, 263, 325-330, 337, 339, 343, 346, 354, 374, 382, 387, 390, 402-404, 416, 419, 523, 542;—*A Nuestra Señora de Guadalupe*, 174, 180, 287;—*Carta al Condestable de Portugal*, 128, 205, 206, 331, 380, 458;—*Comedieta de Ponça*, 105, 121, 128, 169, 178, 199, 227, 256, 268, 271, 287, 403, 409, 456, 462, 494, 543;—*Coronación de mossén Jordi*, 60, 104, 178, 279, 404; *De tu resplandor, o Luna*, 177;—*Defunción de don Enrique de Villena*, 27, 169, 240, 255-256, 268, 269, 280, 284, 403;—*Dezir en loor de la reina de Castilla*, 249;—*Diálogo de Bías contra Fortuna*, 22, 51, 174, 180, 243, 267, 268, 270, 273, 276, 279, 281, 283, 403, 502;—*Doctrinal de privados*, 174, 242, 403;—*El infierno de los enamorados*, 17, 179, 220, 266, 267, 279, 459, 543;—*El planto que fizo Pantasilea*, 180;—*El sueño*, 64, 77, 179, 256, 267, 271, 274;—*El triumphete del amor*, 271;—*Favor de Hércules contra Fortuna*, 199, 403;—*Loor a doña Johana de Urgel*, 179;—*Los goços de Nuestra Señora*, 287;—*Pregunta a Johán de Mena*, 199;—*Pregunta de nobles*, 199, 403;—*Proverbios*, 267, 280, 282, 404;—*Visión*, 180, 267.
Sanvisenti, 18, 19.
Sarmiento, Fr. Martín, 379-381, 392.
Sassoferrato, Bartolo da, 119.
Schevill, Rudolf, 54, 248, 274, 515-518.
Schiff, Mario, 105, 325, 458.
Schlayer, Clotilde, 256.
Segunda comedia de Celestina, véase Silva, Feliciano de.
Séneca, 24, 51, 52, 56, 120-123, 129, 144, 145, 236, 254, 328, 334, 350, 491, 505, 521.
Sepúlveda, 524.
Sequeira, Diego Manuel, 386.
Serrano, Luciano, 94.
Shakespeare, 89, 503.
Sidonio, 262.
Silio Itálico, 75, 254, 255.
Silva, Feliciano de, 483, 488-489.
Silvestre, Gregorio, 367.
Smalley, B., 50.
Sócrates, 51.
Sófocles, 138, 279.
Solalinde, Antonio G., 248, 264, 531.
Solino, 33, 34, 46, 47.
Solís, Dionisio, 504.
Solís y Rivadeneyra, Antonio, 350.
Solón, 228.
Soto Mayor, Gonzalo de, 93.
Spitzer, Leo, 186.
Stelsio, Juan, 134.
Stewart, H. F., 62.
Stúñiga, *véase* López de Stúñiga, *Cancionero de Stúñiga*.
Sumas de historia troyana, véase "Leomarte".
Tácito, 55, 56, 57.
Tafur, Pero, 65, 245, 271.
Taillevent, 15, 16.
Talavera, Arcipreste de, *véase* Martínez de Toledo, Alfonso.
Talmud, 106.
Tallante, Juan, 456, 460.
Tamayo Vargas, Tomás, 356.
Tapia, Juan de, 23, 283.
Teofrasto, 180.
Terencio, 105, 373.
Terlingen, J. H., 245.
Thámara, Francisco, 458.
Thaon, Philippe de, 76, 77.
Tibulo, 156.
Ticknor, George, 41, 113, 247, 390-391, 396, 397, 423, 455, 532.
Timoneda, Juan de, 207.
Tirso de Molina, 167, 275, 376-379, 504.
Tiscornia, Eleuterio F., 351.
Tito Livio, 115, 179, 229, 411.
Toro, Alonso de, 344.
Toro, Arcediano de, 198.
Torquemada, Antonio de, 159.
Torre, Alfonso de la, 43, 148, 152, 409.
Torre, Lucas de, 368.
Torre Revello, José, 344.
Torrellas, Pedro, 278, 333, 422-423.
Torres, Inés de, 21.
Torres Naharro, Bartolomé de, 89, 207, 253, 267, 274, 339, 367, 449, 467-468, 488, 519.
Tostado, *véase* Madrigal, Alonso de.
Tragedia Policiana, véase Fernández, Sebastián.

Tragicomedia de Lisandro y Roselia, véase Muñón, Sancho de.
Trend, J. B., 546.
Trillo y Figueroa, Francisco de, 349.
Trogo Pompeyo, 129, 334.
Tudense, *véase* Tuy, Lucas de.
Tuy, Lucas de, 334, 335.

Uberti, Fazio degli, 31-34, 47.
Uhagón, Francisco R. de, 150, 406, 477.
Ulpiano, 259.
Urrea, *véase* Jiménez de Urrea.
Útil y breve institutión para aprender los principios y fundamentos de la lengua española, 342-343.

Vaca, García de, 93.
Vaca, Lope de, 93.
Vahlen, 242.
Valbuena, Bernardo de, 22, 50-51, 506, 511, 521.
Valbuena Prat, Ángel, 72, 114, 153, 155, 517.
Valdaura, Crespí de, 457, 460.
Valdés, Juan de, 87, 142, 234, 239, 251, 350, 353, 373, 387, 416, 553.
Valdivielso, José de, 504.
Valencia, Fr. Diego de, 21, 25, 227, 409, 540, 541, 542.
Valencia, Nicolás de, 22.
Valera, Mosén Diego de, 456, 487.
Valerio Flacco, 254, 255.
Valerio Máximo, 51, 64.
Valla, Lorenzo, 187.
Valladolid, Juan de, 422.
Varchi, Benedetto, 347.
Vargas Ponce, José de, 346, 554-555.
Varrón, Marco Terencio, 72.
Varrón Atacino, 72-73.
Vázquez de Tapia, Hernán, 456.
Vega, Alonso de la, 518.
Vega, Garcilaso de la, *véase* Garcilaso de la Vega.
Vega, Lope de, 119, 131, 236, 246, 261, 351-352, 373-376, 383, 384, 390, 522;—*El bastardo Mudarra*, 504;—*El Brasil restituído*, 504;—*El capellán de la Virgen*, 374;—*El gran duque de Moscovia*, 167;—*El Isidro*, 275;—*El peregrino en su patria*, 504;—*El remedio en la desdicha*, 504;—*Introducción a la justa poética...*, 374-375;—*La Arcadia*, 58, 273-274, 481, 508-509, 511, 515, 521;—*La Dorotea*, 345, 486, 515;—*La gatomaquia*, 354, 374;—*La Jerusalén*, 186, 501, 521; *La mañana de San Juan*, 283;—*La obediencia laureada*, 504;—*Laurel de Apolo*, 347, 354;—*Porfiar hasta morir*, 375-376.
Velázquez, Luis José, 553.
Vélez de Guevara, Luis, 504.
Vélez de Guevara, Pero, 239.
Vendrell de Millás, Francisca, 103, 109.
Venegas, Alexo, 409.
Vicente, Gil, 207, 466-470, 471, 508.
Villalobos, Francisco de, 458.
Villamediana, Conde de, 131.
Villasandino, *véase* Álvarez de Villasandino.
Villaviciosa, Sebastián de, 274, 508.
Villedieu, Alejandro de, 280, 281.
Villegas, Antonio de, 383.
Villegas Selvago, Alonso de, 483, 484, 490.
Villena, Enrique de, 27, 62, 63, 127, 146, 226, 268, 334, 343, 345, 354, 369, 378, 382, 387, 396, 556.
Villon, François, 162, 264.
Viñaza, Conde de la, 240, 270, 277, 343, 349, 354, 458.
Virgilio, 15, 52, 60, 156, 213, 242, 256, 269, 316, 332, 348, 349, 355, 365, 375, 379, 391, 412, 417, 499, 514, 530, 532;—*Bucólicas*, 463, 464, 471, 521;—*Geórgicas*, 58, 65-70, 72-74, 193, 210, 223, 225, 255, 264, 265, 271, 404, 507, 529;—*Eneida*, 19, 31-32, 35-36, 44, 47, 66, 71, 75-78, 82, 92, 133, 136, 163, 164, 175, 184-187, 190, 216, 224, 227, 229, 243, 266, 271-274, 335, 363, 380, 387, 458, 459, 502-504, 511, 518, 521, 529, 531, 533, 537.
Virués, Cristóbal de, 43.
Vitry, Jacques de, 265.

Willis, 21, 31, 116, 237, 248, 264, 266, 538.
Wright, J. K., 34.

Ximénez de Urrea, *véase* Jiménez de Urrea.

Yúçuf, véase *Poema de Yúçuf*.

Zapata, Luis, 64-65, 93, 350-351.
Zárate, *véase* Gil de Zárate.
Zenón, 51, 180.

III

ÍNDICE DE PALABRAS Y TEMAS

a bueltas, 499.
a quándo 'para cuándo', 309.
abastante 'bastante', 239.
Abessalon 'Absalón', 272.
Abetes, 264.
ablativo absoluto, *véase* construcciones absolutas.
aborrido, 239.
Absander, 264.
abténtico, 256.

abusiones 'supersticiones', 257, 390, 407.
academios 'filósofos académicos', 268.
acates, 145.
acentuación de grecismos y latinismos, 276-286, 422, 431, 465, 469.
acerca 'cerca', 239.
acertijo mitológico, *véase* alusión mitológica.
actor = lat. *auctor*, 142.
adarve, 246.
-adas, *-ades*, 279.
-ades (terminación verbal), 238, 240.
adjetivo de pertenencia, 137, 142, 246, 268-269.
adjetivos apocopados, 238.
adquerir, 239.
adversario 'adverso', 253.
advocar 'provocar, incitar', 253.
afeçiones, 256.
aflegido, 239.
aforos 'afros', 273.
Afraneo = lat. *Afranius*, 280.
Agelio 'Aulo Gelio', 256.
Agenores 'Agenórides', 270-271, 277, 310, 319.
Agenorino 'Agenor', 271.
agios = ἅγιος 'santo', 451.
agro = lat. *acer* 'bravo, fogoso', 142.
aguas bivas o muertas 'con o sin marea', 245.
águila sangre, 498.
Agusto 'Augusto', 262.
aína, 239.
alas 'partes del ejército', 246.
Albania, 278.
albedrío < *arbitrium*, 278.
Albunéa, 267, 280.
alçar los cantos 'ensalzar la poesía', 49.
alegoría, 104, 128, 540-541.
alexandrino, 268.
alfonsí, *alfonsino*, 267.
Alfonsino 'Alfonso', 266.
algalina 'algalia', 266.
-alis (sufijo latino), 268.
aliteración, 242.
almanzorino, 497.
altiuidad, 122.
alusión mitológica, 179-186, 223-224, 246, 365-366, 405, 412-413, 415-416, 449, 468, 488, 494, 555.—Cf. perífrasis erudita.
Amatea, 267.
amazona (adjetivo), 265.
amercendear, 142.
Amiclas (*Amiclate*, *Amicleta*), 276, 503.
amito, 142.
amonitas, 265.
amorreos, 260.
amos 'ambos', 239.
amplificación retórica, 432;—amplificación por ejemplos, 163;—*amplificatio rerum*, 159-166;—*amplificatio uerborum*, 166-167, 411.—Cf. quiasmo, repetición.
-án, *-ano* (alternancia), 496.
anacoluto, 316-322.
anáfora, 107, 140, 165-166, 168, 313, 365, 418-419, 424, 443, 445, 466.
ananké, 277.
ançila, 256.
áncora, 246, 388.
Anchiles 'Aquiles', 264, 275.
andálico, *andalicano* 'de los Andes', 496.
andreo 'de San Andrés', 269.
andreático 'de San Andrés', 451.
angélico, 256.
Anibál, 283.
-ano, *-ana*, 267, 269.
antecedente, anticipación del, 306.
antena, 388.
Antenór, 282, 283.
Anteros 'Contra-Amor', 363.
antigor 'antigüedad', 240.
antítesis, 107, 148.
Antolopes 'Autololes', 44.
antrópos, 282.
apalpar, 239.
apararse, 138.
apoleo 'apolíneo', 268.
aposición, 188-189, 196, 306, 317, 376, 413-425, 442.
aposiopesis, *véase* reticencia.
apósito con *de* (sintagmas del tipo "tierra de promisión"), 187-188, 364, 442.
apostolical, 268.
apóstrofe, 107, 201, 210-217, 405, 410, 429, 444, 461, 466, 471, 490, 494, 515, 530, 537.
aqueste, 240.
aquoso, 426.
arabio 'árabe', 363.
arabismos, 61.
arcaísmos, 138, 142, 156, 238-242, 246, 249-251, 291, 353-354, 421, 499.—Cf. inercia lingüística, vulgarismos.
Archelao, 264.
Archesilahac, 264.
Archiles 'Aquiles', 275, 451.
Archipiada 'Alcibíades', 264.
Aretes, 264.
argentino reino 'reino del Plata', 497.
argiano 'argivo', 267.
argólico, 255.
armígero, 397.
armiño (adjetivo: *pudor armiño*), 498.
artículo: con nombre propio, 240, 316;—con valor demostrativo de *ille*, 316;—ante el posesivo, 240;—omisión, 313-315, 364.
Artophileas 'Artofílax', 451.
ascánico 'de Ascanio', 269.
Asdrubál, 283.
asemblar 'juntar', 247.
asíndeton, 165, 386, 424, 442-443.
asinino 'de asno', 520.
asmar, 369.
aspiración de la *h-*, 238.
assí que, 289.
assinar, 259.
Assiria, 278.
astronomía, vocabulario de, *véase* cosmografía.
Atalante 'Atlante', 133, 426.
atanto, 239.
atento 'atentamente', 250.

átonas, vocales, 238.
Atrides, 270.
Atrópos, 282.
áugico, 451.
austral, 260.
austrino 'de don Juan de Austria', 497.
aviltado, 239.
azagayas, 246.

Bala 'Basilea', 249.
basileo 'basilisco', 267.
batear 'bautizar', 239.
belígero, 251, 255, 285, 362, 397, 409.
bello 'guerra', 252.
benedizo 'forastero', 142.
beticano 'de la Bética', 497.
Betona, 275.
Bisante = lat. *Byzacium*, 273.
Bisantyna 'Bizancio', 266.
blasmar, 248.
Boeçia 'Beocia', 273.
Boetes, 264.
bonanza, 245, 249, 250.
Boréas, 280, 469.
Boristénes, 283.
Bosis, 276.
breve (adverbio), 250.
brial, 248.
broncino, 497.
brumal, 260.
bruñir, 145.
bullada, 239.

Cadino 'Cadmo', 271, 272, 277, 451.
caístros 'cisnes', 70-71.
Calamicleos, 128, 129, 187.
calcos lingüísticos, *véase* neologismos, romanceamiento.
calidones, 270.
Caliope, 211, 279.
Caliro 'Calírroe', 465.
Calisténes, 283.
cama, 239.
cancillería, vocabulario de, 245, 257, 261, 287, 495.
cándida púrpura, 224.
Caniculón 'Canícula', 451.
Canopea 'Canopo', 451.
caós, 281, 451.
capadoçes, 270.
çaratino 'de Zárate', 497.
cárbasos 'velas', 246, 251, 388.
Cartago (la menor) 'Cartagena', 238.
cástalo 'castalio', 265, 266, 363.
casticismo, 367.
castillos = *castra* 'campamentos', 142.
Catabatmón, 270, 281.
cativo, 239.
Catonina 'la hija de Catón', 269.
Caupolicán, *Caupolicano*, 496.
causa 'facción, empresa', 141.
cautela 'estratagema', 246.
Çeçilia 'Sicilia', 239.
çedo (adverbio), 239, 250.
celar = *celare* 'ocultar' + *zelare* 'ejecutar con celo', 257.
celéstico, 451.
celestino 'celeste', 267.
célico, 480.
celtiberiano, 267.
Çenéo, 280.
centilumíneo, 156.
centipolea = lat. *centapolis* 'hekatómpolis', 267-268.
çentro, 260.
Centurio, 269.
Çerbéro, 279.
cerco, 260.
çertefícar, 259, 262.
Cesarina 'amante de César', 269.
cesarino Aquiles 'el Aquiles hijo del César' = 'don Juan de Austria, hijo de Carlos V', 497.
cévil, 240.—Cf. *civil*.
Çicladas, 270, 279, 451.
ciclopano 'del Ciclope', 268.
çierto 'ciertamente', 250.
cilénico 'propio del Cilenio' (= Mercurio), 234-235, 255, 268.
Cindo 'Chindasvinto', 44.
cinge 'ciñe', 234.
circundança, 145.
cítara = lat. *citra*, 422.
çitaristas, *çitarizar*, 257.
civil 'cruel', 499.
clavero, 246.
clarificar, 145.
clarífico, 251, 254, 285.
Cleopatràs, *Climenè*, *Cliò*, 281.
coadjutorio, 259.
coitiuo, 134.
Colcas, 264.
colcha (galicismo primitivo), 248.
Colofena, 264.
comentario (adjetivo: *comentaria declaración*), 257.
cometas, 260.
como temporal, 301.
comovido 'puesto en movimiento', 239, 262.
compendioso, 256.
compuestos ornamentales, 142, 283-286, 361-362, 449-450.—Cf. sentido ornamental.
comuna (femenino de *común*), 121.
condesa 'deseo de guardar o *condesar*', 239.
conjondir, 240.
conquerir, 239.
cónsono, 58, 397, 493, 498.
construcción latina, *véase* latinismos sintácticos.
construcciones absolutas, 196-197, 294-296, 307, 413, 420-421, 425.
contino 'continuamente', 266, 362.
contra 'hacia', 239.
contraposición simétrica, *véase* antítesis.
contrapuna, 261.
contrario (sustantivo: 'término contrario'), 256.

controversia, 278.
convocar 'invocar' y 'provocar', 253.
coplas simétricas, 200-202, 409-410, 443-445.
coquímbico, 496.
Corintio 'Corinto', 266.
cornado, 107.
correo 'bolsa', 107.
corruptible, 256, 262.
Cortino = lat. *Gortyn*, 275, 276.
corusco, 121, 247, 251, 255, 449.
cosmografía, vocabulario de, 245, 260, 264, 450, 468.
costancia, *costante*, 261.
costelación, 260, 262.
Cratón 'Crates', 272, 275.
criatura, 256.
crima 'juicio'?, 107.
criminoso, 257, 449.
crinado, 251, 397.
crines, 255.
Crisipo 'Crispo', 272.
Crito, 269.
cuer 'corazón', 247, 391.
cultismos, *véase* grecismos, latinismos.
Cumea, 267.
curialesco, vocabulario, *véase* cancillería.
Curio, 269.
cutidiano, 142.

Charibeo 'Caribdis', 451.
chico 'pequeño', 239.
chimenea, 248.
chimerino, 128, 252, 262.—Cf. *quimerino*.
Chiro 'Quirón', 269.

dacos, 270.
damasquí, *damasquino*, 267.
Dayres 'Dares', 274.
Damne 'Dafne', 274.
de cómo, 240.
de 'acerca de', 309; *de* 'por', 320; *de* partitivo, 238, 240, 309, 354; *de* agente, 321.—Cf. apósito con *de*.
deçir 'descender', 107.
decoción, 262.
deessa, 239, 248.
defensión 'prohibición', *defender* 'prohibir', 239, 248.
definición, 164-165, 193, 439, 555.—Cf. "naturas".
deidad y santidades = *numina*, 142.
deífico, 449.
delectable, 251.
deleto 'destruido', 259.
delio, 255.
Delós, 277, 281, 309.
Delphós, 281.
demientra 'mientras', 239.
Democrito, 451.
Demorgén, *Demorgón* 'Demogorgón', 451, 468.
Demosténes, 283.
demostino, 520.
deprender, 239.
desarticulación del numeral, 174-175, 419, 440-441, 500, 553.
descabollirse, *descabullirse*, 138, 235.
deservir, 239.
desferra, 235.
deshonesto = lat. *inhonestus* 'vergonzoso, horrendo', 243.
desierto = lat. *desertus* 'desamparado', 142.
deslate, 246.
deslazar, 362.
desmano 'desmán', 275.
desmesura 'sin medida', 244.
despagado, 239.
despender, 239.
destirpar, 145.
desuariado, 142.
deteriora (femenino de *deterior* 'peor'), 121.
devedar, 145, 239.
deydades, 256.
deyusmetido 'sometido', 287, 473.
diafána, 279.
dianeo 'de Diana', 268.
dición, 261.
dictador 'poeta', 239.
didáctica, 128-130, 156.
Didón 'Dido', 270.
Dimeta, 60, 275.
dino, 262.
Diogenito, 264.
dísono, 478, 498.
ditar 'componer verso, expresar en verso', 239.
diuinal, 142.
diva, 256.
Domiçio africano 'Domicio Afer', 57, 189.
dóricos 'griegos', 44, 255.
drago 'dragón', 239.
drecho 'derecho', 239.
Driadas 'Dríades', 426.
ductriz, 262.
dúlcido, 397.
dulcísono, 449.
duque = lat. *dux* 'caudillo', 142, 156, 243.

-ebo, *-ébo*, 279.
Ebosus, 276.
ebúrneo, 137, 255, 266.
eçeder, 261.
eçelençia, 261, 262.
eclesiástico, vocabulario, *véase* Iglesia.
eclypsi, 137, 260.
Ectór, 282.
echine 'equidna', 265.
echino = lat. *echeneis*, 44, 264-265.
-edes (terminación verbal), véase *-ades*.
efecto, 256, 261.
efundir, 133.
-ei- (diptongo griego), 275.
Eladia (lat. *Hellas -adis*), 272.
elegíaco, 267.
elegiano, 267, 397.
eleto, 261.
elipsis, 310-316, 319.
Eliséos, *Elíseos*, 280.

embermejecer, 138.
enante, 239.
encantadera 'encantadora', 239, 240.
encarecimiento en forma negativa, *véase* lítotes.
encruelescer, 142.
ende 'allí', 239.
Eneo 'Ennio', 280.
enfiesto = lat. *infestus*, 142.
Enfregymio 'Ifigenia' (?), 171.
engorra, 239.
Enipo 'Enípeo', 275.
enorme 'irregular, sin norma', 172, 253.
Enpedócles, 279.
ensolver (derivado de *solver* 'resolver'), 244.
ensolvedora, 240, 244.
entenas, 246.
entera = lat. *integra* 'honesta', 243.
entramos 'entrambos', 239.
entretalladuras, 246.
enumeración, 159-160, 168, 411.
-eño, 266.
-eo, éo, 267, 279-280, 282.
Eolias, 43.
Éolo, 279.
epanalepsis, 171.
epicuro (adjetivo: *cena epicura*), 498.
epicuros 'epicúreos', 422.—Cf. *Ypicurio*.
epitafio, 252.
epítetos compuestos, *véase* compuestos ornamentales.
equinoçial, 260.
Erebo, 279.
Eridáno, 496.
Erigóne, 451.
Eritea, 267, 280.
-ero, -éro, 279.
error 'enredo, confusión', 363.
erudición medieval, 115-116, 264-265, 333-335, 529-534, 537.
esceptrogerio < lat. *sceptriger*, 142.
escodreñar, 145.
escolástica, vocabulario de, 156, 177-178, 245, 256-257, 261, 287, 288, 450, 470, 489-490, 512.
escripsado, 256.
escueto, 397.
escuro, 261.
esdrújulos ornamentales, *véase* compuestos ornamentales, superlativos.
esecrable, 262.
esecutar, 262.
espeçioso 'hermoso', 256.
especulares (medios) 'medios de aumento', 261.
espera, spera 'esfera', 129, 260.
esperiencia, 262.
espiríto, 278.
esposo (adjetivo: *esposa mano*), 498.
esquiuidad, 121.
Estegadas 'Estécades', 270, 276, 279.
estelífero, 449.
estinto 'instinto', 261.
estoiçianos, 267.
estonces, 239.
estoria, 239.
estoue, 240.
estructura simétrica, *véase* simetría.
estudio 'afición', 137.
estudo, 240, 242.
eteréo, 469.
etimología, 186-187.—Cf. figura etimológica, "naturas".
etneo (adjetivo), 236.
Etneo 'Etna', 36, 255, 267.
euasiones, 257.
euclídeo, 497.
Eufratés, 281.
Eufremes, 264.
Eurico 'Ervigio', 44.
Euterpé, 281.
evemerismo, 493.
evieterno, 397.
excavar, 145.
exilio, 397.
expresión gemela, *véase* parejas de sinónimos.

f- inicial, 238.
fambre, véase *hambre*.
fantasticado, 249, 250.
fatídico, 142, 449.
febal, febeo, 268.
fechos = lat. *facta* 'gesta', 239.
Felix 'Filis', 272.
féliz 'feliz', 496.
Femonoé, 281.
fengido, 240.
fénix (adjetivo: *fénix hermosura*), 498.
fernandí, fernandino, 267.
feroçe, 263.
ferrino 'de hierro', 266.
feruiente, 255.
férvido, 450.
Fetón, Fetonte 'Faetonte', 274-275, 276.
fi de 'hijo de', 241, 247, 277, 391, 449.
fictionado 'fingido', 244.
ficto 'fingido', 236, 251, 262, 397.
fidelino 'fiel', 267.
fiero 'ferozmente', 250.
figura etimológica, 107, 172-174, 412, 425, 461, 479.
figuras retóricas, 107, 148, 156.—Cf. amplificación, anáfora, antítesis, apóstrofe, definición, enumeración, epanalepsis, figura etimológica, interrogación, lítotes, perífrasis, preterición, quiasmo, repetición, reticencia, *si* concesivo, tapinosis.
Filiris 'Filírides', 58-59.—Cf. *Philiro*.
filosofal 'filosófico', 268.
filosofía, vocabulario de, *véase* escolástica.
fines 'comarca', 362.
fingir 'obstinar', 107.
finida 'fin', 250.
fito, véase *ficto*.
flagrante, 255.
flama, 242, 252.
florín, 107.
flutuoso, 261, 478.
fondón de, 138, 156, 234, 239, 449.

forense 'forastero', 142.
fornazes, 236.
fornecer, 239.
fornicario, 257.
fortuna 'borrasca marina', 245, 250.
fortunal, 510.
frase interjectiva, 217-218.
frase proverbial, 240.
Frigineta 'Frigia' (sibila), 60, 275.
fromage, 248.
fruente, 240, 242.
fruir, 251.
fuerte 'fuertemente', 250.
fulgente, fúlgido, 450.
fúlmino 'fulmíneo', 255, 265, 422.
fulvo, 145.
funereo, 255, 280, 397.
fuscado, 397.
fusta, 235, 245.

Gabiano 'Gabiniano', 55-56.
galicismos, 247, 248-249, 387, 397.
Gangés, 469.
Garamanta, 273, 521-522.
generoso 'linajudo', 253.
Genesí 'Génesis', 281.
gerarchías, 256.
gerundio, 141, 295-297, 319, 453.
gesta Magnea 'la *Farsalia* o gesta de Pompeyo Magno', 255-256, 268.
giganteo, 449.
Glatón 'Glauco', 264.
glorificar, 252.
glosa medieval, 138.
gongorismo, 335.
Granao, 264.
greçiano, 267.
grecismos, 278-279, 281-282.—Cf. acentuación.
gremio 'regazo', 426.
grida, 246.
gridar 'gritar', 240.
grulla (adjetivo: *grulla vigilancia*), 498.
guerra, vocabulario de la, 246, 257.
guisa, 235.
gúminas, 246.

hambre (fambre) 'codicia, avaricia', 243-244, 403, 499.
Hechene 'Equidna', 468.
*Heláde*s, 451.
hemisfero 'hemisferio', 496.
hemistiquios simétricos, 107, 199, 203-204, 376, 386, 410, 424, 445-448, 479.
Hércoles, 264.
herculino, 268.
hermafrodito, 128.
Hermogines, 451.
heros 'héroe' = *herus* 'amo', 140.
Hidehéreba 'la Muerte, hija de Érebo', 449.—Cf. *fi de*.
hipérbaton, 134, 137, 141, 146, 206-210, 240, 312, 364, 370-371, 373-374, 388, 397, 410, 425, 479.
hipérbole, 92, 162-163, 416, 555.
hipérbole sacroprofana, 94, 96-99, 469, 535.
Hisifile 'Hipsípile', 465.—Cf. *Ysifle*.
hispalio, híspalo, 363.
hombre (pronombre indefinido), 289.
homerio, homérico, 234, 268, 363.
hora mitológica, 224, 424, 450, 463, 494, 512, 515, 520, 530.
Huerco 'Orco' 142, 236, 244-245.
humano seso, 235.

-ía, 278, 498.
-ico, 268.
Idán 'Ida', 270.
-idas, -ides, 279.
Iglesia, vocabulario de la, 245, 256-257, 440.—Cf. teología, hipérbole sacroprofana.
igneo, 255, 282.
-igneus (sufijo latino), 266-267.
ignominioso, 128.
igual = lat. *aequus* 'benévolo', 244, 362.
Iliáda, 270, 279.
Iliasos 'Elisios', 264.
Ilioneo 'Ilión', 265.
imaginería, 246.
imágines, 137.
imperfecto (tiempo), 303-304.
impugnable, 251.
in, -ino, 281.
inçestuoso, 257.
ínclito, 255.
inclito, 278.
incostante, 261.
inefando, 449.
inercia lingüística, 286-291.
ineterno (adjetivo) < *in aeternum*, 286, 397, 449.
-neus, 266-267.
infacundo, 251, 517.
infingido 'obstinado', 107.
infinitivo, oraciones de, 287-299, 307, 319, 420, 454.
inflación, 121.
influir, 260.
información, informado, 259.
infortunio, 254.
inhumano 'sobrehumano, extraordinario', 253.
inico, 262.
inmoto, 235, 262.
innovaciones lingüísticas, *véase* neologismos.
-ino, 142, 266-267, 279, 497, 520.
inopia, 251.
inoranças, 261.
inoto, 261.
inpresiones, 256.
inquisidora, 240.
insine, 261.
insinias, 261.
insuflar, 256, 397.
inteleto, 256, 261.
intemperanza, 145.
interrogación retórica, 140, 148, 218-219, 410, 461, 466.
inuasor, 257.
-(i)nus, 266.

invocación, *véase* apóstrofe.
invocar, 253.
-io (sufijo), 270, 280.
Isifle, véase *Ysifle*, *Ysórfile*.
-ísimo, véase superlativos.
-ita, 265.
italianismos, 247, 249-250, 367, 372-373, 387, 397.

jacóbico 'de Santiago Apóstol', 496.
jacobino 'de Santiago de Chile', 497.
jamás 'siempre', 107, 409.
jamón, 248.
jergas, 245-246, 257-261, 361, 449.—Cf. cancillería, cosmografía, escolástica, guerra, Iglesia, marinería, óptica, teología.
jocundo, 234.
jordano 'del Jordán', 269.
Jordano 'Jordán', 275.
juliana 'del conde don Julián', 269.
jumentil, 520.
Junón, 270.
Jupitér, 281.

la tal, 235.
la tu discreción 'tú', 258.
laberinto 'confusión, trabajo, miseria', 262.
labor intus, 262.
Lachésis, 282.
Laeretes 'Laertes', 264.
Laocoón, 269.
larga imagen, 164.
Lasténes, 283.
Lathón, *Lathonio* 'de Latona', 451.
latín universitario, 142, 286-288, 462.
latinismos léxicos, 20, 61, 121-122, 128, 129, 134, 137-138, 142, 145, 147, 156, 159, 242-244, 247, 250-257, 263, 307, 361-364, 373, 375, 387, 397, 426, 449-451, 469, 495-496, 517, 553.—Cf. acentuación, compuestos ornamentales.
latinismos sintácticos, 128, 129, 134, 147-156, 294-300, 306, 364-365, 373-375, 414, 421, 452-453, 469, 479, 495.—Cf. construcciones absolutas, hipérbaton, infinitivo, oraciones subordinadas, relativo, períodos sintácticos, sentido ornamental.
latitante, 449.
laureo 'de laurel', 268.
lautarino 'de Lautaro', 497.
leedor, 244.
leguleyo, vocabulario, *véase* cancillería.
Lete, 254.
Leucaspis, 281.
Leucone 'Leucónoe', 275.
libial 'líbico', 268.
líbico, 255.
libídino, 497.
libidinoso, 257.
líbido, 277.
licor, 134.
licostratos 'litóstroto', 450, 451.
licúreo 'de Elicura', 497.
lide, 252.
lideçe, 107.
lieo, 255, 267.
linaloes, 145, 270.
linçeo 'lince', 265, 280.
lindes, 246.
lindo 'legítimo', 236, 259.
Lino 'Linceo', 272.
Liriópe, 278.
Lisimáco, 283.
liso 'lis', 275.
lista 'zona', 362-363.
lítotes, 174, 386, 441.
lodoso, 107.
logical, 268.
lonbarda, 246.
longeuo, 255.
Lopia 'Leptia'?, 44, 273.
lúcido, 255, 449.
luçífero, 256.
luco, 332.
Ludunia < *Lugdunum* 'Lyon', 238, 272, 273.
lúrido, 255.

Macaréo, 280.
macometa, *macomista* 'mahometano', 267, 409.—Cf. *mahometa*.
maçonería, 246, 404.
maculado, 257.
machina, 277, 278, 279, 353.
madianitas, 260, 265.
madrina 'madre', 266.
magallán 'de Magallanes', 498.
magnánimo, 257.
Magneo 'Lucano', 256.—Cf. *gesta Magnea*.
magnífico, 259.
magno 'grande', 255.
maguer, 239.
mahometa 'mahometana', 451, 494, 496.—Cf. *macometa*.
malechino, *malequí*, 267.
mandar 'valerse de, usar', 239.
manjar, 248.
mantel, 248.
mantón, 107.
mañeroso, 240.
maquina, véase *machina*.
Marçia 'Marsias', 211.
Mares 'Marte', 271-272, 332, 451.
marinería, vocabulario de, 222, 245-246, 257, 388.
Marmárida, 270.
más que perfeto, 256.
massagetas, 267.
mástel, 246, 388.
matemáticas, 260, 264.
matrino 'de la madre', 142, 266.
mauorçio 'de Marte', 255.
Mauriçia, 236-237, 273.
Mauseol, *Mauseolo*, *Mausol*, 273-274.
Medán, 264.
Media, 260.
Mediterrano 'Mediterráneo', 271, 276.
Meduseas 'Medusas', 266, 422.
Melpomené, 281.
Menalao 'Menelao', 264.

mendaçia 'mentira', 263, 397.
Mendocino, don Juan el 'don Juan de Mendoza', 497.
Menesteo 'Mnesteo', 271, 272.
mente, ment, miente, mientre, 252.
-mente (sufijo), 250.
mercurino 'de Mercurio', 268.
mercurio (adjetivo: *lanza mercuria*), 451.
meresciente, 142.
Meroís, 451.
mesmo, 240.
mesnada, 239.
mestrua Luna, 255.
metamorphoseo (adjetivo), 497.
Metroes, Metoes 'Meótides', 272, 277, 310.
mezana, 246, 388.
michi 'mihi', 267.
mientre, véase *mente*.
minaz, 397.
mintroso, 239.
mirable, 251, 253.
mistura, misto, 262.
mitología, *véase* alusión mitológica, hora mitológica, perífrasis erudita.
moabitas, 260, 265.
modos, 300-304, 319.
módulo 'tono musical', 58.
monarca, monarchía, 257.
Monasteus 'Mnesteo', 272.
Monjergón 'Demogorgón', 468.
montón, 235.
mortaja = lat. *funera*, 140.
mortífero, 449.
mote, 235, 239.
motivos ornamentales, *véase* compuestos ornamentales, sentido ornamental.
movedor 'motor', 244.
mundano 'cósmico', 257.
múrice, 255.
muy mucho, 239.

Naso 'Ovidio Nasón', 269.
naturales = lat. *ciues*, 244, 362.
"naturas", 76-77, 177, 187, 193, 313-314, 321, 533.
Naxón, 270, 281.
nefando, 257.
negante, 449.
neofita, 451.
neologismos, 156, 242-244, 246, 251, 373, 494.
neptunino, 494.
nequiçia, 256.
nereo 'mar', 255.
Nero 'Nerón', 269.
nerónico, 497.
Nestór, 283.
neto 'nítido, brillante', 239, 243.
-neus, 266.
nichil 'nihil', 267.
nigromantesa, 487.
nitente, 450.
nítido, 255.
nol 'no le', 240, 277.
nombres bíblicos, 280.
nombres propios, 269, 278, 279.
nominativo latino, 276.
non enbargante, 289.
novel, novelo, 274, 275, 498.
nubífero, 145, 251, 254, 255, 285, 397.
nubloso, 363-364.
numeral desarticulado, *véase* desarticulación del numeral.
numidanos 'númidas', 267.

obtuso, 262.
occídico, 451.
oçeáno, 279, 451.
odorífero, 134.
Odyssea, 275.
ofender = lat. *offendere* 'salir al encuentro, precipitarse', 243.
omeçida, 262.
omerio, véase *homerio*.
-on, 281.
ondoso, 363.
operaciones, 260.
óptica, vocabulario de, 18, 243, 260-261, 468.
-or, 282.
-ora, 240.
oraciones subordinados, 137, 146, 147.—Cf. infinitivo, relativo.
orador 'embajador', 253.
orar 'pedir', 142.
orbe, 260.
orfeico, 133.
ostalage, 248.
oteante, 449.
ouo, 240.

padeçer = lat. *pati* 'tolerar', 243.
Paladión, 270, 281.
Palas, Palante, 276.
palenque, 246.
palestra, 252.
Panteón 'Panteo', 270.
paralelismo, *véase* simetría.
parejas de sinónimos, 133, 141, 156, 167, 376, 411, 424, 520.
Pármeno, 269.
parodia ritual, 334.
participio activo (calco latino), 141, 453, 466, 479.
partidas 'partes, regiones', 239.
Partia, 260.
Pasife 'Pasífae', 274, 275, 279.
patrino 'del padre', 142, 266.
paulino 'del duque Paulo', 269.
pauvreté < *paupertatem*, *poverte* < *paupertas*, 277.
pavesada, 246.
pedernalino, 520.
Pegasón 'Pegaso', 369.
peligrinante, 469.
Pelio 'Pelión', 269.
Penalope, 264.
penatígero, 251, 254, 284, 397.
Penea 'de los Penos', 268, 274.
Peneleu, 264.

Penelópe, 277, 278.
Pentapolín, 43, 238, 270, 281, 282, 451, 521-522.
percha, 248.
Peretenor, 264.
perfectos fuertes, 238.
perfeto, 261; — 'realizado', 545.
pérfido, 255.
perífrasis, 107, 134, 175-177, 225, 322.
perífrasis erudita, 128, 156, 366, 439-440, 469, 494.—Cf. adjetivo de pertenencia, alusión mitológica, desarticulación del numeral.
períodos sintácticos, 304-310; — condicionales, 305-306; — consecutivos, 304-308, 413, 420, 423, 454; — correlativos, 304-306, 413, 455; — disyuntivos, 305.
Peripatón 'Perípato', 270.
Periteo 'Piritoo', 264, 422.
Perseo 'Persio', 280.
persiano, 267.
persona 'yo', 'alguien', 289, 500.
personificación alegórica, *véase* alegoría.
pescudar, 449.
pestilencial, 142.
petafio, *pitafio* 'epitafio', 252.
Petreo, 280.
petrino 'de piedra', o 'de San Pedro', 451.
Phetona 'Pitón', 451.
phidio 'de Fidias', 498.
Philiro 'Filírides', 58, 451.—Cf. *Filiris*.
pierio, 255.
pièta < *pictas*, *pietà* < *pietatem*, 277.
pigro, 236, 251, 397.
piropos, 145.
pitafio, véase *petafio*.
planeta, 260.
plano, *planura*, 252.
platáno, 277.
platicar 'tratar', 239.
Plato 'Platón', 269.
plebeo 'plebeyo', 280.
plebérico 'de [Melibea, hija de] Pleberio', 269.
Pleyádas, *Pliádas*, 279.
Pleyas 'Pléyades', 271, 279.
plumbias, 156.
plural poético, 160-162, 322.
Pluto 'Plutón', 262, 269.
pluvia, 242, 362.
podesta < *potestas*, *podestà*, *potestate* < *potestatem*, 277.
poetría, 256.
Polemo 'Polemón', 269, 275.
Poleus 'Pólux', 272.
Polinestór, 282, 283.
poluto 'manchado', 257.
Ponpeo 'Pompeyo', 280.
Ponradastro, 264.
por ende, 239, 289.
por quanto, 289.
Poris 'Paris', 272.
porque 'para que' y 'por lo cual', 309.
posada, 239.
postrimero (adverbio), 250.
potage, 248.
poverte; véase *pauvreté*.
pregunta retórica, *véase* interrogación retórica.
prenósticas, *pronósticas*, 263.
prepotente, 378, 449.
presente de narración, 141, 302, 303.
prestar 'proporcionar', 253.
prestigiar, 397.
preterición, 156, 163, 548.
Pretestor, 264.
priessa 'aprieto, premura', 239, 240.
primero (adverbio), 250.
principessa, 249, 250.
proceder 'avanzar', 253.
producir = lat. *producere* 'conducir', 244.
profano, 257.
profetar, 256.
profetissa, 256.
progenitores, 257.
Proneses 'Procne', 465.
Pronine, *Provine* 'Procne', 272.
pronombre redundante, 292, 319.
pronombre relativo, *véase* relativo.
pronósticas, véase *prenósticas*.
propinco 'cercano', 235.
proronpe 'prorrumpe', 240.
prosa 'poesía', 'secuencia', 239.
Proserpina, 279.
pruina, 247.
pública cosa 'república', 244.
publico, 278.
pulcro, 256.
puna, *punar*, 235, 261.
pungitivo, 121.
púntico, 451.
purpúreo, 362.
pyreo, 142.
pyramidal, 268.

quadrilla, 246.
quadrivista, 239.
quadrupedal, 142.
que arcaico, 292-293; — *que* temporal, 452-453.
quedo 'quieto', 235.
quel 'que le', 240.
quiasmo, 170-171, 205-206.
quidóreo, 497.
quier... quier, 239.
quimerino 'de Quimera', 449, 498, 510.—Cf. *chimerino*.
quirita, 254, 265.
quistión, 235.

rapinado, 142.
Ras 'Arrás', 249.
raya, 246.
raygado, 142.
recodido, *recodir*, 138.
recreación léxica, *véase* romanceamiento.
rectórica, 256.
reflecter, 137.
reguardar, 249, 250.
relacionar 'relatar', 244.

relativo, pronombre, 299-300 (*el cual*, 193-196); — en cabeza de oración, 454; — acumulación de, 454; — oraciones de, 128, 137, 190-196, 200, 413, 420, 425, 442.
relazar, 362.
relegado, 244.
remecer, 239.
remos 'alas', 243.
repetición, 147, 148, 170-172.
reptilias 'reptiles', 263.
repuna, 261.
repunta, 245.
Requesenes 'Requeséns', 496.
respuso 'repuso', 240.
resto troyano = *Troas reliquias* [*Danaum*], 243.
reticencia, 160.—Cf. preterición.
reto 'recto', 261.
retórica, *véase* figuras retóricas.
retratar 'retractar', 261.
revés 'vuelta', 239.
revocar 'volver a llamar', 253.
reyendo 'riendo', 240.
Risón 'Reso', 270.
ritmo binario, 198 (cf. hemistiquios simétricos); — ritmo ternario, 412, 424, 425, 479.
rocío < lat. *roscidum*, 278.
Rodáno, 451, 496.
romance 'composición literaria', 239.
romanceamiento, 134, 138, 142, 145, 244, 261-276, 449, 450-451, 465, 469.
Romulana 'Roma', 469.
rrymico, 256.
rubente, 450.
rubicundo, 450.
rubino 'rubí', 267.
rutilante, 450.

saber 'soler', 239.
sabidor, *-ora*, 239, 240.
sabre, 247, 248.
sacra e real magestad, 257-258.
Safós, 469.
sage, 247, 248, 359.
salutífero, 449.
salvagina 'salvaje', 267.
sandeçe, 107.
sanguino, 266, 498.
Sardanapolo, 272, 422.
sarje, véase *sage*.
satiro, 278.
Saturnia, 252.
sciente, 478.
secreto 'secretamente', 250.
Semiramis, 275, 281.
senblante 'semejante', 250, 322.
senectud, 251.
senetud, 134.
sentido ornamental, 143-156, 426, 530. (Cf. compuestos ornamentales.
septiforme, 449.
seráfico, 256, 449.
serenísimo rey, 258.
serín 'seríen, serían', 240.
serpentino 'serpiente', 266, 269.
seso, 235.
seteno, 239.
setentrional, 145.
sey, 240.
seyendo, 240.
si concesivo, 306-307.
silla preciosa, motivo de la, 224, 404, 408, 431, 432, 463, 475.
simetría, 133, 147, 197-210, 409-411, 461, 466-467.—Cf. coplas simétricas, hemistiquios simétricos, versos simétricos.
Simoenta 'Simois', 270.
Simonidés, 465.
simulacras, 263.
sin falla, 'indefectiblemente', 239.
Sinayno 'Sinaí', 267.
sínodo, 257.
sinonimia, *véase* parejas de sinónimos.
sintaxis, *véase* anacoluto, oposición, artículo, elipsis, frase interjectiva, gerundio, latinismos sintácticos, modos, participio, pronombre redundante, tiempos, voz pasiva.
Siria, 278.
siriano, 267.
Sisifón 'Sísifo', 281.
so 'bajo', 239.
sobaco 'valle', 369.
sofisma, 107.
sofraganas 'sufragáneas', 271.
solena (femenino de *solene*), 122.
solenizar, 257.
solstiçia, 260, 263.
solver 'resolver', 252.
somover, 145.
sonoro, 255.
sopear 'cenar', 247.
sotil, 240.
spera, véase *espera*.
-stences, 283.
sublimado, 478, 517.
sublime 'elevado', 253.
subsidio, 262.
subuerter, 262.
suçeder = lat. *succedere* 'entrar', 243, 253.
sufístico, 107.
sumidad, 133.
superiora, 121.
superlativo hebreo, 188.
superlativos, 258, 284.
superno, 251, 255, 397.
súpero, 450.
surrepticio, 121.
Susia 'Susa', 47, 272.

tábido, 255, 397.
tálamo, 137.
Talamona, 272.
tan mucho, 239.
tantaleo, 269.
Tantaro, 264.
tapinosis, 243.
Tarpea 'Tarpeya', 280.
tártaro (adjetivo: *tártaras penas*), 451.

taurino, 235.
Tebas, 277-278.
Temistócles, 279.
Tenedón 'Ténedo', 270.
Teodiselo 'Teodisclo', 271.
teología, vocabulario de, 94-96, 256-257, 261. —Cf. Iglesia, hipérbole sacroprofana.
terenciano, 269.
Tereo 'Tiresias', 63-64, 70.
términos 'límites', 244.
Terpsicoré, 281.
terrapleno 'terraplén', 496.
testado 'raído', 259.
testificar, 259.
Teuzer 'Teucro', 269.
thesalianas 'tésalas', 267.
Thesena, 272.
Thespico, 264.
Tiberi(n), *Tiberio*, *Tibre* 'Tíber', 271.
Tiberino 'Tíber', 267.
tiempos, 300-304, 319.—Cf. imperfecto, perfectos fuertes, presente de narración.
tiesta 'cabeza', 247, 391.
Tifón 'Tifis', 272.
Timolus 'Tmolus', 272.
tiranizar, 257.
Tirrheo 'Cirreo', 63.
Titanos, 272, 496.
título 'inscripción', 259.
tobosina 'del Toboso', 520.
trabéa < lat. *trabĕa*, 280.
trabucos, 246.
traçenda 'trascienda', 261.
traer = lat. *trahere* 'arrastrar', 140, 243.
trámite 'atajo', 253.
trasponer, 251.
trémulo, 255.
tribulante, 257.
tridente, 255.
trifauçe, 254, 255.
Trinacria, 36.
trinquete, *triquete*, 246, 247, 388, 391.
tripódas, 270, 277.
triquete, véase *trinqucte*.
trocas 'truecas', 332.
troços 'tróceos', 245, 266, 271.
trucidar, 397.
trujamana, *trujamanera*, 156.
Tubál, 283.
tuerto, 236, 239.
tuliano 'de Cicerón', 268, 269.
tulio 'de Cicerón', 498.
túmido, 450.
tunecí, *tunecino*, 267.
túrbido, 235, 397, 449.

ulixeo, 255, 267, 268, 280, 464.
ultriz, 255, 397.
una 'única, unida', 243.
universalmente 'en general', 257.
ursino 'de las Osas', 497.

val 'vale', 240.
valiente = lat. *ualens* 'fuerte', 243.
Vandalia, 238.
vaníloco, 236, 251, 254, 285, 397.
vedrio 'vidrio', 278.
vegada, 239.
vegil 'senil', 134.
venadriz, 138.
venedizo, véase *benedizo*.
veraçe, 263.
verano 'primavera', 241, 338.
verbos, *véase* infinitivo, tiempos, voz pasiva.
vergoñoso, *vergüeña*, 239.
versificación, *véase* coplas, hemistiquios, versos, ritmo.
versos simétricos, 198-199, 202-203, 376, 418.
veyendo, 240.
vianda, 248.
vido, 240.
vil, 254.
Villagra 'Villagrán', 496.
vimbre, 138.
vipéreo, 254, 255.
virente, 450.
virgíneo, 255, 280, 282.
virtud = lat. *uirtus* 'valor', 243, 253.
visiva facultad, 498.
viso 'rostro' y 'vista', 249, 250.
vitoria, 262.
vlixeo, véase *ulixeo*.
vltriz, véase *ultriz*.
vocabulario, *véase* arcaísmos, galicismos, grecismos, inercia lingüística, italianismos, jergas, latín universitario, latinismos léxicos, neologismos, parejas de sinónimos, romanceamiento, vulgarismos.
voltar, 249.
voz pasiva, 293, 453.
Vulcaneas < lat. *Vulcaniae*, 43, 280.
vulcánico, 496.
vulcano (adjetivo: *fragua vulcana*), 496.
vulgarismos, 138, 145, 156, 238-242, 290, 291-292, 449, 499.

y interrogativo, 452.—Cf. interrogación retórica.
ya quanto, 235, 239.
Ydán, véase *Idán*.
ygneo, véase *igneo*.
Yl- véase *Il-*.
yn-, véase *in-*.
Yonus, 269.
yperboreo, 280.
Ypicurio 'Epicuro', 422.
Ypocrás 'Hipócrates', 263.
Ypremén 'Priene', 270.
Ysifle 'Erifila' e 'Hipsípila', 44, 64, 272, 274, 276, 279.
Ysórfile 'Hipsípila', 274.

zapicano 'de Zapicán', 497.
Zaráte 'Zárate', 496.
Zodiaco, 260, 469.
zonas, 260.

IV

ÍNDICE GENERAL

PREFACIOS 5

EL LABERINTO DE FORTUNA 13

Marco narrativo.—Esquema medieval frecuente, 15. Influjo de la *Divina commedia*, 17. Fusión de un modelo y sus imitaciones, 18.

Contenido episódico.—La mudable Fortuna y la orden del cielo, 20. El orbe universo, 30. La orden de Phoebo, 47. Filósofos grandes, 51. Flor de oradores, 55. Aquí los profetas, 59. Aquí los poetas, 60. Córdova madre, 61. Don Enrique de Villena, 62. El Conde de Niebla, 64. Planto de Lorenzo Dávalos, 75. La maga y el Condestable, 79.

OBRAS POÉTICAS MENORES 85

Poesía amorosa.—Intelectualismo, 87. Escolasticismo, 88. Introspección, 91. Hipérbole sacroprofana, 92. Pesimismo elegíaco, 99.

Poesías políticas.—Poesías de circunstancias, 103. La *Coronación*, 104.

Poesías morales.—Dezir sobre la justiçia, 106. *Razonamiento que faze Johán de Mena con la Muerte*, 109. *Coplas contra los pecados mortales:* causa de su peculiaridad, 110; asunto y fuentes, 111; imágenes, 116; pensamiento social, 117; versificación y estilo, 120.

PROSA 125

Juicios y clasificación, 127.

Propósito didáctico.—Comentario a la *Coronación*, 128.

Propósito narrativo.—Fábulas ovidianas del Comentario a la *Coronación*, 130. El *Omero romançado*, 138.

Propósito ornamental.—Prohemio del *Omero romançado*, 143. Prólogo de la *Coronación*, 145. Prohemio del *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, 147.

ESTILO 157

Amplificatio rerum.—Enumeración, 159. Reticencia, 160. Plural por singular, 160. Hipérbole, 162. Ejemplo, 163. Larga imagen, 164. Definición, 164. Asíndeton, 165. Anáfora, 165.

Amplificatio uerborum.—Parejas de sinónimos, 166. Sinónimos enlazados por *e*, 167. Serie ternaria, 168. Series de más de tres términos, 169. Repetición, 170. Quiasmo, 170. Epanalepsis, 171. Figura etimológica, 172. Lítotes, 174. Desarticulación del numeral, 174. Perífrasis con verbo gramaticalizado, 175. Perífrasis erudita, 177. La mitología en la perífrasis, 184. Etimología, 186. "Tierra de promisión", 187. Superlativo hebreo, 188. Aposición, 188. Oración de relativo, 190. Adjunto participial, 196.

Simetría.—Estructura de la copla de arte mayor, 197. La simetría en la copla del *Laberinto*, 200. Opuestos, 204. Hipérbaton, 206. Anticipación del complemento, 209. Apóstrofe, 210. Apóstrofe épico, 214. Frase interjectiva, 217. "Clara visión": el mar, 219; actividades humanas, 223; la naturaleza, 223; luminosidad, 224. Erudición, 228.

LENGUA..... 231

Juicios y caracterización, 233.

"Vocablos grosseros".—Arcaísmos, 238. Ennoblecimiento de formas arcaicas o vulgares, 241. Calcos, 244. "Jergas": marinería, 245; guerra, 246. Préstamos no latinos: juicios, 247; galicismos, 248; italianismos, 249.

"Vocablos muy latinos".—Éxito, 251. Cultismos glosados, 252. Latinización de formas romances, 252. Cultismos tomados de la poesía latina: epítetos compuestos, 254; otros términos poéticos, 255. Cultismos tomados de la prosa latina: "jerga" eclesiástica, 256; cancilleresca, 257; astronómica, 260; geográfica, 260; óptica, 260. Romanceamiento, 261. Influjo del latín universitario, 262. Soluciones divergentes del español moderno, 263. Libertad en nombres propios y ornamentales, 264. Derivación: sufijo *-ino*, 266; *-ano*, 267; *-eo*, 267; *-ico*, 268. Nombres propios, 269. Acentuación: concepto de la acentuación no etimológica, 276; predominio de voces llanas, 278; acento agudo en los cultismos no latinos, 280; los esdrújulos en la copla de arte mayor de Mena, 283.

Inercia.—Frases hechas latinas, 286. Glosas en romance, 287. Giros prosaicos, 289.

Sintaxis.—Sintagmas "grosseros": "Fenicia la bella", 291; pronombre redundante, 292; *que* arcaico, 292; voz pasiva, 293. Sintagmas "muy latinos": construcciones absolutas, 294; gerundio, 295; oración de infinitivo subordinada, 297; relativos, 299; modos y tiempos, 300; períodos sintácticos, 304; acumulación, no fusión, 307; elipsis, 310; anacoluto, 316. Arte anticuado, 321.

CRÍTICA 323

Elogios coetáneos.—Don Pedro, regente de Portugal, 325. Santillana y Pedro González de Mendoza, 325. La *Crónica de don Álvaro de Luna*, 325. Gómez Manrique y Garcí Sánchez de Badajoz, 326. Antón de Montoro, 326. Diego de Burgos, 328. Pero Guillén de Segovia, 329. Hernando del Pulgar, 329. Juan de Lucena, 330.

Admiradores rezagados.—Pedro Fernández de Villegas y Juan de Narváez, 330. Parodia del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, 331.

Los preceptistas.—Antonio de Nebrija, 331. Juan del Encina, 332.

La crítica italiana.—Galateo, 333. Mario Equicola, 334.

Fama en el Siglo de Oro.—Gonzalo Fernández de Oviedo, 335. Alfonso García Matamoros, 338. Luis de Aranda, 339. Miguel Sánchez de Lima, 339. Diego de Hermosilla, 343. Inscripción de doña María Coronel, 343. Testimonios varios de popularidad, 344. El *Centón epistolario*, 345.

Mena, patriarca de la poesía castellana.—Anónimo catalán, 346. Lilio Giraldo, Benedetto Varchi y Vicente Noguera, 347. El Brocense, 347. Mariana, Pellicer, Saavedra Fajardo, 348. Gonzalo Correas, loa anónima, Trillo y Figueroa, Esquilache, 349. Solís y Rivadeneyra, festejos de 1649, 350.

Crítica del Siglo de Oro.—Don Luis Zapata, 350. Argote de Molina, 351. El Pinciano, 351. La *Gatomaquia* y el *Laurel de Apolo*, 354. Cascales, 354. Nicolás Antonio, 355.

Los poetas del Siglo de Oro.—Boscán y Garcilaso, 355. Castillejo, 356. Fernando de Herrera, 359. Torres Naharro, Gregorio Silvestre y Luis Gálvez de Montalvo, 367. "Hurtado de Mendoza" y los Humildes de Villamanta, 367. Anónimo del *Cancionero brancacciano*, 369. Góngora, 370. Anastasio Pantaleón de Ribera, 372. Quevedo, 372. Gracián, 372. Lope de Vega, 373. Tirso de Molina, 376.

Los eruditos del siglo xviii.—Fray Martín Sarmiento, 379. Tomás Antonio Sánchez, 380. Rafael de Floranes, 381.

Los artistas del siglo xviii.—Luis de Losada, 383. Cadalso, 383. Iriarte, 384. Samaniego, 384. Leandro Fernández de Moratín, 385.

Historiadores de la literatura del siglo xix.—Quintana, 386. Martínez de la Rosa, 387. Antonio Gil de Zárate, 388. Lista, 389. Ticknor, 390. Pedro José Pidal, 391. Amador de los Ríos, 392. El Conde de Puymaigre, 397.

INFLUENCIA 399

Poetas del siglo xv.—Continuadores de las *Coplas contra los pecados mortales*, 401. Santillana, 402. Montoro y Cota, 405. Diego de Bur-

gos, 407. Gómez Manrique, 413. Garcí Sánchez de Badajoz, 422. Pedro Torrellas, 422. Pero Guillén de Segovia y Diego Guillén de Ávila, 423. Fray Íñigo de Mendoza, 426.

Juan de Padilla, el Cartujano.—Proposición del *Retablo de la vida de Cristo,* 427. Marco narrativo de *Los doce triunfos,* 429. Elementos episódicos, 430. Reminiscencias del *Laberinto,* 432. Reminiscencias de otros poemas de Mena, 436. Imágenes imitadas, 437. Definiciones, 439. Perífrasis, 439. Desarticulación del numeral, 440. Lítotes, 441. Procedimientos amplificatorios, 442. Asíndeton y anáfora, 442. Simetría, 443. *Adnominatio,* 446. Apóstrofe, 446. Yuxtaposición de lo latino y lo "grossero", 447. Latinismos, 449. Escasez de sintagmas "grosseros", 452. Sintagmas cultos, 453.

Poesía en coplas de arte mayor.—Enumeración y temas, 455. Imitadores portugueses de Mena: el Condestable de Portugal, 458; don Juan Manuel, 460; Luis Enríquez, 461. Mena y el poema narrativo en coplas de arte mayor, 461.

Juan del Encina.—Poemas líricos y narrativos, 462. Traducción de las *Bucólicas,* 464. Églogas dramáticas, 465. Imitadores de Encina, 465.

Teatro del siglo xvi.—Gil Vicente: influencia estilística del *Laberinto* en los trozos versificados en coplas de arte mayor, 466; motivos de Mena, 468. La *Comedia Tibalda* de Perálvarez de Ayllón y Luis Hurtado de Toledo, 470. La *Égloga* de Juan de París, 470. La *Farsa Ardamisa* de Diego de Negueruela, 471. La *Farsa llamada Custodia del hombre* de Bartolomé Palau, 472. La *Farsa del mundo y moral* de Fernán López de Yanguas, 473.

Mena en la prosa del siglo xv y primera mitad del xvi.—Ritmo de la copla de arte mayor en el *Tratado de vita beata* de Juan de Lucena y en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, 475. Reminiscencias de Mena en el *Vergel de los prínçipes* de Ruy Sánchez de Arévalo y en la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo,* 476. La *Celestina:* reminiscencias, 477; ritmo, 480; imágenes, 480; motivos de Mena, 481. Imitaciones de la *Celestina:* coplas de arte mayor, 483; motivos de Mena, 484; reminiscencias, 486: Fray Antonio de Guevara, 491.

La epopeya histórica.—Os Lusíadas: motivos de Mena, 491; reminiscencias, 493. La *Obra en metro,* 494. Concepto de la lengua y licencia poética en la epopeya histórica del Siglo de Oro, 496. Motivos de Mena, 500.

Cervantes.—Imitación de Mena: la *Galatea* y otras obras, 514; *El trato de Argel,* 517; la *Numancia,* 518. Crítica de Mena en el *Quijote:* parodia de lengua y estilo, 520; crítica clasicista, 522.

MENA PRERRENACENTISTA 527

Posición ante la Antigüedad.—Uso de la alusión clásica: didáctico, medieval, 529; y estético, renacentista, 530. Fuentes: clásicas y medievales, 530; predominio de la actitud estética moderna, 532. Sentido de la forma, 534.

Individualismo.—Raíz medieval, 535. Concepción personal de los antiguos géneros universales, 536.

Idea de fama.—Raíz medieval, 536. El poeta como inmortalizador, 537.

Idea nacional.—Valor del término "España" en la literatura medieval anterior al siglo XV, 537; en la literatura del siglo XV, 539. Sentido político de "España" en el *Laberinto*, 542. Exaltación y deberes del rey, 544. Papel de la Reconquista, 545.

Mena, poeta de transición, 549.

ADDENDA 551

A la pág. 175: la desarticulación del numeral en Fernán Pérez de Guzmán, 553.

A la pág. 337: la imagen de los átomos en la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara, 553.

A la pág. 380: crítica de Luis José Velázquez, 553.

A la pág. 381: crítica del Abate Andrés, 554.

A la pág. 383: crítica de José de Vargas Ponce, 554.

A la pág. 386: crítica de Friedrich Bouterwek, 555.

A la pág. 387: crítica de Juan María Maury, 555.

A la pág. 389: crítica de Adolphe de Puibusque, 556.

A la pág. 501: el motivo de Amiclas fuera de España, 556.

A la pág. 539: sentido de "España" en las obras de don Juan Manuel, 557; en el *Cantar de Rodrigo*, 557; en la *Crónica de don Álvaro de Luna*, 557.

APÉNDICES 559

ÍNDICES 581

Índice de coplas del "Laberinto", 563.

Índice de nombres y de obras, 565.

Índice de palabras y temas, 574.

Índice general, 585.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de julio de 1984 en Grupo Edición, S.A. de C.V., Moras 543-bis, Col. Del Valle, Del. Benito Juárez, 03100 México, D.F. Se tiraron 2 000 ejemplares más sobrantes para reposición. Cuidó la edición el Departamento de Publicaciones de El Colegio de México.

[*de la otra solapa*]

no sólo superiores a los de los poemas de igual género en la época, sino a los de modelos tan venerados como Lucano y Estacio.

El minucioso examen que en la presente obra se hace de la lengua y el estilo de Juan de Mena confirma, sin dejar duda, la íntima escisión del poeta. Junto con visibles resabios escolásticos, Mena elabora largas imágenes homéricas en que refleja ya su saber, ya su observación natural (incluída la del paisaje de Castilla), ya su sentido intenso y aristocrático de la luz y de la forma. En cuanto a la lengua, son sus atrevidas innovaciones las que más han contribuído a inscribirle precipitadamente como renacentista, juzgándosele por el cartabón de Garcilaso y aun de Fernando de Herrera. Lo cierto es que Mena escoge muy a sabiendas lo más castizo y pintoresco del castellano y maneja infatigablemente los más variados elementos del latín, así como rechaza el árabe e introduce algunos tímidos italianismos.

La figura de Juan de Mena se nos presenta, en fin, como la del poeta en quien culminan las tendencias artísticas de otros poetas. Un sabio análisis de toda su obra —verso y prosa—, de sus ideas, de su actitud poética ante el mundo y ante la poesía misma, de la estructura y la íntima textura de sus propios poemas, de lo que el escritor debe a sus fuentes y de lo mucho y muy valioso que agrega de sí, de su ideal de lengua literaria y de su efectiva y práctica realización, permite a María Rosa Lida de Malkiel destacar con trazos firmes la singular figura del poeta sobre el fondo de su siglo y sobre el de la tradición en que viene a situarse. La autora completa su magnífico estudio con el de los sucesivos juicios que Mena ha merecido de la crítica, a partir del mismo siglo XV, y con el del influjo por él ejercido en la literatura española, desde Gómez Manrique hasta el *Quijote*.