

42  
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



*"Laberinto" y "Fortuna"*  
*como elementos de aproximación*  
*al Laberinto de Fortuna*  
*de Juan de Mena*

TESIS  
que para obtener el título de  
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas  
presenta

**Julia Santibáñez Escobar**

México D.F., mayo de 1996

Asesor de tesis:  
Dr. Aurelio González Pérez

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Las trezientas que fizo el muy noble  
y virtuoso pwen iohan de mena

El muy prepotente don iohan el segundo  
Jaqued conqen Jupiter touo tal zelo  
q tanta de parte le fizo del mundo  
qnta asi mismo se fizo del cielo  
al grad ffe de copanã al cesar nouelo  
al q con fortuna es bien fortunado  
a q en Gen cabe virtud e ffechado  
a el la fodailla fñcada por Cielo

Tus casos falaces fortuna cantamos  
rotados de genit e giras e trocas  
tus grandes disordias e ffezetas pocas  
e los e entu ffechos que nos fallamos  
fa dar e al ty de agora venyamos  
de ffechos por qdos robdiã e y pluma  
e de donit ffechos breue suma  
de ffechos e por lo pues nos comendamos

Tu calioxe me de ffecho favorable  
dando me alas de don virtuoso  
por e disfizza por donde no obo  
conbidar e lengua con algo e ffeble  
leuante la ffeble firma la bo e me ffeble  
por e los ffechos e con el pte de nte

[...] siempre jugamos un juego.  
Una rueda presurosa volvemos al derredor.  
Abatimos lo subido, subimos lo  
desechado. Sube en ella, si quisieres;  
mas con esta condición: que si las  
ordenaciones de nuestro juego mandaren  
que descieras, no te afrentes.  
¿No sabias mis costumbres?

*-Fortuna*

## DEDICATORIA

A Juan Carlos. Gracias por tu apoyo constante y por estar ahí cuando más te necesito. Lo nuestro realmente vale la pena.

A mi madre, abrazo cotidiano y necesario. Sin tu motivación esto no habría sido posible.

A la memoria de mi padre, primer maestro y ejemplo.

## AGRADECIMIENTOS

Al doctor Aurelio González Pérez, *mi maestro*, por los empujones y por las horas compartidas. Gracias por introducirme a lo maravilloso cotidiano medieval.

A los profesores maestra Graciela Cándano Fierro, doctora Teresa Minja de la Peña, licenciada Gabriela Eguía Lis-Ponce y doctora Susana González Aktories por leer con entusiasmo este trabajo y por enriquecerlo con aportaciones valiosas.

A mis hermanos Felipe y Gisela, Fernando y Gaby y, muy especialmente, Lucy y Chema por el cariño e interés en mis empresas.

A mis amigos y compañeros de itinerario: Jorge Orozco, Daniel Zavala, Daniel Bueno, Edgar Mejía, Vivian Abenchuchan y Franklin Farell por hacer de mis estudios una experiencia mucho más iluminadora.

A mis amigos, Carlos Martínez, Rubén Ruiz y Yuriko Daikumachi por compartir conmigo los mejores momentos y ayudarme a salir de los peores.

Al maestro Enrique Camacho por su dedicada búsqueda de material iconográfico en bibliotecas españolas.

A Dios por la capacidad de asombro y por las fuerzas para cumplir con esta meta.

## ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN .....	1
<b>1. PANORAMA GENERAL DE LA VIDA Y TIEMPOS DE JUAN DE MENA</b> .....	13
1. 1. <i>Juan de Mena, su vida</i> .....	15
1. 2. <i>Juan de Mena, poeta de la corte de Juan II</i> .....	16
1. 3. <i>Juan de Mena, su obra menor</i> .....	19
1. 3. 1. <i>Prosa</i> .....	19
1. 3. 2. <i>Poesía</i> .....	21
1. 3. 3. <i>Su obra menor ante la crítica</i> .....	23
<b>2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL LABERINTO DE FORTUNA ANTE LA CRÍTICA</b> .....	25
2. 1. <i>Estudios globales</i> .....	28
2. 1. 1. <i>Opiniones críticas desde el siglo XV hasta el XIX</i> .....	29
2. 1. 2. <i>Ediciones críticas del poema</i> .....	32
2. 1. 3. <i>Trabajo de María Rosa Lida de Malkiel</i> .....	39
2. 2. <i>Estudios sobre aspectos formales y temáticos específicos</i> .....	45
2. 3. <i>Estudios que ofrecen una interpretación del significado del poema</i> .....	49
2. 3. 1. <i>Rafael Lapesa</i> .....	49
2. 3. 2. <i>Joaquín Gimeno Casaldueiro</i> .....	51
2. 3. 3. <i>Philip O. Gericke</i> .....	53
2. 3. 4. <i>Luis Beltrán</i> .....	54
2. 3. 5. <i>Marie G. Turek</i> .....	59
2. 3. 6. <i>Ralph di Franco</i> .....	61
<b>3. ANÁLISIS DEL TÍTULO (1a. parte): EL LABERINTO</b> .....	67
3. 1. <i>El laberinto en la Antigüedad</i> .....	70
3. 2. <i>El laberinto en la Edad Media</i> .....	77
3. 3. <i>El laberinto, de mito a símbolo</i> .....	80
3. 4. <i>Contexto histórico en que se inserta el poema</i> .....	81
3. 5. <i>La situación histórica, disparadero de la alegoría</i> .....	90
3. 6. <i>Castilla, el laberinto en el poema</i> .....	92
3. 7. <i>El moderno Teseo y el hilo de Ariadna</i> .....	96
3. 8. <i>El laberinto como símbolo funcional en el Laberinto de Fortuna</i> .....	102
<b>4. ANÁLISIS DEL TÍTULO (2a. parte): FORTUNA</b> .....	105
4. 1. <i>Fortuna en la Antigüedad</i> .....	107
4. 2. <i>Fortuna en la Edad Media</i> .....	112
4. 2. 1. <i>Boecio</i> .....	115
4. 2. 2. <i>Siglos XII-XIV</i> .....	123
4. 2. 3. <i>Dante</i> .....	125
4. 2. 4. <i>Petrarca</i> .....	128
4. 2. 5. <i>Fortuna en la literatura medieval española</i> .....	132

4. 3. <i>Fortuna, nuevo Minotauro</i> .....	138
4. 4. <i>Fortuna como simbolo funcional en el Laberinto de Fortuna</i> .....	151
<i>CONCLUSIONES</i> .....	157
<i>BIBLIOGRAFÍA</i> .....	165
<i>APÉNDICE</i> .....	169

## **INTRODUCCIÓN**

La génesis de un proyecto de investigación siempre está empapada de sugerencias, dudas, caminos inciertos. Este trabajo confirma la regla. En las siguientes páginas se encuentra el resultado de horas de estudio e imaginación, motivadas por el deseo de explorar los pasadizos del laberinto que constituye una obra literaria. En este caso, tal vez se trate de un laberinto más intricado, puesto que se trata de un poema que en su mismo título plantea el equivoco y sugiere la confusión.

La experiencia no resultó fácil. Desde el principio se supo que el viaje al interior del texto podía resultar peligroso pues se apostarían ideas propias, las cuales son, en algunos casos, poco menos que la vida; se tuvo conciencia de que quien decide internarse en las cámaras más ocultas de un escrito, corre el riesgo de extraviarse, toparse con callejones sin salida y, al final, paralizarse ante la mirada penetrante de un monstruo que tiene muchos nombres: inconsistencia, falta de rigor académico, ignorancia. Sin embargo, las advertencias de un guía experimentado y los estudios eruditos sobre el itinerario a seguir, se convirtieron en hilo de Ariadna que dirigió los pasos.

Quien vive una prueba de este tipo suele hallarse tan involucrado en ella, que carece de la imprescindible distancia crítica. Incluso puede pensar que luchó contra el misterio que se aloja en el centro del laberinto y venció. No obstante, y por sobre todo, existe el deseo de compartir los hallazgos. En este punto me encuentro: las siguientes líneas dan cuenta de una aventura en los intrincados pasillos del *Laberinto de Fortuna*, aventura cuya puerta de acceso está dada por el título mismo del poema. A partir de ella me atrevo a proponer una ruta para el viajero, con la confianza de que el recuento de mi

deambular por los corredores del *Laberinto*, servirá para iluminar resquicios poco conocidos del mismo. Si, adicionalmente, mi intento por descifrar los recovecos de la obra arroja luz sobre su grandeza, y si mi acercamiento invita a otros a acercarse al texto, este trabajo habrá cumplido uno de sus objetivos principales: comunicar el asombro y el deleite de perderse por un rato y luego pensar que se ha hallado la salida del *Laberinto de Fortuna*.

Cómo nace, pues, la inquietud que genera esta propuesta: en los primeros contactos con el poema surgieron múltiples cuestionamientos, relacionados, en primera instancia, con las incontables referencias a la situación castellana. Resultó evidente que a una obra como ésta, empapada de su momento histórico, sólo puede accederse con un pleno conocimiento del contexto en que se inserta. Luego, las inquietudes derivaron hacia el interior del discurso: ¿por qué en el *Laberinto de Fortuna* nunca aparece un laberinto? ¿Por qué Fortuna no parece figurar como personaje activo? ¿Cuál es, entonces, el sentido del título? ¿Por qué Mena combina dos símbolos clásicos en él? ¿Cuál es la intención del autor al dirigir tan reiterados exhortos al rey Juan II para que actúe de tal o cual manera? ¿Hasta dónde alcanza la intención política del poema? Tras algunos meses de estudio y a partir de las interrogantes en torno al título, se estableció el esquema principal a seguir, el cual sufrió modificaciones conforme se planteaban dudas nuevas y se iban dando descubrimientos.

El universo de material bibliográfico sobre Juan de Mena y su *Laberinto de Fortuna* era suficientemente rico para iniciar la investigación. Sin embargo, se encontró que entre todos los trabajos críticos sobre el poema, no existía ninguno que hubiese intentado un acercamiento como el que aquí interesaba explorar: a partir del "laberinto"

y de "Fortuna". La labor se enfocó, entonces, en la revisión histórica, semiótica e iconográfica de ambos, desde la Antigüedad y hasta el siglo XV castellano. Se buscó comprender el contexto original en que surgieron, cómo evolucionaron y se transformaron, para finalmente llegar a manos del autor cordobés. Con base en ello, se ensayó el análisis de los rasgos principales que Mena retomó de la tradición y de aquéllos reelaborados por él. Así, se llegó al estudio de la funcionalidad de los símbolos en el texto, con especial énfasis en la fusión de ambos para crear nuevos contextos e implicaciones.

De esta manera, el trabajo quedó integrado por cuatro partes: un panorama general de la vida y obra del poeta, con el fin de facilitar al lector del *Laberinto* la comprensión del lugar que ocupan autor y poema en su momento histórico; una revisión de los trabajos críticos más importantes que hasta hoy se conocen sobre el texto; un análisis del "laberinto" tanto en el campo histórico como ideológico y un estudio de su funcionalidad en el poema; un acercamiento a "Fortuna", también a partir de la historia y la semiótica, pasando por la tradición literaria. Además, el papel que juega la matrona en el *Laberinto*. Finalmente, se ofrece una interpretación del poema a partir de la carga significativa de los dos símbolos del título. También se incluyó un apéndice iconográfico de ambos, en el que se muestran algunas maneras en las que fueron concebidos desde tiempos clásicos hasta el Renacimiento temprano; la intención de este brevísimos vistazo es que contribuya a ilustrar la vitalidad del laberinto y de Fortuna en la historia del arte.

Cabe hacer dos aclaraciones. A riesgo de que el análisis de los trabajos críticos sobre la obra de Juan de Mena fuera demasiado extenso, se decidió incluirlo por considerarlo valioso para la comprensión del lugar exacto en que se encuentran los estudios sobre el *Laberinto de Fortuna*. Adicionalmente, este recuento pormenorizado

forma parte esencial del entramado sobre el que se construye la hipótesis central del trabajo, lo que justifica su amplitud. Por otro lado, si bien no se estudia la relación directa entre el momento histórico castellano y el poema, se juzgó imprescindible incluir una visión panorámica de la situación del reino, a fin de que el lector pueda aprehender dos conceptos: por un lado la alegorización de Castilla como un laberinto al centro del cual acecha Fortuna; por otro, la importancia de que Mena presente al condestable Álvaro de Luna como un moderno Teseo.

Resta apuntar que la hipótesis central del trabajo se sustenta en la consideración del título de una obra como parte integral de la misma. El nombre que un autor da a un texto literario encierra, en prácticamente todos los casos, una visión global del discurso narrativo o poético. Incluso en las obras de vanguardia, donde, en apariencia, los títulos son incoherentes y están descontextualizados, el fenómeno mismo habla de una poética de creación, la del *nonsense*. Piénsese, por ejemplo, en el caso de *El porvenir está en los huecos* de Eugène Ionesco. El nombre parece superpuesto y no guarda una relación intrínseca con la acción dramática, pero es que, justamente, refleja la esencia misma de la obra: el absurdo.

En el caso que nos ocupa, se parte de la convicción de que Juan de Mena no actuó con ligereza al llamar a su poema *Laberinto de Fortuna*; tuvo razones de peso para hacerlo así, puesto que, en efecto, se trata de una interpretación del momento castellano alegorizado en un laberinto en cuyo centro acecha Fortuna. Si no se valora la importancia del título como primera y más inmediata pauta para acercarse al texto de Mena, muy difícilmente se podrá comprender su grandeza y originalidad. De hecho, quienes desde el siglo XVI se refirieron a él simplemente como *Las trezientas*, demostraron con ello su escaso entendimiento de las implicaciones políticas que le

subyacen. Ya lo apuntaba Foulché-Delbosc a principios de este siglo: el único y verdadero nombre del poema de Juan de Mena es *Laberinto de Fortuna*; así lo llamó el autor y con ese encabezado lo dedicó a Juan II. Es importante destacar que los numerosos críticos que han estudiado el poema lo han abordado a partir de claves internas y/o externas a él, sin que ninguno haya ofrecido una interpretación que parta del título de la obra. En las páginas que siguen, intento demostrar de qué manera Mena da en la fórmula *Laberinto de Fortuna* una visión global del texto y cómo dicha visión corresponde punto por punto con el discurso del poema.

Antes de iniciar el viaje por la intrincada arquitectura de la obra, conviene reflexionar un poco sobre la importancia del laberinto y de Fortuna en nuestros días. Si bien es cierto que nos adentraremos en un poema paradigmático del siglo XV, los dos símbolos que nos ocuparán siguen siendo funcionales a fines del siglo XX. Considero que resulta pertinente revisar la historia de ambos desde el Renacimiento hasta hoy, esto con el fin de que, habiendo valorado sus usos contemporáneos, seamos capaces de brincar hasta el siglo XV y aprehender la originalidad de Mena al abordar tanto al laberinto como a Fortuna.

En cuanto al primero, es un símbolo arquetípico que así como fue significativo para las sociedades prehistóricas —tanto que lo grabaron en las paredes de las cavernas—, ha sido adaptado en las distintas épocas de la humanidad. Desde el Renacimiento y hasta nuestro siglo, el laberinto ha fungido como elemento decorativo, como símbolo iniciático y, a veces, como verdadero maleficio. Aparece en pavimentos, miniaturas, lienzos, relieves, jardines y sellos, sea en su sola representación de “perdedero”, o bien combinado con imágenes de Teseo y/o del Minotauro. Es decir, en cada periodo

histórico, el laberinto ha adquirido giros nuevos, matices diversos que le han permitido sobrevivir pleno de fuerza.

En nuestros días, pervive como emblema de la inseguridad, del equívoco, del misterio tanto material como cosmológico. Su conexión con el mito clásico se ha ido perdiendo; sin embargo, el laberinto sigue siendo portador de ricas connotaciones metafísicas y estéticas en la cultura occidental del siglo XX. James Joyce acude a él y en su *Ulysses* presenta a la ciudad como un laberinto inextricable. Asimismo, en *Portrait of the Artist as a Young Man*, sugiere que el artista es, en realidad, hacedor de laberintos, de ahí el nombre de Stephen Dedalus, en clara alusión al constructor griego.

Cercano a Joyce en su interpretación del laberinto, en las letras hispánicas aparece uno de sus amantes más asiduos y uno de los pocos que no ha dejado de lado los orígenes clásicos del mismo: Jorge Luis Borges. Según Emir Rodríguez Monegal, el laberinto es "quizá el más borgiano de todos los símbolos", el que aparece con más insistencia y que da pie a múltiples reflexiones en la narrativa y la poesía del argentino.<sup>1</sup> El propio Borges aludió, en 1971, al deslumbramiento que produjo una ilustración sobre su mente infantil: recordó "haber visto un grabado del laberinto en un libro francés [...] lo mostraba como un edificio circular sin puertas pero con muchas ventanas. [...] Yo solía contemplar el grabado y pensé que si usaba una lupa podría ver al Minotauro". Esa imagen quedó grabada de forma indeleble en la mente del autor y, a la vuelta de los años, generaría "La casa de Asterión", uno de sus cuentos más sugerentes. En él, el monstruo biforme espera su liberación mientras merodea por los pasillos del laberinto; al

---

<sup>1</sup> Cf Emir Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 42. Recuérdese que algunas traducciones inglesas y francesas de la obra del argentino incluyen el laberinto en sus títulos, aun cuando no sea éste su nombre original en español. Ello muestra que este símbolo resulta pertinente para dar una idea general de la obra de Borges.

final, Teseo aparece como el esperado redentor y se refiere a la muerte del Minotauro mencionando que éste apenas se defendió cuando fue atacado. El cuento mantiene el suspenso y, a partir de sutiles indicaciones, alude al mito ovidiano y lo reinterpreta, insistiendo en la soledad del Minotauro; también presenta la narración desde el punto de vista del monstruo. En *El libro de los seres imaginarios*, Borges comenta sobre el mito original: "La idea de una casa hecha para que la gente se pierda es tal vez más rara que la de un hombre con cabeza de toro, pero las dos se ayudan y la imagen del laberinto conviene a la imagen del Minotauro. Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso."<sup>2</sup>

Además de "La casa de Asterión", otros cuentos borgianos incluyen laberintos o cuasi-laberintos. Por ejemplo, "Las ruinas circulares" y "El jardín de los senderos que se bifurcan" en *Ficciones*, "El inmortal", "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" y "Los dos reyes y los dos laberintos", incluidos en *El Aleph*. En su poesía, figura por primera vez en "Del infierno y del cielo" (1942); luego aparece con frecuencia, explícitamente en "Laberinto" y "El laberinto" de *Elogio de la sombra* y en el "Poema conjetural" de *El otro, el mismo*, e implícitamente en otros poemas.

Por otro lado, si se considera la infinidad de títulos contemporáneos que lo nombran, el laberinto muestra ser un símbolo vivo: *El laberinto de las sirenas* de Pio Baroja, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, *El laberinto del mundo* de Marguerite Yourcenar, *La prueba del laberinto* de Mircea Eliade, *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez y *El laberinto mágico* de Max Aub son algunos ejemplos, además del *Laberinto de Fortuna* de José Manuel Caballero Bonald, librito de difícil definición que reproduce el título del poema de Mena. También existen

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 43.

colecciones de libros que incluyen al laberinto, por ejemplo, "El laberinto mágico", serie de la editorial mexicana Tezontle; "El laberinto", de la editorial Nuevo Arte Thor, de Barcelona; y "El laberinto del mundo", colección del sello madrileño Literatura Alfaguara.

De igual forma, en nuestros días es común la expresión "laberinto" para referirse a situaciones en extremo enredadas ("el laberinto de las leyes") o sin sentido ("trámite laberíntico"), y es curioso recordar que en la denominación del propio cuerpo humano aparece nuestro símbolo: a la cavidad interna del oído se le nombra así, "laberinto".

En otro orden de ideas, Fortuna fue símbolo de gran fuerza durante el Renacimiento europeo. Como figura flexible, se acomodó a la nueva visión del mundo y a las condiciones culturales que predominaron a partir del siglo XVI. En nuestro trabajo, veremos que la matrona pasó de ser una diosa cabal en la Antigüedad, a convertirse en ministra benigna de Dios en la plena Edad Media y enemiga del hombre, pero sujeta a Dios en la baja Edad Media. De igual modo, en el Renacimiento vuelve a cambiar sus rasgos: adquiere carta de independencia y recupera características de deidad pagana. Como se apreciará, el manejo que Mena hace de Fortuna en su poema, mostrándola hostil y adversa, aunque nominalmente sometida a Dios, prefigura esta autonomía.

La explicación a esta mudanza de Fortuna puede hallarse en los profundos reacomodos ideológicos que trajo consigo el humanismo. Una vez que el sistema medieval de creencias se ve rebasado como explicación del mundo, el individuo se halla solo ante las fuerzas que gobiernan el universo, sin el recurso consolador de un Dios bondadoso que administra bienes y males. Por eso, al minimizarse la restricción doctrinal y radicalizarse la indefensión del hombre ante su destino, Fortuna gana fuerza propia y recupera su autonomía del Creador cristiano.

Es muy significativo que en 1512, cuando Massimiliano Sforza entra en Milán, es recibido por un arco alegórico en el que Fortuna es el personaje central y aparece rodeada de Fama, Esperanza, Audacia y Penitencia.<sup>3</sup> Tómese en cuenta que Fortuna, encarnación del azar y de la falta de sistema, ha robado el lugar principal a personajes alegóricos en otro momento más importantes, como Esperanza y Prudencia. Ello demuestra que, a diferencia del tratamiento medieval, a la diosa alada ya no se le inserta en un esquema divino; su existencia tiene justificación propia, incluso de más peso que la de las figuras que encarnan los valores cristianos.

Esta independencia puede también apreciarse en las reflexiones que hace Nicolás Maquiavelo (1469-1527) en *El príncipe*. Ahí, el autor no puede aceptar que Fortuna esté en completo control de los destinos humanos, pues ello invalidaría el propósito central de la obra que es, justamente, instruir en el arte de ganar dicho control sobre los hombres. Sin embargo, Maquiavelo encuentra una solución acorde: en el capítulo veinticuatro, afirma que si bien muchos han considerado que el mundo está gobernado por los caprichos de Fortuna y por tanto el hombre no tiene libre albedrío, en realidad ella tiene control sobre la mitad de las acciones humanas, con lo que la otra mitad o tal vez "un poco menos" depende de cada persona. En realidad sólo sufre sus embates quien no le opone resistencia o quien carece de valor para enfrentarla. Para explicar esto último se vale de una imagen chocante: dado que Fortuna es mujer, le agrada ser tenida en sujeción y tratada con mano dura, y, como resultado, favorece a los jóvenes agresivos por sobre los débiles.<sup>4</sup> Estamos, pues, ante un personaje fuerte al cual es posible doblegar bajo la voluntad humana.

<sup>3</sup> Vid Howard Rollin Patch, "The Tradition of the Goddess Fortuna in Medieval Philosophy and Literature", *Smith College Studies in Modern Languages*. III:4 (1922), p. 229.

<sup>4</sup> "Perché la fortuna è donna, ed è necessario volendola tener sotto, batterla ed irritarla; e si vede che la si lascia più vincere da questi, che da quelli che freddamente procedono. E però sempre.

Además de *El príncipe*, otras obras de Maquiavelo demuestran la vitalidad del tema de Fortuna en el Renacimiento italiano. La personifica en la comedia satírica *Clizia* y también en *Dell' Asino d'Oro*, además del extenso tratamiento que le concede en el *Capitolio di Fortuna*, donde la presenta de acuerdo con la concepción pagana de un poder autónomo e implacable:

She sways all; she is ever violent unless unusual virtue extinguish her power. Consider these verses, and let the cruel goddess also read what I write of her. [...] Often she holds the good under her feet and exalts the wicked. She gives the unworthy a throne, subjects Time to her will, and does not continue her favor to any one. [*sic*] [...] Fortune changes the course of the world. Few have been happy in the past, and those died before their wheel turned back or, whirling, bore them low.<sup>5</sup>

Otro autor renacentista que dedica espacio a Fortuna es Francesco Guicciardini (1483-1540). En sus obras *Ricordi Politici e Civili* y *Discorsi Politici*, el también italiano sigue a Maquiavelo en su recuperación de la deidad pagana, insistiendo en que para vencerla es necesaria la fuerza.

Como se puede observar, en el Renacimiento el remedio contra Fortuna no es la devoción o la virtud espiritual, antes bien, se apunta a la capacidad intrínsecamente humana. En ello puede apreciarse la independencia alcanzada por la diosa, quien en el medievo aparecía supeditada a un poder superior y, por tanto, era vencida con la virtud. Tampoco se menciona ya la idea dantesca de que Fortuna obre de acuerdo con la voluntad del Creador y, por tanto, su actuación busque la purificación de los hombres. Aquí estamos frente a un personaje autónomo que procede por capricho. Tras el Renacimiento, Fortuna comienza a perder fuerza y sólo con el auge del movimiento romántico recobrará algo de su popularidad original.

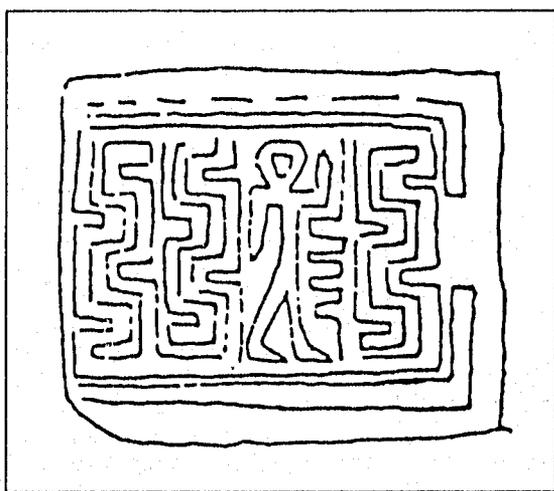
---

come donna, è amica de' giovani, perchè sono meno rispettivi, più feroci, e con più audacia la comandano." Citado por Patch, "The Tradition of the Goddess...", *Ibid.* p. 226.

<sup>5</sup> Traducción de Patch, *Ibid.*, p. 227.

En nuestro tiempo, Fortuna ya no posee la rica carga significativa que por tantos siglos fue suya. Sin embargo, su presencia sigue viva en expresiones aisladas como "tener una fortuna", sinónimo de capital; "afortunadamente" o "por fortuna", usadas como adverbios que significan buena suerte; "probar fortuna" para decir que se intenta algo difícil o dudoso y "ser juguete de la fortuna", significando que la suerte caprichosa gobierna sobre una persona. También se le menciona en los proverbios "La fortuna de la fea, la bonita la desea", implicando que las mujeres poco agraciadas suelen tener mucho éxito en el amor, lo cual, en sus orígenes, tal vez aluda a que la Fortuna concede bienes ciegamente; "Fortuna te dé Dios, hijo, que el saber poco te vale", que reitera el control que un poder veleidoso tiene sobre el mundo; "La fortuna es de vidrio, cuando luce se rompe", lo que alude a la fragilidad de los bienes materiales y "Fortuna y aceituna, a veces mucha, a veces ninguna", que da a entender la inconstancia de los favores de ambas. Asimismo, en cada feria y centro de diversiones contemporáneos puede hallarse una "rueda de la fortuna", en la que, como en la iconografía medieval, personas suben y bajan sin cesar.

Es evidente, pues, que ambos símbolos son aún vitales en nuestro tiempo. Muy probablemente esto se explique por el enorme peso que han tenido durante muchos siglos. De cualquier modo, habiendo atisbado en su presencia desde el Renacimiento y hasta nuestros días, podemos proyectarnos hasta el siglo XV. Así, demos comienzo al viaje por el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena.



## I. PANORAMA GENERAL DE LA VIDA Y TIEMPOS DE JUAN DE MENA

### 1. 1. Juan de Mena, su vida

En realidad se sabe poco sobre la vida de Juan de Mena. Tal vez una de las referencias más conocidas sobre nuestro poeta se deba a su contemporáneo Juan de Lucena, quien escribió:

De grand ánimo te muestras mi Joan de Mena, que las armas tanto exaltas. Trahes magrescidas las carnes por las grandes viglias tras el libro, mas no durescidas ni callosas de dormir en el campo; el vulto pálido, gastado del estudio, mas no roto ni descosido por encuentros de lança.<sup>6</sup>

Además de esta visión con tintes románticos, hay poca información sobre el vate.

La más confiable proviene de tres fuentes básicas: la semblanza biográfica que publicó Hernán Núñez en la edición que hizo del *Laberinto* en 1499, el material autobiográfico en las propias obras de Mena, y los documentos oficiales de Córdoba.<sup>7</sup>

Sabemos de Juan de Mena que nace en 1411 en Córdoba. Américo Castro y María Rosa Lida de Malkiel han sugerido que proviene de familia de conversos, pero Street apunta al respecto:

[...] ninguna de las fuentes que he examinado [...] ofrece la menor evidencia de que hubiera sangre judía en la familia. [...] Por ello, mientras no aparezcan nuevas pruebas, la teoría de que el linaje de Mena es judío puede considerarse [...] sólo como una hipótesis interesante.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Juan de Lucena, *Vita Beata*, en Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. de John G. Cummins, Madrid: Cátedra, 1984, (Letras Hispánicas 110), p. 11.

<sup>7</sup> Con base en ellos, Florence Street publicó un excelente artículo en el que resume la vida del poeta. Vid "La vida de Juan de Mena", *Bulletin Hispanique*, 55 (1973), pp. 149-173.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 151-152.

De igual manera, Eugenio Asensio, en su estudio sobre las particularidades literarias de los conversos, ha descartado la posibilidad de que la familia de Mena sea de sangre judía.<sup>9</sup>

El poeta estudia en Córdoba, Salamanca y Roma, pero no se sabe a ciencia cierta cuándo, ni a expensas de quién. Para 1435, ya de regreso en España, se le menciona como Veinticuatro de Córdoba en documentos oficiales. Gracias a su erudición clásica, probablemente adquirida en Salamanca, es nombrado secretario de cartas latinas del rey Juan II.

En general, su vida transcurre entre la corte de Juan II y su casa de Córdoba, donde llega a ser un personaje importante. En febrero de 1444, Mena presenta al rey su *Laberinto de Fortuna* y es nombrado cronista oficial del reino. Hacia 1446, intercambia poemas con Pedro, regente de Portugal y duque de Coimbra, lo que da idea del renombre que ya tenía como poeta cortesano. Se cree que permanece en la Corte hasta 1454, desde donde dirige versos al marqués de Santillana, sobre la enfermedad de Juan II. En 1455, Mena está ya al servicio del nuevo soberano, Enrique IV, pero reside en Córdoba, donde recibe rentas por sus servicios. Muere en 1456 en Torrelaguna, donde Santillana le erige un monumento.

### 1. 2. Juan de Mena, poeta de la corte de Juan II

Antes de abordar la producción del cordobés, considero necesario dar un breve panorama de la atmósfera cultural en la que se desarrolló: la corte de don Juan II de Castilla, cuyo reinado se extiende de 1419 a 1454.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Vid Eugenio Asensio, "La peculiaridad literaria de los conversos", *Anuario de Estudios Medievales*, IV (1967), pp. 327-351.

<sup>10</sup> Cabe anotar, según se verá más adelante, que en 1406 Juan II hereda el trono a la edad de dos años; por ser demasiado pequeño, no gobierna personalmente sino hasta 1419.

Más adelante se abordará la situación histórica del reino castellano en el periodo que nos ocupa; baste por el momento mencionar que se encontraba en profunda crisis interna, agobiado por conspiraciones y venganzas cotidianas. Asimismo, el fervor religioso se encontraba debilitado, en parte como consecuencia de los estragos provocados por el Cisma y, por otro lado, a los múltiples excesos de los preladados,<sup>11</sup> lo cual llevó a un ambiente de relajación moral. Como en muchos otros momentos, a esta época desordenada corresponde un auge artístico excepcional. En ella se desarrolla el gótico florido,<sup>12</sup> y se da la iniciación de la pintura española, siguiendo modelos italianos o flamencos. Adicionalmente, el siglo XV marca el esplendor de las artes santuararias, una exquisitez nueva en la decoración de hogares y mesas,<sup>13</sup> y un gran refinamiento en la elaboración de trajes, armas y afeites femeninos, como bien deja ver el *Corbacho*.

En cuanto a la literatura, en el siglo XV, Francia ha dejado de ser el paradigma a seguir; desde el XIV, cuando Miçer Imperial introduce a Dante, empieza el lento proceso en el que los italianos desplazarán del gusto español a los trovadores provenzales. Después Petrarca y Boccaccio, y en el siglo XV también los humanistas italianos, se imponen como modelos para los creadores de la península. De hecho, varios autores de la corte de Juan II, entre ellos el propio Mena, cursan parte de su educación

<sup>11</sup> Menéndez y Pelayo menciona ejemplos de obras literarias que demuestran esta decadencia del espíritu religioso: en los siglos XIV y XV abundan obras paródicas de la Liturgia cristiana, tales como *Misa de Amor*, *Lecciones de Job aplicadas al amor profano*, y *Las Siete Gozos del Amor*. Menéndez y Pelayo da su punto de vista al respecto: "la profanación habitual de las cosas santas es ya por sí sola un síntoma de relajación espiritual, de todo punto incompatible con los periodos de fe profunda, sean bárbaros o cultos." Marcelino Menéndez y Pelayo, *Poetas de la corte de don Juan II*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943, p. 14.

<sup>12</sup> La copla 142 del *Laberinto* se refiere al trono de Juan II como "una silla tan rica labrada/ como si Dédalo bien la fiziera", en la cual están grabadas las hazañas de sus antecesores. En esto tal vez pueda leerse una alusión a los delicados trabajos en madera del gótico florido. Vid Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. de Maxim P.A.M. Kerkhof, Madrid: Castalia, 1995, (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 9). De aquí en adelante citaré de esta edición, sólo indicando el número de copla.

<sup>13</sup> De esta época data el *Arte Cisoría* de Enrique de Villena, manual de mesa para *gourmets* delicados.

en Italia, asimilando las nuevas tendencias e ideas. Además, una gran parte de los libros que circulan en Castilla en la época de nuestro poeta, proceden de Italia.

Entre las traducciones al castellano de que se dispone, figuran Tito Livio, Ovidio, Lucano, Séneca, San Agustín, San Gregorio Magno, San Isidoro, Dante, Petrarca y Boccaccio, estos dos últimos con múltiples ediciones. Con la abundante presencia de nuevos textos y traducciones, se abandonan muchos de los géneros tradicionales cultivados hasta entonces en Castilla, como los *cantares de gesta* y los *romances*.<sup>14</sup> Además, por influencia italiana, la dicción latinizada cobra vigor, lo que lleva a un abundante uso del hipébaton, los neologismos y los latinismos.

En opinión de Menéndez y Pelayo, la producción en prosa muestra las verdaderas capacidades de los autores del XV español. Entre las obras más sobresalientes destacan la *Crónica de don Álvaro de Luna*, las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán, el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera y la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre. Pero la corte de Juan II es esencialmente poética, llegando a sumar la enorme cantidad de doscientos dieciocho poetas cortesanos;<sup>15</sup> entre los autores más aventajados despuntan Juan de Mena y el marqués de Santillana. Tal vez la producción más representativa de este conjunto de escritores, sea la poesía de corte, fuertemente influida por la tradición de los cancioneros gallegos y caracterizada por innumerables combinaciones de metros de arte menor. Junto a ella existen composiciones bastante más ambiciosas, tales como visiones alegóricas o poemas didácticos. Para ellas suele utilizarse el verso de arte mayor, en el que, en general, abundan alusiones eruditas.

<sup>14</sup> Cf. la opinión de Menéndez y Pelayo sobre el hecho de que al divorciarse el arte popular y el erudito debido al deslumbramiento de los modelos italianos, en España los géneros cultivados hasta entonces caen en decadencia, pues "lo popular degenera en vulgar y lo erudito en pedantesco." Menéndez y Pelayo, *Poetas...* *Op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 30.

Con lo visto hasta aquí, es pertinente enfatizar los aspectos que nuestro poeta comparte con sus contemporáneos. Juan de Mena se nos muestra como un poeta representativo de su tiempo en cuanto a influencias y educación italianizante: en él encontramos, como era de esperarse en alguien educado en un ambiente que bullía con el humanismo italiano, una especial predilección por autores latinos e italianos, además de un lenguaje latinizante. Un segundo aspecto es la combinación que hace Mena, como otros poetas cortesanos, de los metros de arte menor para poemas de tipo cancioneril, y de arte mayor, para producciones de más envergadura. Es necesario añadir un aspecto que caracteriza a nuestro autor, distinguiéndolo de los demás. Teniendo como ideal la gramática y estilo latinos, Mena aspira a dignificar el castellano, por lo que inicia una verdadera revolución lingüística a partir de latinismos, neologismos, arcaísmos, abundante hipérbaton y todo recurso que le ayude a crear un dialecto "literario", alejado por completo de la lengua común, y al mismo tiempo, cercano al latín. Si bien muchos de sus contemporáneos hacen uso de estos mismos artificios estilísticos, en ninguno se aprecia la intención de renovación lingüística presente en Mena.

### *1. 3. Juan de Mena, su obra menor*

#### *1. 3. 1. Prosa*

La fama de Mena se debe, sobre todo, a su poesía, pero conviene recordar que también escribió obras en prosa que reflejan sus intereses y lo insertan en un determinado marco cultural. El *Tratado de amor*, cuya autoría suele atribuirse a Mena, podría ser su primera obra en prosa. En ella, el autor analiza las causas del enamoramiento; luego, ofrece algunos consejos para el mal de amor. El estilo es relativamente sencillo y se pueden

encontrar varias similitudes entre este texto y las coplas del *Laberinto* dedicadas al cerco de Venus.<sup>16</sup>

El *Comentario a la Coronación*, glosa al poema compuesto en 1438 como homenaje al marqués de Santillana, explica numerosos pasajes y ofrece el sentido moral de los versos. En este texto Mena muestra sus preferencias por Ovidio, Virgilio, Boecio y Séneca; asimismo, presenta la teoría de los tres estilos poéticos, tan en boga en el XV español.<sup>17</sup> A diferencia de la propia *Coronación*, en exceso difícil por la abundancia de latinismos y neologismos, el *Comentario* tiene un estilo llano, de frases breves y con escasas oraciones subordinadas.

*La Iliada en romance* (u *Homero romançado*), es una traducción compendiada del texto homérico, realizada a partir de una versión latina. Aquí, Mena hace uso de un estilo algo más elevado que el del *Comentario*, pues incluye cultismos, hipébaton y latinismos sintácticos; ésta traducción fue concluida en 1442.

El *Tratado del Duque*, atribuido a Mena, es un escrito panegírico de 1445, en honor de don Juan de Guzmán. El estilo, bastante ornamental, es uno de los elementos de más peso que refuerzan la hipótesis de la probable autoría del cordobés.

También se le atribuyen las *Memorias de algunos linages antiguos e nobles de Castilla*, obra en prosa fechada en 1448.<sup>18</sup>

<sup>16</sup>Para mayor información sobre el *Tratado de amor*, Vid Florence Street, "La paternidad del *Tratado de amor*", *Bulletin Hispanique*, LIV (1952), pp. 15-32.

<sup>17</sup>La tragedia narra "altos fechos por bravo e sobervio el alto estilo" para lo cual "comiença en altos principios" y termina con "tristes e desastrados fines"; por su parte, la sátira "reprehende los vicios" mientras la comedia "tracta de cosas baxas e pequeñas por baxo e omilde estilo" que "comiença en tristes principios e fenesçe en alegres fines". Esta división de estilos poéticos es compartida por su amigo, el marqués de Santillana. Vid Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. de Carla de Nigris, Barcelona: Crítica, 1994 (Biblioteca Clásica 14), p. XLI.

<sup>18</sup>Tanto el *Decir que fizo Juan de Mena sobre la justicia e plettos e de la gran vanidad d'este mundo* como el *Razonamiento que face Juan de Mena con la muerte* son de atribución dudosa.

## 1. 3. 2. Poesía

Mena cuenta en su producción con poemas menores de tipo amoroso o satírico, propios de la lírica de cancionero. Además, es autor de tres obras mayores: dos poemas alegórico-narrativos –la *Coronación del marqués de Santillana* y el *Laberinto de Fortuna*– y un poema de tipo doctrinal –las *Coplas de los pecados mortales*. En cuanto a la poesía menor, puede decirse que es conceptual, plagada de motivos filosóficos, poco dada a sentimentalismos y con múltiples alusiones mitológicas. En general, en esta poesía menor el autor utiliza formas octosilábicas. Como todo poeta de corte, escribe algunos poemas de circunstancias, y otros laudatorios de personajes importantes. Entre éstos últimos encontramos tres poemas dedicados a Álvaro de Luna, exaltando su fidelidad al rey y su enorme capacidad como gobernante. En ellos, y en el resto de su producción, se aprecia la gran estima que Mena sentía por el condestable, a quien luego hará personaje importantísimo del *Laberinto*.

En cuanto a sus obras mayores, la *Coronación* o *Calamicleos* (combinación del latín *calamitas* y el griego *kleos*= 'Tratado de miseria y de gloria'), es la primera en orden cronológico, pues data de 1438. Dentro del esquema medieval de visión alegórica, Mena estructura un decir narrativo en el que ve al Marqués siendo coronado en el monte Parnaso por sus virtudes como hombre de letras y caballero. Si por medio de la alegoría, el autor condena a la nobleza y al clero castellanos, exalta a Santillana como caballero, en lo que puede verse una clara intención política. El estilo del poema es muy recargado, con abundantes latinismos léxicos y sintácticos, hipébaton recurrente y una gran oscuridad. Según Carla de Nigris, la *Coronación* anticipa al *Laberinto* en tres aspectos importantes: "el uso de una estructura narrativa de vena alegórica, el

propósito de incidir en la realidad moral contemporánea y el recurso a los ejemplos mitológicos y también al latinismo.”<sup>19</sup>

Dejando de lado por un momento el *Laberinto*, dediquemos unas líneas a comentar el tercer texto mayor: las *Coplas de los pecados mortales*, poema de tipo moral, inacabado a la muerte de Mena.<sup>20</sup> En ciento seis coplas de arte menor, y dentro del esquema medieval del debate, el poeta personifica a los siete pecados capitales y los derrota gracias a la Razón. A diferencia del resto de su producción, aquí Mena adopta un tono moralizante en el que expone la doctrina cristiana y exhorta a sus lectores a luchar contra el pecado. Ya no aparece la grandilocuencia típica de nuestro autor, no se utilizan cultismos ni rebuscados artificios de estilo; los versos son sencillos, alejados del resto de la producción poética del cordobés. De Nigris ha visto en ello una “especie de repliegue del autor hacia una interiorización más profunda.”<sup>21</sup> Tal vez esta voz desengañada de Mena obedezca a los acontecimientos de que fue testigo en sus últimos años. La ejecución de Álvaro de Luna por orden del rey (1453) y, al año siguiente, la muerte del propio Juan II, ambos personajes importantes en la labor poética del cordobés, pueden haber incidido negativamente en su estado de ánimo y en su producción literaria.

Sean cuales fueren las causas por las que Mena se aparta de su estilo grandilocuente, debe notarse la evolución de su pensamiento. La primera etapa de su obra es francamente elitista, consagrada a lectores cultos; por el contrario, al final, las

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. XLIX.

<sup>20</sup> Esta obra fue continuada por varios autores, entre ellos Jerónimo de Olivares y Pero Guillén de Segovia. La versión más conocida es la de Gómez Manrique.

<sup>21</sup> *Laberinto...*, ed. de De Nigris, *Op. cit.*, p. XLIX. En contraste con De Nigris, Bleuca opina que “al final de su vida sobre todo, Juan de Mena se dió [sic] clara cuenta de que las formas cultas, los latinismos y las preocupaciones estilísticas no irían bien en poemas de tipo doctrinal [...]”, por lo que decidió adoptar un estilo “sin violencias sintácticas” para las *Coplas*. *Vid* Juan de Mena, *El Laberinto de Fortuna o las Trescientas*, ed. de José Manuel Bleuca, Madrid: Espasa-Calpe, 1951, [1a. ed. 1943], p. XLI.

*Coplas* van dirigidas a legos. El *Laberinto* se encuentra en la cima de su momento elitista; él mismo se encarga de especificar para quién escribe su poema:

Si coplas, o partes, o largas dicçiones  
non bien sonaren d'aquello que fablo,  
miremos al seso, mas non al vocablo,  
si sobran los dichos segund las razones,  
las quales inclino so las correcciones  
de los entendidos, a quien sólo teman,  
mas non de grosseros que siempre blasfeman  
segund la rudeza de sus opiniones. (33)

También tómesese en cuenta que los sucesos y personajes de su época influyen sobre la obra de Mena, siendo móvil inspirador de algunos de sus textos. Como se verá, en el *Laberinto* el autor refleja más que nunca esa preocupación por su momento histórico.

### 1. 3. 3. Su obra menor ante la crítica

Sobre la prosa y poesía menor del cordobés, poco se ha escrito; el *Laberinto de Fortuna*, su obra cumbre, ha relegado en importancia al resto de su producción. Uno de los primeros trabajos en abordar la *Coronación* es el de Bernardo Sanvisenti, publicado en 1902.<sup>22</sup> Después, en 1939, Inez MacDonald publica un artículo en el que analiza la *Coronación* de Mena en sus fuentes, estilo y significado.<sup>23</sup> En 1948, Charles Auburn ofrece por primera vez el texto del *Tratado de amor* atribuido a Mena, acompañándolo de un muy breve comentario.<sup>24</sup> En 1972, José Antonio Pascual estudia la posible relación

<sup>22</sup> Bernardo Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola*, Milano: Libraio della Real Casa, 1902.

<sup>23</sup> Inez MacDonald, "The *Coronación* of Juan de Mena: Poem and Commentary", *Hispanic Review*, VII (1939), pp. 125-144.

<sup>24</sup> Charles Auburn, "Un traité de l'amour attribué a Juan de Mena", *Bulletin Hispanique*, L (1948), pp. 332-344.

entre *Los doce trabajos de Hércules* de Enrique de Villena y la *Coronación*.<sup>25</sup> Asimismo, en 1981, Julian Weiss da a la luz un artículo en que estudia la *Coronación*.<sup>26</sup> Finalmente, en 1989, Guillermo Serés publica un trabajo sobre la *Iliada en romance* de Mena.<sup>27</sup> Prácticamente a estos pocos títulos se reduce la bibliografía sobre la prosa y poesía menor de nuestro autor. En contraste, según se verá después, existe un muy abundante acervo de estudios críticos sobre el *Laberinto de Fortuna*.

---

<sup>25</sup> José Antonio Pascual, "Los doce trabajos de Hércules, fuente de algunas glosas a la *Coronación* de Juan de Mena", *Filología Moderna*, XLVI-XLVII (1972-1973), pp. 89-103. Vid también R. G. Keightley, "Boethius, Villena and Juan de Mena", *Bulletin of Hispanic Studies*, LV:1 (1978), pp. 189-202, donde se contrasta el manejo de Hércules que hacen los tres autores, y se sugiere que Mena abrevó directamente de Boecio, no de la reelaboración que de él hace Villena, como propone Pascual. Resulta interesante la lectura comparativa de ambos artículos.

<sup>26</sup> Julian Weiss, "Juan de Mena's *Coronación*: Satire or *Sátira*?", *Journal of Hispanic Philology*, VI (1981-1982), pp. 113-138.

<sup>27</sup> Guillermo Serés, "La *Iliada* y Juan de Mena: de la 'breve suma' a la 'plenaria interpretación'", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37:1 (1989), pp. 119-141.



## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL LABERINTO DE FORTUNA ANTE LA CRÍTICA

Antes de profundizar en el análisis de lo que los principales teóricos han escrito sobre el texto de Mena, considero pertinente recordar el argumento del mismo. Poema alegórico de 297 octavas de arte mayor, el *Laberinto* comienza con una dedicatoria: "Al muy prepotente don Juan el segundo" y en seguida caracteriza al soberano como "[el] que con Fortuna es bien fortunado [...]". Ya dentro del poema y tras quejarse contra Fortuna por sus mudanzas, el autor se dirige a ella pidiéndole: "la casa me nuestra do anda tu rueda." Inmediatamente, la voz poética es arrebatada por el carro de Belona hacia una llanura en la que se encuentra un palacio "cercado de nitido muro". Ahí le envuelve una nube, de la que surge una doncella hermosísima: Providencia. Ella será su guía en el palacio. Dirigido por ella, contempla con detalle "el orbe universo" y, más allá, tres ruedas, dos de las cuales están inmóviles. Providencia explica que las ruedas estáticas son el pasado y el futuro; la que se vuelve es el presente. En el interior de cada una de las ruedas hay siete círculos, o "cercos" concéntricos, influidos por los siete planetas;<sup>28</sup> en cada círculo se hallan personajes mitológicos, legendarios o históricos. La voz poética pasa revisión a personajes que simbolizan ejemplos positivos y negativos en las ruedas del pasado y el presente. Hacia el final, cuando desea descubrir las figuras ocultas en la

---

<sup>28</sup> La ordenación de Mena sigue el sistema ptolemaico, el cual predominó en buena parte de la Edad Media: Luna, Mercurio, Venus, Febo (Sol), Marte, Júpiter y Saturno. Cada planeta propicia virtudes específicas, cuya práctica (o falta de ella) se cantará a lo largo de cada cerco: la Luna representa la castidad; Mercurio, la paz en tiempo de guerra; Venus, el amor virtuoso; Febo, la sabiduría y la prudencia; Marte, las virtudes militares; Júpiter, la justicia y el buen gobierno; Saturno, la capacidad de gobernar. En esto, Mena sigue la tradición clásica que atribuía a los planetas poderes sobre determinadas esferas de la actividad y de la moral humanas.

rueda del futuro, Providencia se esfuma. Con el fin de la visión, el poeta exhorta a su rey para que cumpla las sonrientes profecías que a lo largo del poema se han hecho de él.

Entremos ahora a la revisión de los trabajos críticos sobre el *Laberinto*. Con el fin de sistematizar mi análisis, he dividido los principales estudios en tres grandes grupos:

1. Los centrados en una aproximación global al texto.
2. Los que se han ocupado de aspectos específicos del poema (título, fuentes y aspectos formales).
3. Aquellos que han aventurado una interpretación del significado del poema, en la mayor parte de los casos enfatizando la relación forma-significado.

Por supuesto, esta división es artificial y los estudios no siempre permiten el corte drástico; algunos trabajos comparten características de dos grupos. En esos casos, indico las coincidencias con uno y otro. Dentro de cada grupo, mencionaré a los autores por el orden cronológico de sus textos; sin embargo, la cronología general se verá sacrificada en beneficio de la división en apartados.

### 2. 1. Estudios globales

El primer grupo, de quienes han abordado el *Laberinto* de manera global, se compone de tres subgrupos: el de los críticos que se acercan al poema desde que éste aparece a mediados del siglo XV, y hasta el siglo XIX; el de los estudiosos contemporáneos que han preparado ediciones críticas del poema, muchas veces incluyendo extensos trabajos introductorios y, por otro lado, el subgrupo dedicado al importantísimo trabajo de María Rosa Lida de Malkiel.

### 2. 1. 1. Opiniones críticas desde el siglo XV hasta el XIX

En cuanto a las reacciones que despertó el *Laberinto* en el siglo XV,<sup>29</sup> puede decirse que, en general, sólo se le dirigieron encomios y loas. Prácticamente todas las voces están acordes en señalar a Mena como poeta genial, y a su poema como excelsa muestra literaria del periodo. En la generación siguiente, Antonio de Nebrija y Juan del Encina sostienen la opinión de que Mena representa una culminación de la poesía castellana; recuérdese que la gran mayoría de los ejemplos de la *Gramática de la lengua* de Nebrija y el *Arte de poesía castellana* de Encina están tomados del *Laberinto*. En 1499, Hernán Núñez, el Comendador Griego, ofrece por primera vez una edición comentada del poema, en la que intenta explicarlo e identificar sus fuentes principales, todo enmarcado por una actitud de reverencia y admiración hacia su autor.

Ya en los Siglos de Oro, la reputación de Mena comienza a deslustrarse, lo que se aprecia en la condena de Juan de Valdés a la excesiva latinización del *Laberinto*.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> John G. Cummins hace un resumen del trabajo de Lida sobre las reacciones críticas ante el poema, y, en general, ante la figura y obra de Mena. Aquí retomo el compendio de Cummins. *Vid Laberinto...*, ed. de J. G. Cummins, *Op. cit.* Cf. María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México: El Colegio de México, 1984, [1a. ed. 1950], pp. 323-398.

<sup>30</sup> Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*, proclama que el castellano, igual que las demás lenguas vulgares, es en sí mismo tan bello y digno como el griego o el latín, y que sólo desmerece ante ellas por falta de cultivo o estudio. Valdés escribe esta obra en 1535, como parte de la tendencia renacentista de exaltar las lenguas vulgares; recuérdese que en el resto de Europa se publicaban obras similares, entre ellas, la *Prose della volgar lingua* de Bembo, la *Défence et illustration de la langue françoise* de J. Du Bellay (1549) y el *Diálogo em louvor da nossa linguagem* de Joao de Barros (1540). En su diálogo, Valdés censura a quienes "quieren imitar a los que scriven mal latin" (se refiere al hipérbaton latino) y declara que "cuando escrivo castellano no curo de mirar cómo escrivi el latin." Así, es de comprenderse que emita juicios poco amables sobre Mena, quien tenía una concepción menor del castellano, y buscaba dignificarlo, haciéndolo semejante al latín. Valdés dice sobre el autor del *Laberinto*: "[...] de los que han escrito en metro, dan todos comunmente 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'engaña, se descuidó mucho en esta parte, a lo menos en aquellas sus *Treçientas*, en donde, quiriendo mostrarse doto, escribió tan oscuro, que no es entendido, y puso ciertos vocablos, unos que por grosseros se devrían

Por otro lado, Fernando de Herrera da muestras de conocer la obra de Mena y reconocerle como antecedente de Garcilaso en su estilo latinizante. Al lado de ellos, Francisco Sánchez de las Brozas, "el Brocense", publica en 1582 una edición comentada del poema, en la que reprende a quienes lo han tachado de excesivamente oscuro. Asimismo, parece que Góngora y los demás sucesores de Herrera conocían a Mena y habían abrevado de él.<sup>31</sup> Sin embargo, a partir del siglo XVII la crítica hacia Mena se vuelve cada vez más hostil, desembocando en la reprobación generalizada de que es objeto el estilo y vocabulario latinizantes del *Laberinto* en el siglo XVIII.<sup>32</sup>

En el XIX, los críticos moderan un poco su animadversión hacia el poema, aunque no dejan de reprender los intentos renovadores de Mena. George Ticknor, a mediados de siglo, es el primero en afirmar que el poema se basa en la *Comedia* de Dante, trazando las similitudes entre ambos textos y llegando a conclusiones exageradas de imitación absoluta.<sup>33</sup> Ya cerca del cambio de centuria, Marcelino Menéndez y

---

desechar y otros que por muy latinos no se dexan entender de todos [...] lo cual a mi ver es más servir mal latín que buen castellano." Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de José F. Montesinos, Madrid: Espasa-Calpe, 1953, (Clásicos castellanos), pp. 163-164.

<sup>31</sup> Vid Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid: Silverio Aguirre, 1950, [la. ed. 1935], pp. 183-185.

<sup>32</sup> Fray Martín Sarmiento, colaborador del padre Feijóo, se refiere a nuestro autor en sus *Memorias para la Historia de la poesía y poetas españoles*, de 1775: "[...] el estilo de Mena ni se parece al antiguo ni al que sucedió [y] es notable de haber alterado el estilo castellano con demasiada libertad." (Citado por Lida, *Juan de Mena...*, *Op. cit.*, p. 380). Asimismo, en 1779, Tomás Antonio Sánchez estudia la historia de la literatura castellana en su obra *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*. En ella se refiere a Mena con juicio duro:

[...] hombre de gran talento, sin duda, para la poesía, fijó 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.

(Citado por Lida, *Ibid.*, p. 381).

<sup>33</sup> G. Ticknor publica su *Historia de la literatura española* en 1849. Ahí, expresa su opinión sobre la supuesta influencia avasalladora de Dante sobre el cordobés:

[...] 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

Pelayo dedica parte de su trabajo *Antología de poetas líricos castellanos*<sup>34</sup> a estudiar la obra del cordobés, y algunos años más tarde también lo aborda en su *Poetas de la corte de don Juan II*.<sup>35</sup> Probablemente retomando a Ticknor, aunque de manera matizada, a partir de coincidencias en el marco narrativo de la *Comedia* y el *Laberinto*, Menéndez y Pelayo señala un parentesco entre ambos poemas,<sup>36</sup> aunque enfatiza que el cordobés no logró asir la profundidad alegórica del italiano. Adicionalmente, estudia la erudición clásica de Mena y la influencia de Virgilio y Lucano en el poema. También censura el estilo rebuscado y el uso de vocablos latinizantes, diciendo que debido al predominio de la cultura clásica, en el siglo XV castellano la dicción se volvió "artificialmente latinizada", sobre todo en los casos de Enrique de Aragón y Juan de Mena, en quienes llegó a extremos "casi risibles".<sup>37</sup>

Así, el acercamiento al *Laberinto* ha ido de la adulación incuestionada del siglo XV a la condena casi generalizada del XVII-XVIII, para dar paso a la crítica textual y

---

siguió en su composición no son otras que las propuestas por Dante en su tractación *De vulgari eloquentia*, y puestas en práctica en su *Divina Commedia*.

(Citado por Lida, *Juan de Mena...* *Op. cit.*, p. 390) Además, Ticknor juzga que la intención renovadora de Mena en cuanto a la lingüística fue atinada; sin embargo, se frustró debido a la torpeza del poeta. Sobre el vocabulario del vate apunta:

[...] 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 reemplazaban, 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 de ser trasplantados.

(*Ibid.*, p. 391).

<sup>34</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, II, Madrid: CSIC, 1944-45, [1a. ed. 1890-1900].

<sup>35</sup> Menéndez y Pelayo, *Poetas...* *Op. cit.*

<sup>36</sup> La controversia sobre la influencia de Dante sobre el *Laberinto* se basa en que al igual que la *Comedia*, el poema del cordobés se estructura en torno a un viaje alegórico por diversos círculos influidos por los planetas.

<sup>37</sup> Menéndez y Pelayo, *Poetas...* *Op. cit.*, p. 25.

de fuentes del XIX. Su contraparte del XX busca ser más objetiva, y se ha concentrado en el análisis especializado del poema.<sup>38</sup>

### 2. 1. 2. Ediciones críticas del poema

En el segundo subgrupo de este apartado se revisarán las ediciones críticas del *Laberinto*. Es necesario indicar que éstas son muy numerosas,<sup>39</sup> y por ello me limito a dar una perspectiva general sobre las más importantes.

La edición *princeps* del texto fue publicada probablemente en Salamanca en 1481. Tras algunas ediciones no comentadas, en 1499 apareció en Sevilla el *Laberinto* con notas de Hernán Núñez, el cual adicionalmente incluía una semblanza biográfica del autor, la primera en salir de la imprenta. El texto de Núñez se reprodujo en más de diez ediciones en los siglos XV y XVI. En 1582, Francisco Sánchez de las Brozas, "El Brocense", publica en Salamanca su edición anotada del poema. Los comentarios de estos dos autores son, hasta la fecha, fuente obligada de referencia de las ediciones contemporáneas, pues intentaron desentrañar el significado del poema y ubicar sus fuentes principales.

Durante el presente siglo han aparecido las siguientes ediciones:

Mâcon 1904, ed. de R. Foulché-Delbosc<sup>40</sup>

Madrid 1912, ed. de R. Foulché-Delbosc, incluida en su *Cancionero castellano del siglo*

XV

Madrid 1943, ed. de J. M. Blecua (Clásicos Castellanos 119)

<sup>38</sup> Los estudios sobre aspectos específicos del poema se abordan en el apartado 2. 2.

<sup>39</sup> En total, las ediciones sobrepasan la treintena.

<sup>40</sup> La edición de Foulché-Delbosc, sin introducción ni aparato crítico, está basada en la del Brocense, cotejada con algunas ediciones primitivas y algunos manuscritos. Esta edición constó de sólo 100 ejemplares.

- Burdeos 1951, ed. de C. V. Auburn, incluida en su *Cancionero de Herberay*
- Madrid 1956, ed. de J. M. Azáceta, incluida en su *Cancionero de Ixar*
- Salamanca 1968, ed. de J. G. Cummins (Biblioteca Anaya)
- Madrid 1976, ed. de L. Vasvari Fainberg (Clásicos Alhambra)
- Madrid 1976, ed. de M. A. Pérez Priego (Editora Nacional)
- Madrid 1979, ed. de J. G. Cummins (Ediciones Cátedra)<sup>41</sup>
- Barcelona 1983, ed. de R. D. Astiz (Ediciones Orbis)<sup>42</sup>
- Barcelona 1986, ed. de J. M. Azáceta en *Juan de Mena. Antología de su obra poética*,  
(Clásicos Plaza y Janés)
- Madrid 1989, ed. de M. A. Pérez Priego (Colección Austral)<sup>43</sup>
- Barcelona 1989, ed. de M.A. Pérez Priego en *Juan de Mena, Obras completas*,  
(Planeta/Autores Hispánicos)<sup>44</sup>
- Barcelona 1994, ed. de C. De Nigris (Ediciones Crítica)
- Madrid 1995, ed. de M. P.A.M. Kerkhof (Ediciones Castalia)

La mayor parte de los estudios preliminares de estas ediciones son visiones panorámicas, que resumen sucintamente lo bien sabido sobre Mena, glosan trabajos críticos sobre su obra y arriesgan pocas opiniones propias. Considero que la excepción está dada por las ediciones de José Manuel Bleuca, Louise Vasvari Fainberg, John G. Cummins, Carla de Nigris y Maxim P.A.M. Kerkhof.

Bleuca toma la mayor parte de sus notas al texto directamente de las ediciones clásicas de Hernán Núñez y del Brocense, y dedica buena parte de su estudio introductorio a rastrear las fuentes del poema. Asimismo, analiza los puntos de contacto

<sup>41</sup> Revisión de su edición de Salamanca, 1968.

<sup>42</sup> Reproduce la de Foulché-Delbosc.

<sup>43</sup> Edición de 1976, corregida.

<sup>44</sup> Reproduce su edición de Austral.

entre Mena y Góngora, sobre todo en lo relativo al lenguaje y búsqueda estética, y estudia los recursos estilísticos en el *Laberinto*. Finalmente, comenta sobre la admiración que diversos autores, contemporáneos y posteriores, profesaron por Mena.<sup>45</sup>

En cuanto a la edición de Vasvari Fainberg, tal vez una de sus aportaciones más originales sea la adaptación de lo dicho por Lida de Malkiel respecto a que la prosa de Mena se divide en tres categorías: didáctica, narrativa y ornamental.<sup>46</sup> Vasvari parte de aquí para afirmar que estos tres niveles de la prosa del cordobés se muestran también en el *Laberinto*: aunque en su totalidad la obra pretende alcanzar un estilo épico-narrativo, se entremezclan digresiones didácticas (por ejemplo, la visión del mundo de las coplas 34-53) y ornamentales (los apóstrofes al rey al final de cada círculo). Vasvari también resume el estudio de Lida sobre el lenguaje del poema, organizando algunos de los ejemplos, de manera que ilustren la utilización de cultismos semánticos en Mena. Además, a diferencia de las ediciones de Foulché-Delbosc y Bleuca, las cuales no especifican qué manuscrito siguieron, la de Vasvari se basa en el manuscrito Esp. 229 de la Bibliothèque Nationale de Paris, considerado por algunos críticos como el más fidedigno.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Como luego se apreciará, el posterior trabajo exhaustivo de Lida (1950) sienta sus bases en este estudio de Bleuca, el cual ofrece no sólo ideas y ejemplos, sino también la estructura elemental que Lida adoptará.

<sup>46</sup> La prosa didáctica, típicamente medieval, se caracteriza por la escasa presencia de latinismos sintácticos y léxicos, además de que los cultismos aparecen explicados; en la narrativa, se incluyen más elementos decorativos y alusiones cultas, sin conceder tanta importancia al enfoque didáctico; la ornamental contiene largas enumeraciones, una estructura menos cuidada, así como abundantes alusiones clásicas, latinismos y arcaísmos. Ejemplo de la prosa didáctica es el *Comentario a la Coronación*; de la narrativa, la *Ilada en romance* y de la ornamental, los proemios a la *Coronación*, a la *Ilada en romance* y al *Libro de las virtuosos y claras mujeres* de don Álvaro de Luna. Vid Lida, *Juan de Mena...* *Op. cit.*, pp. 125-157.

<sup>47</sup> Este manuscrito, cuya fecha de composición Florence Street sitúa entre 1444 y 1450, contiene comentarios al margen, probablemente hechos por el propio autor. Además, su cercanía temporal con la fecha de terminación del poema, hace pensar a Street que derive directamente de un manuscrito original de Mena. También Cummins, Pérez Priego y De Nigris siguen este manuscrito. Vid Florence Street, "The Text of Mena's *Laberinto* in the *Cancionero de Ixar* and

Una aportación importante que ofrece la edición de Cummins, es un breve capítulo en el que resume lo expuesto por Lida sobre las opiniones críticas que se han vertido a lo largo de los siglos sobre Juan de Mena y su obra.<sup>48</sup> Por primera vez, las ideas principales de Lida al respecto son condensadas y presentadas en una edición crítica, como base para comprender el poema. El texto, como el de casi todas las ediciones contemporáneas, está basado en el manuscrito Esp. 229, pero éste ofrece, además, notas de las ediciones de Núñez, Foulché, Bleuca, Lida, Vasvari, y Pérez Priego. Como apéndice, Cummins incluye algunos pasajes originales de las fuentes más importantes del *Laberinto* y los contrasta con las estrofas correspondientes en el poema de Mena. Esto resulta interesante, pues permite descubrir la manera como nuestro autor se vale de sus fuentes, a veces siguiéndolas muy de cerca, otras modificándolas con fines poéticos, otras entremezclando dos fuentes para crear un pasaje nuevo.

Por su parte, la edición crítica de Carla de Nigris presenta un estudio preliminar a cargo de Guillermo Serés en el que se analizan las razones que pudieron haber impulsado a Mena a utilizar el verso de arte mayor en el *Laberinto*. En primera instancia, la métrica, el ritmo y la lengua de dicha poética se alejan conscientemente de la lengua común, lo que corresponde con la intención de nuestro autor de dar a sus obras una dignidad estética que no desmereciera ante la poesía latina. Es decir, Mena se valió del arte mayor para distanciarse de la lengua usual, incorporando muchos latinismos, arcaísmos y enumeraciones de la Antigüedad, esto con el fin de dignificar al castellano. En segundo término, el verso de arte mayor es anisosilábico (aunque tiende a regularizarse en doce sílabas, suele fluctuar entre diez y catorce), dividido en dos

---

its Relationship to Some Other Fifteenth-Century MSS", *Bulletin of Hispanic Studies*. XXXV y XXXVI (1958-1959), pp. 63-71. Cf. opinión de Kerkhof sobre dicho manuscrito.

<sup>48</sup> Vid Lida, *Juan de Mena ...*, *Op. cit.*, pp. 323-398.

hemistiquios cada uno de los cuales tiene dos acentos marcados, separados entre sí por dos sílabas átonas. Dado que el *ictus* puede recaer en sílaba átona, se desplaza el orden gramatical y se impone la convención del arte mayor.<sup>49</sup> Si Mena utilizó dicho verso fue porque obedecía a su propia poética; por ello, su empleo no debe calificarse de "humanista", pues se aleja tanto de la norma romance como de la pureza latina. En resumen, los principales propósitos del arte mayor, "demostrar erudición, admirar al lector y elevar el tono general incorporando, alternas o yuxtapuestas [...] *sublimes* palabras", funcionan perfectamente para la intención de Mena, de ahí que se valga de dicha forma.

En cuanto a Mena como traductor y comentarista,<sup>50</sup> Serés señala que su labor, junto con la del marqués de Santillana y Gómez Manrique, fue central para que se diera un clima favorable al humanismo italiano en la España del siglo XV. Mena y sus contemporáneos fungieron como intermediarios culturales entre Italia y España, promoviendo los modos del humanismo italiano. Por otro lado, Serés estudia la predilección de Mena por los clásicos: en una primera etapa, muestra un deslumbramiento por Ovidio, Lucano y Virgilio, principalmente; después incorpora sus conocimientos eruditos en la *Coronación* y el *Laberinto*; finalmente, en las *Coplas de los pecados mortales*, muestra un claro rechazo de las fuentes clásicas, al no utilizar cultismos ni el verso de arte mayor.

Serés sigue a Lida de Malkiel al considerar a nuestro autor "poeta del prerrenacimiento",<sup>51</sup> pues afirma que lo más representativo de su retórica es la

<sup>49</sup> Por ejemplo, ocurre que una misma palabra tiene dos acentuaciones, según lo demanden las reglas del arte mayor: puede ser *innórtal* o *innortál*. A estas convenciones se somete Mena en su intento de elevar la dignidad del verso castellano.

<sup>50</sup> En especial, se refiere a la *Ilíada en romance*, traducción que hace Mena de una versión latina.

<sup>51</sup> *Vid* lo dicho por Lida en el apartado 2. 1. 3.

*hendiadis*, donde alterna dos modelos lingüísticos (latín y romance) o dos materias (clasicista y tradicional). En otras palabras, Mena maneja simultáneamente dos modelos culturales, por lo que puede hablarse de que, como autor, representa una verdadera "hendiadis cultural", la del Prerrenacimiento español.

El trabajo introductorio de De Nigris tiene como aportación original un apartado en el que revisa la tradición manuscrita del *Laberinto*, agrupa en familias los manuscritos que se conservan del poema y establece relaciones entre ellos. También ofrece la localización física de cada uno de los textos. A diferencia de las demás ediciones contemporáneas –basadas, como hemos visto, casi exclusivamente en Esp. 229– De Nigris coteja el manuscrito parisino con otros siete textos representativos de las familias en que se divide la tradición manuscrita del poema. Tanto en notas al pie como en el Aparato crítico que se incluye al final, la editora contrasta las principales variantes entre los manuscritos. Asimismo, las numerosas notas al pie y notas complementarias con que cuenta esta edición, enriquecen considerablemente la lectura del poema pues explican el sentido original de algunas voces, dan el contexto histórico específico, subrayan características formales peculiares o refieren lo dicho por alguno de los editores anteriores, sobre todo Hernán Núñez y el Brocense. Finalmente, esta edición del *Laberinto* incluye una antología breve de la obra poética de Mena. Como todas las antologías, la visión que ésta ofrece es apenas parcial, pero es un atisbo válido a la poesía de circunstancias del autor, y da una idea del estilo de Mena en la *Coronación* y, en contraste, en las *Coplas de los pecados mortales*. La edición de De Nigris también ofrece una amplia bibliografía sobre la obra de Mena.

Finalmente, el trabajo crítico de Kerkhof conforma no sólo la edición más reciente del *Laberinto* (publicada en noviembre de 1995), sino también la más completa

de cuantas existen. Con sorprendente erudición y cuidado, Kerkhof pone especial énfasis en aspectos filológicos y de establecimiento del texto. Por primera vez en una edición se toman en cuenta los diecisiete códices existentes del *Laberinto*, enriqueciendo sustancialmente el acercamiento al poema. Además, el aparato crítico se vale de las anotaciones del Brocense, Foulché-Delbosc, Blecua, Cummins, Vasvari y Pérez Priego,<sup>52</sup> así como del trabajo de Lida.

El estudio introductorio ofrece una semblanza de la obra de Mena y un análisis general del *Laberinto*, en el que destaca la revisión de la lengua y estilo del poema.<sup>53</sup> Sin embargo, el aporte central de Kerkhof es una descripción pormenorizada de los diecisiete códices en que se conserva el poema. El estudio es exhaustivo, pues puntualiza detalles como ubicación (biblioteca, número de folio), características físicas (dimensiones, anotaciones marginales, número de copistas y comentaristas, estrofas faltantes, etc.), así como el probable lugar de procedencia de la copia a partir de rasgos lingüísticos propios de una zona geográfica, datación de la letra, y demás datos que permiten establecer la genealogía de cada manuscrito. En especial, estudia las peculiaridades del Esp. 229, base de las ediciones modernas. A continuación, analiza las tradiciones a través de las que se ha transmitido el texto del poema y establece la filiación entre los manuscritos (ascendencia, contaminaciones, subtradiciones). También hace una revisión de las ediciones del *Laberinto* existentes hasta hoy y destaca el hecho de que "en ninguna de las ediciones publicadas [...] se ha tenido en cuenta todo el material manuscrito. Uno de los objetivos más importantes de la presente edición ha sido, precisamente, subsanar en lo

<sup>52</sup> Las ediciones de De Nigris' y Kerkhof son tan cercanas cronológicamente, que Kerkhof sólo apunta: "Cuando corregía las primeras pruebas de este libro, llegó a mis manos el *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, de Juan de Mena, edición de Carla de Nigris [...]" pero no comenta en absoluto la edición.

<sup>53</sup> En el estudio preliminar de su edición, Vasvari menciona 186 cultismos característicos del *Laberinto*; Kerkhof precisa: 29 de ellos figuran en la *Comedieta de Ponça* (1435-1436) del marqués de Santillana, por lo que no deben considerarse como característicos de Mena.

posible esa laguna [...]”<sup>54</sup> Por último, Kerkhof presenta sus argumentos para no seguir un solo manuscrito, en específico el Esp. 229: los comentarios marginales de éste proceden de dos autores distintos, cada uno de los cuales amplió y corrigió las glosas e incluso el texto. Dichos comentarios tampoco son exclusivos de este códice, como sostuvieron Cummins, Street y Vasvari, pues otros cuatro manuscritos los incluyen. De ahí que las principales razones aducidas por los editores modernos a favor del Esp. 229, no sean sostenibles. La solución propuesta por Kerkhof es tomar como base este códice, representante de una de las tradiciones manuscritas, y subsanar sus múltiples errores con códices pertenecientes a la otra tradición.

Ya en el cuerpo del poema, las notas críticas, históricas y lingüísticas son muy abundantes, además de que se especifican los casos principales de diferencias entre los códices. Al final, dos apéndices ofrecen el cuerpo total de variantes en cada estrofa y en los encabezados del poema. Un tercer apéndice recoge las variantes de las ediciones primitivas (1481, 1489, 1496, 1499, 1505, 1582) y el cuarto es un inventario de aquellos versos, en los distintos manuscritos, que “son parcialmente o casi totalmente ilegibles” y por tanto no han sido considerados en el cuerpo de variantes.

### 2. 1. 3. Trabajo de María Rosa Lida de Malkiel

En el tercer subgrupo de quienes han estudiado el poema desde una perspectiva global, aparece la investigación de María Rosa Lida de Malkiel.<sup>55</sup> De hecho, este libro publicado en 1950, puede considerarse un parteaguas en la crítica literaria sobre el *Laberinto* en

<sup>54</sup> *Laberinto...*, ed. de Kerkhof, p. 76.

<sup>55</sup> Lida, *Juan de Mena...*, *Op. cit.*

particular, y en general, sobre la obra de Juan de Mena.<sup>56</sup> El extenso volumen analiza toda la producción del cordobés en sus aspectos formales (estilo, lenguaje) y de contenido. También ofrece una amplia sección con las opiniones críticas más importantes sobre la obra y persona de Mena, provenientes desde autores de la época del propio poeta, hasta historiadores de la literatura del siglo XIX, así como un análisis de la influencia de Mena en la literatura bajomedieval y de los Siglos de Oro.

A riesgo de simplificar demasiado el exhaustivo trabajo de Lida, recupero las ideas que considero más importantes sobre el *Laberinto*. En primer lugar, se enfoca en comentar la estructura del poema, sobre todo su discutida semejanza con la *Comedia* de Dante. Afirma que es una falacia clasificarlo como poema dantesco,<sup>57</sup> siendo que más bien está emparentado con la novela oriental en tanto engarce de una serie indefinida de casos ejemplares. El *Laberinto* pertenece a un género de poema medieval cuya muestra más conocida hoy es la *Comedia*, de ahí que se le identifique con ella. Sin embargo, los elementos narrativos de que se compone ("el poeta llevado al Palacio de Fortuna, desde donde pasa revista a las grandes figuras del pasado y del presente, rigurosamente clasificadas conforme al sistema ético en uso"<sup>58</sup>) son compartidos por numerosas obras medievales que van desde el *Anticlaudio* de Alain de Lille (siglo XII) hasta el *Somnium de Fortuna* de Eneas Silvio (siglo XV). Se asume que Mena puede haber admirado en Dante la utilización de elementos asequibles, pero no debe concluirse, a partir de la semejanza general de marco narrativo, que el *Laberinto* "dependa" de la *Comedia*.

<sup>56</sup>Prácticamente todos los estudios contemporáneos sobre Mena citan a Lida, bien para disentir de ella, bien para reforzar sus tesis. Su trabajo se ha convertido en punto obligado de referencia para quien se acerca al *Laberinto* o, en general, a Juan de Mena.

<sup>57</sup>Más adelante comentaré cómo Lida sigue en esto a C. R. Post, primer crítico en negar categóricamente toda filiación dantesca del *Laberinto*. Vid apartado 2. 2.

<sup>58</sup>Lida, *Juan de Mena...* Op. cit., p. 15.

En otro punto, Lida analiza la utilización de fuentes en Mena, y demuestra con ejemplos que suele combinar

dos motivos de autores que le son familiares sin reproducir el uno ni el otro [...]. Tal procedimiento de fisión de imágenes es mucho más frecuente en Mena que la imitación directa de una sola. [...] Muy lejos de la simple inclusión de venerados textos antiguos [...] se halla la técnica compleja de fusión y recreación en el *Laberinto*.<sup>59</sup>

Sobre las aparentes traducciones de fuentes clásicas incluidas en el poema anota:

lo que le importa al poeta *no* es la traducción fiel de su modelo. [...] Los modelos son [...] puntos de partida, y el poeta se deja llevar despreocupadamente por las asociaciones que más mueven su fantasía.<sup>60</sup>

Las fuentes que más influyeron en Mena al escribir el *Laberinto* son, según Lida, la *Eneida* de Virgilio, la *Farsalia* de Lucano y las obras de Ovidio, mientras que Boecio, Eusebio, San Jerónimo y San Isidoro también aparecen con frecuencia. El cordobés adorna a todos ellos con recursos lingüísticos y formales que puedan darles "aires" de antigüedad, pues de esta manera les otorga prestigio.

En cuanto al tratamiento de Fortuna, Lida ubica el poema dentro de la tradición de literatura clásica y medieval en torno al personaje, pero con la aportación original de Mena de presentarla como un poder hostil al cual, finalmente, es posible someter.

Lida dedica varias páginas a comentar las coplas 34-53 del poema, muchas veces tachadas de digresión, pero en realidad, visión panorámica del mundo en consonancia con el afán didáctico de la baja Edad Media. A diferencia de Post,<sup>61</sup> quien relaciona este

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 18, 74. Este punto será muy importante para la elaboración de la hipótesis central de este trabajo.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>61</sup> C. R. Post, "The Sources of Juan de Mena", *Romantic Review*, III (1912), pp. 223-279.

pasaje con el *Speculum naturale* de Vicente de Beauvais, Lida sigue a los comentaristas antiguos y afirma que está inspirado en el *De imagine mundi* atribuido a San Anselmo.<sup>62</sup>

Sobre la jerarquización de los personajes en los círculos, dice que se trata de "una arquitectura ordenada y clara [...] pero superficial, a la que se le pasa por alto el estricto primor, preñado de sentido, con que está labrada la *Divina commedia*."<sup>63</sup>

Lida es la primera en catalogar a Mena como "poeta del prerrenacimiento". Para sustentar el apelativo, afirma que el cordobés encarna la época de transición que le tocó vivir, pues su obra se divide entre la herencia medieval que ya no le satisface del todo y de la que se aleja conscientemente, y los ideales renacentistas, no plenamente afirmados. Por ello, su producción se encuadra en géneros medievales (lírica de cancionero; la *Coronación*, poema alegórico; el *Laberinto*, poema en forma de visión indefinida; *Coplas de los pecados mortales*, debate ascético) pero, al mismo tiempo, su erudición humanista y su intento de renovación lingüística lo inscriben en el Renacimiento.

El hibridismo de Mena se manifiesta, según Lida, en cuatro aspectos fundamentales:

1. *Posición ante la Antigüedad*: en su obra aparece, junto a la enumeración característica del didactismo medieval, la alusión mitológica con sentido ornamental que es común en la literatura renacentista. Es decir, en Mena se manifiestan dos actitudes hacia las fuentes clásicas: "la didáctica, utilitaria, propia de la Edad Media, y la desinteresada, estética, propia de la Edad Moderna [...] bien que la [actitud] moderna

<sup>62</sup> Lida, *Juan de Mena... Op. cit.*, pp. 32-35.

<sup>63</sup> Por ejemplo, Mena es llamado "frívolo" al designar a Tomás de Aquino bajo la referencia de que el día en que se celebraba la fiesta del Doctor, coincidía con el cumpleaños del rey: "e vimos el santo doctor cuya fiesta/ nuestro buen çesar jamás solemniza [...]" (117e) (*jamás* tiene en Mena el sentido de "siempre"). En contraste, dice Lida, Dante tiene un "pensamiento más hondo y amplio" en la jerarquización y presentación de sus personajes. *Ibid.*, pp. 48-50.

predomina sobre la medieval.”<sup>64</sup> También su manejo del canon clásico es peculiar de un autor escindido entre dos épocas: junto a su predilección por los autores muy socorridos en el medievo, aparecen aquellos que se convertirán en referencia obligada durante el Renacimiento. Para Lida, Mena es “tardíamente medieval visto desde el humanismo italiano [...] prematuramente moderno, considerado dentro de la historia de España.”<sup>65</sup>

2. *Sentido de la forma*: Mena toma como modelo para su obra la estructura medieval heredada de la *Comedia*, del *Conde Lucanor* y de los *Trionfi* de Petrarca. Dicha estructura consiste en una “serie indefinida de situaciones fijas (visión, ejemplo, episodio) sin más enlace entre sí que el engarzarse todas como experiencias de un mismo yo impersonal”. Sin embargo, el poeta le da una forma concentrada que se muestra en la reducción de argumentos y efectos. Esta sobriedad, apunta Lida, se acerca a la forma renacentista, aunque todavía le falta concreción para llegar a ella.

3. *Individualismo e idea de fama*: El pensamiento crítico de Mena, su confianza en la razón, el individualismo que expresa su obra y el goce vital que la caracteriza, son actitudes primordialmente asociadas con el Renacimiento, aunque también debe recordarse que dichas actitudes habían aparecido siglos antes en Provenza. Lida resume su postura en pocas líneas:

[...] 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.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 532.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 549.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 537.

4. *Idea nacional*: En el siglo XV castellano, la expresión "España" funciona como un ideal que se considera realizable a partir de dos elementos fundamentales: el predominio de Castilla en la Península permite aspirar a un único soberano; ese monarca podrá llevar a su fin la Reconquista, logrando así la unificación nacional. Si para otros poetas de la época bastaba desplegar aquel ideal en menciones aisladas y poco claras, el *Laberinto* muestra su supremacía en este sentido, por cuanto Mena toma esta aspiración como aspecto esencial de su poema. Desde la primera copla, donde llama a Juan II "grand rey de España",<sup>67</sup> Mena sobrepone su aspiración de unidad, a una Castilla fragmentada por disputas internas y a las continuas guerras entre Aragón, Navarra y Castilla. De ahí que la exaltación que dirige al rey no sea un mero cumplido palaciego, sino un recordatorio de su responsabilidad de cumplir el ideal de unificación. A esto obedece, también, la cruda condena del autor hacia quienes se enfrascan en guerras intestinas en Castilla, mientras dispensa elogios hiperbólicos a todo hecho de armas contra los moros: Mena insiste en plantear su idea de unidad nacional, fundada en la guerra de Reconquista. Este deseo "nacional" se inscribe, para Lida, en el Renacimiento, aunque los métodos apunten más bien hacia el medievo.

Lida concluye que la obra de Mena constituye

el esfuerzo más representativo de la poesía docta cultivada entre el siglo que tiene por nota esencial la influencia árabe —el de Juan Ruíz 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.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Lida comenta, en nota al pie, que Mena no es el primero ni el único en llamar rey de España al rey de Castilla; se encuentran ejemplos de ello en el *Paema de Alfonso Onceno*, y en el *Cancionero de Baena*. *Ibid.*, p. 542.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 529.

## 2. 2. Estudios sobre aspectos formales y temáticos específicos

Dentro del segundo grupo se encuentran los trabajos que abordan aspectos específicos del poema.

Una de las primeras, y hasta la fecha una de las más completas revisiones sobre los aspectos formales del texto, se debe a Raymond Foulché-Delbosc. En la primera parte de su extenso artículo publicado en 1902,<sup>69</sup> el erudito aborda la controversia sobre el título del poema: afirma que algunos de los primeros copistas y luego su primer editor, Hernán Núñez, lo llamaron incorrectamente *Las trezientas*, siendo su único y verdadero nombre *El laberinto de Fortuna*. Foulché insiste: el poema termina en la copla 297, por lo que las tres últimas estrofas, que en algunas ediciones completan las 300, son apócrifas. Asimismo, no pertenecen al manuscrito original las 24 coplas posteriores que ciertos editores incluyeron con la advertencia de que Mena las había añadido por orden del rey. En esto último se adhiere al Brocense, quien ya en el siglo XVI había afirmado que las 24 coplas en cuestión ni son de Mena "ni se le parecen". La controversia es más compleja: el Brocense aseguró que el poema originalmente se componía de 300 coplas, pero que en algún momento dos estrofas se habían perdido tras la número 240,<sup>70</sup> donde Mena incluye el episodio de la maga de Valladolid, "segun claro consta del lib. [sic] sexto de Lucano, a quien alli el poeta sigue".<sup>71</sup> Foulché-Delbosc disiente del Brocense y sostiene: "De quelque manière que l'on envisage la question, il est

<sup>69</sup> R. Foulché-Delbosc, "Étude sur le Labyrinth de Juan de Mena", *Revue Hispanique*, IX (1902), pp. 75-138.

<sup>70</sup> Para el Brocense, la copla 298 es auténtica.

<sup>71</sup> Citado por Foulché-Delbosc, *Ibid.*, p. 77.

certain que le *Laberinto* n'avait pas trois cents strophes quand il fut présenté au roi." <sup>72</sup>

Aún más: el erudito francés asegura que las coplas 298-300, más las siguientes 24 que aparecen en algunas ediciones, conforman un solo poema, difícilmente atribuible a Mena, que aparece en el *Cancionero* de Ramon de Llabia bajo el encabezado "Comiença la muy excellente obra llamada La flaca barquilla".

Tras el análisis detallado de porqué no debe llamarse *Las trezientas* al poema del cordobés, Foulché-Delbosc dedica un amplio espacio al estudio del verso de arte mayor en general, y al uso que hace Mena de él. Básicamente se dedica a analizar sus características principales: verso que varía de nueve a trece sílabas, dividido en dos hemistiquios. Cada hemistiquio suele tener dos acentos, en la segunda y en la quinta sílaba, aunque, apunta Foulché, en el *Laberinto* aparecen algunos hemistiquios de un solo acento. También estudia exhaustivamente las distintas combinaciones acentuales utilizadas por Mena. El trabajo de Foulché cuenta con un apéndice en que incluye la bibliografía conocida hasta ese momento sobre la obra de Juan de Mena.

Chandler R. Post es tal vez el primero en estudiar con detenimiento las fuentes del poema, esto en 1912. <sup>73</sup> Negando toda filiación dantesca, Post relaciona el *Laberinto* con la tradición francesa e italiana de literatura alegórica sobre Fortuna. <sup>74</sup> Entre otras obras, Post señala como antecedentes del poema de Mena, el *Anticlaudianus* de Alain de Lille, el *Roman de la Rose* de Jean de Meun (siglo XIII), la *Panthère d'amours* de Nicole de Margival, la *Prison de Amors* de Baudouin de Condé, el *Eschabote* de

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>73</sup> Post, "The Sources...", *Op. cit.*

<sup>74</sup> Cabe anotar que el intento de Post por negar la filiación dantesca del *Laberinto*, fue bien acogido en su momento, pero hoy, la mayor parte de los críticos lo consideran demasiado visceral y casi todos coinciden en que es poco sostenible su teoría de que la tradición francesa sobre Fortuna hubiese influido en Mena.

Watriquet de Couvin (siglo XIV) y el *Regime de Fortune* de Taillevent (siglo XV). Apunta que Mena habría sido también influido por la *Amorosa visione* de Boccaccio y por Petrarca.

En 1955, Florence Street<sup>75</sup> hace dos aportaciones importantes sobre las fuentes del *Laberinto*: en primera instancia, afirma que son latinas en lo general, y no acepta la hipótesis de Post de que Mena hubiera sido influido por Petrarca, Boccaccio y la tradición medieval francesa. La literatura sobre Fortuna es tan extensa en Europa desde la antigüedad clásica hasta la baja Edad Media, que es tarea por demás arriesgada establecer fuentes determinadas para el poema: "Fortune and her wheel were [...] the creation, not of one poet alone, but of hundreds [...] it is useless, then, to seek precise antecedents for the *Laberinto*." <sup>76</sup>

Su segunda y principal tesis se relaciona con la influencia de Dante sobre el cordobés: para Street, Mena conocía la *Comedia* y tomó de ella elementos para su propia obra. Menciona algunos ejemplos: siete círculos concéntricos, un guía femenino de extraordinaria belleza y que recibe inspiración divina, el hecho de que las culpas de algunos condenados estén escritas sobre sus frentes, y el intento final del poeta por abrazar a su guía, quien se desvanece en el aire. Con todo, afirma Street, es evidente que Mena no deseaba imitar a Dante, a quien no consideraba su modelo. Esto puede explicarse a partir de la extrema valoración que los escritores del siglo XV español

---

<sup>75</sup> Florence Street, "The Allegory of Fortune and the Imitation of Dante in the *Laberinto* and *Coronación* of Juan de Mena", *Hispanic Review*, XXIII (1955), pp. 1-11.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 4.

tenían hacia el latín: el marqués de Santillana lo expresó claramente al decir que cualquier autor que escribiera en latín o griego era "sublime", mientras que quienes escribían en lenguas vernáculas eran "mediocres". Mena, al igual que el Marqués, no consideraba dignas de imitación las obras escritas en lenguas romances, por lo que la *Comedia* quedaba automáticamente excluida de su lista de preferencias. Sin embargo, Dante es el único autor de obras no-latinas por el que Mena muestra reverencia, llamándolo "seráfico", y de quien toma préstamos para sus obras.

Street concluye su trabajo resumiendo:

Reminiscences of the *Comedy* creep into his work but when he wishes his imitation to be obvious, it is always to the classics that he turns [...] Borrowings from Dante are incidental and never intended for public display.<sup>77</sup>

Sobre los aspectos filológicos y de establecimiento del texto del poema, Maxim Kerkhof ha aportado una cantidad considerable de estudios. Entre ellos destacan trabajos dedicados al análisis de ciertos códices y de la tradición manuscrita en general, y propuestas para la elaboración de ediciones críticas considerando los códices existentes.<sup>78</sup> Por supuesto, sus principales teorías se ven concretadas en la edición que preparó el propio especialista.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>78</sup> Vid "Hacia una nueva edición crítica del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena", *Journal of Hispanic Philology*, 7 (1983), pp. 179-189; "Sobre las ediciones del *Laberinto de Fortuna* publicadas de 1481 a 1943, y la tradición manuscrita", *Forum Litterarum. Miscelánea de estudios literarios, lingüísticos e históricos ofrecida a J.J. van den Beeselaar*, Amsterdam, 1984, pp. 269-282 y "El Ms. 229 (PN7) de la 'Bibliothèque Nationale' de París; base de las ediciones modernas del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena", *Medievalia*, 14 (1993), pp. 1-12.

## 2. 3. Estudios que ofrecen una interpretación del significado del poema

### 2. 3. 1. Rafael Lapesa

En el tercer grupo, el de los autores dedicados a interpretar el significado del poema, tenemos en primera instancia a Rafael Lapesa. En 1959, publica un trabajo,<sup>79</sup> donde anota que el móvil ético "condiciona el modo de tratar el tema de la Fortuna, justifica la exaltación de los personajes castellanos [...] y constituye uno de los ejes en que se apoya la estructura del poema."<sup>80</sup>

Con el fin de sustentar la primera parte de su hipótesis, analiza la caracterización que Mena hace de Fortuna: en un principio (coplas 24-25), explícitamente la subordina a los designios de Providencia, quien administra los bienes y controla los destinos humanos. No obstante, en los numerosos ejemplos adversos que incluye el cerco de Marte, Fortuna aparece como un poder implacable, injusto, contra el cual hay que prevenirse. Lapesa lo expresa con claridad: "[...] aunque en teoría la actuación de Fortuna sea secundaria y limitada, no deja por eso de ser la actuación más vivamente sentida: Mena cree advertirla, aciaga o favorable, en la mayoría de los casos concretos."<sup>81</sup>

Es decir, de manera expresa el poeta somete a Fortuna bajo el designio divino, dejándola en posición limitada. Sin embargo, los numerosos ejemplos trágicos muestran que el autor concibe la suerte de los hombres como sujeta a los caprichos de un poder poco piadoso, ante el cual la única salida es el desapego de la vida.

<sup>79</sup> Rafael Lapesa, "El elemento moral en el *Laberinto* de Mena: su influjo en la disposición de la obra", *Hispanic Review*, XXVII:3 (1959), pp. 257-266.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 260.

Lapesa apunta también que la lección moral del poema, evidente en la exaltación o repulsa de los personajes que se encuentran en las ruedas de pasado y presente, no va dirigida a la sociedad castellana en su conjunto, sino en específico al soberano y los nobles. De ahí que Mena enfatice las cualidades morales necesarias para dicho estamento: la capacidad de guerrear y de gobernar. Según Lapesa, "la organización interna del *Laberinto* responde a tales preferencias". Para explicar este punto, divide el poema en siete partes:

- a) Dedicatoria a Juan II (1)
- b) Exposición, invocación, invectiva contra Fortuna, rapto del poeta y encuentro con Providencia (2-31)
- c) Descripción del orbe universo (32-54) y de las tres ruedas (55-62)
- d) Descripción de los siete círculos (63-236)
- e) Episodio de la hechicera de Valladolid, consultada por los enemigos de don Álvaro de Luna (237-267)
- f) Profecías sobre Juan II; recorrido por la historia de España; desvanecimiento de la visión (268-295)
- g) Exhortación final a Juan II (296-297)

Como se observa, la descripción de los círculos es la parte medular del poema; la sección anterior, conformada por tres incisos, se compone de 62 estrofas, mientras la sección final, también organizada en tres, consta de 61. Lapesa hace notar que, dentro de esta casi absoluta simetría general, el número de estrofas en cada círculo varía. Además, si en algunos planetas Mena trata de las ruedas del pasado y del presente, en otros, como en Saturno, faltan ejemplos del pasado. De igual manera, tampoco enumera siempre ejemplos positivos y negativos; a veces aparecen los primeros, otras los

segundos, en ocasiones ambos. ¿Cómo explicar que en un poema tan cuidado se den estas omisiones? La explicación de Lapesa es que el poeta reparte tanto el número de estrofas como los ejemplos de virtud y vicio en las ruedas del pasado y presente "con arreglo a la jerarquía de sus estimaciones morales".<sup>82</sup> Por ello, considerando que el poema iba dirigido a nobles, uno de los principales intereses de Mena radica en exaltar las virtudes relacionadas con el ejercicio de las armas. Esa es la razón, establece Lapesa, por la que al cerco de Marte se le dedican 76 coplas, siendo 17 el promedio de los demás círculos. La estructura del poema está, así, al servicio de Mena, y éste la utiliza según sus intereses, añadiéndole o suprimiéndole a fin de que contribuya a reforzar su intención moral. En resumen, Lapesa considera que la estructura y el significado del poema están intrínsecamente relacionados con la intención moral del autor.

### 2. 3. 2. *Joaquín Gimeno Casalduero*

Por su parte, en 1964, Joaquín Gimeno Casalduero da a la luz un artículo que aporta ideas bastante originales.<sup>83</sup> El autor divide el poema en tres partes: la primera (1-60) expone los propósitos de Mena, aclara la alegoría, inicia la acción y, desarrollando el tema de Fortuna, muestra el aparente desorden de los sucesos; la segunda (61-267) comprende los siete círculos, alegoriza el presente, construye el catálogo moral y aconseja a Juan II; la tercera (268-297) recuerda el pasado y adelanta el futuro, guiando al monarca hacia "la meta salvadora".<sup>84</sup> Después, Gimeno subdivide la alegorización del presente (los cercos de los planetas) en tres episodios y dos profecías. Los episodios son: historia del rey (141-158), en donde se compara el pasado con el presente; muerte de los

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>83</sup> Joaquín Gimeno Casalduero, "Notes on the *Laberinto de Fortuna*", *Modern Language Notes*, LXXIX (1964), pp. 125-139.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 127.

ocho caballeros (159-209), donde se describen las tragedias del presente; episodio de Álvaro de Luna (233-267), que advierte sobre los riesgos del futuro. Las profecías son complementarias: la primera predice la muerte de Castilla (253-256) y la segunda anuncia su gloria futura (271-291).

La parte central del poema, que se ocupa de los círculos, analiza la realidad castellana. Los tres primeros órdenes muestran las causas de la decadencia del reino: injusticia, inmoralidad y codicia. El cuarto cerco contrapone a personajes de la antigüedad clásica con actores de la historia contemporánea. El quinto, cerco de Marte, define el destino de Castilla al comparar su pasado glorioso (esculpido en el trono de Juan II) con su presente, compuesto de dos expresiones: la guerra de Reconquista (147-158) y las contiendas intestinas (159-204). El sexto presenta como ejemplos de virtud a los gobernantes grecorromanos que mantuvieron la paz y la honestidad en sus reinos, oponiéndolos a la corrupción imperante en Castilla. Finalmente, la orden de Saturno exalta a Álvaro de Luna como paradigma de buen gobernante. Es decir, utilizando el método de contraste entre el pasado glorioso, el presente sumido en confusión y la esperanza de un futuro de luz, Mena logra su objetivo de marcar un movimiento interno del poema. Así, la primera sección muestra el desorden del reino de Fortuna: el poema se mueve con lentitud dirigiéndose hacia el "alegórico laberinto". En la segunda, Juan II se encuentra preso dentro del laberinto, por lo que la narración se dilata y marcha trabajosamente; en la tercera, al presentar la profecía de la fama venidera, se ofrece al monarca la salida del laberinto, con lo que el poema se acelera hacia su meta.

Cabe anotar que Gimeno Casaldueiro es de los pocos estudiosos que han ofrecido una interpretación sobre la aparente paradoja de que aparezca un "laberinto" en el título

ocho caballeros (159-209), donde se describen las tragedias del presente; episodio de Álvaro de Luna (233-267), que advierte sobre los riesgos del futuro. Las profecías son complementarias: la primera predice la muerte de Castilla (253-256) y la segunda anuncia su gloria futura (271-291).

La parte central del poema, que se ocupa de los círculos, analiza la realidad castellana. Los tres primeros órdenes muestran las causas de la decadencia del reino: injusticia, inmoralidad y codicia. El cuarto cerco contrapone a personajes de la antigüedad clásica con actores de la historia contemporánea. El quinto, cerco de Marte, define el destino de Castilla al comparar su pasado glorioso (esculpido en el trono de Juan II) con su presente, compuesto de dos expresiones: la guerra de Reconquista (147-158) y las contiendas intestinas (159-204). El sexto presenta como ejemplos de virtud a los gobernantes grecorromanos que mantuvieron la paz y la honestidad en sus reinos, oponiéndolos a la corrupción imperante en Castilla. Finalmente, la orden de Saturno exalta a Álvaro de Luna como paradigma de buen gobernante. Es decir, utilizando el método de contraste entre el pasado glorioso, el presente sumido en confusión y la esperanza de un futuro de luz, Mena logra su objetivo de marcar un movimiento interno del poema. Así, la primera sección muestra el desorden del reino de Fortuna: el poema se mueve con lentitud dirigiéndose hacia el "alegórico laberinto". En la segunda, Juan II se encuentra preso dentro del laberinto, por lo que la narración se dilata y marcha trabajosamente; en la tercera, al presentar la profecía de la fama venidera, se ofrece al monarca la salida del laberinto, con lo que el poema se acelera hacia su meta.

Cabe anotar que Gimeno Casaldueiro es de los pocos estudiosos que han ofrecido una interpretación sobre la aparente paradoja de que aparezca un "laberinto" en el título

y luego no vuelva a ser mencionado en el poema. Afirma que, en ello, Mena se inspira en una de sus fuentes predilectas, la *Eneida* de Virgilio, donde Eneas indaga sobre el porvenir latino; en el poema del cordobés, la búsqueda es la del porvenir castellano bajo Juan II. Es decir, el laberinto del título se estaría refiriendo a la Castilla de Mena: se encuentra en una situación por demás confusa, bajo el gobierno arbitrario de Fortuna, pero con la esperanza de un futuro en que Providencia retome el control y establezca la paz. La alegoría funciona bien, pues en las estrofas 7-12 del *Laberinto* Mena describe a Fortuna como "un nuevo minotauro, de contrarias naturalezas",<sup>85</sup> que tiñe todo de confusión.

### 2. 3. 3. Philip O. Gericke

En 1968, Philip O. Gericke<sup>86</sup> publica un estudio exhaustivo del significado y estructura del poema, donde toma como base los conceptos vertidos por Casaldueiro. Si bien éste había contemplado los siete círculos como una unidad, Gericke hace una distinción entre las primeras cuatro órdenes y las últimas tres, puntualizando que son antitéticas, pues en ellas se yuxtapone pasado-presente, Providencia-Fortuna, ética-realidad práctica. Para él, el poema se divide como sigue:

(a) EXORDIUM: dedication, statement of purpose, first characterization of Fortune, vision, encounter with Providence (stanzas 1-33).

(b) AMBIENTATION: physical background of timeless macrocosm (*mapamundi*, stanzas 34-55); allegorical framework (three wheels, seven circles, stanzas 56-60).

(c) JOURNEY THROUGH DOMAIN OF PROVIDENCE: larger historical context, emphasis on past, virtue and wisdom, Providential order (Circles I-IV, stanzas 61-137).

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 129. Es interesante notar que Casaldueiro no lleva hasta sus últimas consecuencias la explicación de la alegoría: tras mencionar que Castilla, bajo el dominio de Fortuna, es el laberinto donde deambula Juan II, luego de sugerir que Fortuna es un "nuevo minotauro", no aventura ninguna hipótesis sobre cuál puede ser el "hilo de Ariadna" ni busca puntos de contacto entre el Tesco ovidiano y Juan II. En los apartados 3.7 y 4.3 aportaré mis propias ideas al respecto.

<sup>86</sup> Philip O. Gericke, "The Narrative Structure of the *Laberinto de Fortuna*". *Romance Philology*, XXI:4 (1968), pp. 512-522.

(d) DOMAIN OF FORTUNE: Mena's Spain. Emphasis on disordered present; Fortune triumphant (Circle V), irrelevant (Circle VI), subjugated (Circle VII). (Stanzas 138-268).

(e) CONCLUSION: vision of future. Restoration of order, Juan II's glory, his task (Stanzas 269-297).<sup>87</sup>

Es decir, para Gericke, el poema

is more than a loose agglomeration of unrelated episodes held together by the allegorical system and conditioned by the moral standards which the poet wishes to exalt. It conceals an argument based on the depiction of an order, the temporary suspension of that order, and the prediction of its subsequent restoration.<sup>88</sup>

Puede decirse que los trabajos de Casaldüero y Gericke representan un acierto innegable en cuanto al análisis estructural del poema: no dejan de lado ninguna parte del mismo, integran su razonamiento con múltiples argumentos y en general, su hipótesis adolece de muy pocas debilidades.<sup>89</sup> Además, en su estudio de la estructura del *Laberinto*, ambos dan gran importancia a la situación histórica, tan cara a Mena, haciéndola elemento unificador de la obra.

### 2. 3. 4. Luis Beltrán

En su trabajo, publicado en 1971,<sup>90</sup> Luis Beltrán establece que el poema se desarrolla en dos niveles: en el momento en que la diosa Belona arrebata al poeta (13), Mena se convierte en personaje de su propia ficción, viviendo la experiencia del viaje alegórico. Sin embargo, el Mena histórico no desaparece del todo: a ratos el avance narrativo del

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 521.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>89</sup> Tal vez una de las flaquezas más notables sea, justamente, que se olvidan de dar importancia a la interpretación del título, quizá por no considerarlo parte integral de la obra.

<sup>90</sup> Luis Beltrán, "The Poet, the King and the Cardinal Virtues in Juan de Mena's *Laberinto*", *Speculum*, 46 (1971), pp. 318-322.

poema se ve interrumpido por la voz del autor, quien desde la perspectiva de la Castilla contemporánea, aconseja a su rey premiar virtudes o castigar vicios.

Beltrán resume así este concepto:

Two Menas then co-exist in the *Laberinto*: a historical one (the author) and a fictional one (the visionary), and to this double Mena there correspond two levels of truth within the poem which, kept on separate course, will come together in the closing lines.<sup>91</sup>

Además, Beltrán recupera una idea interesante expresada antes por el Brocense: afirma que el palacio donde se encuentran las tres ruedas no es "de Fortuna", es decir, no es de su propiedad, puesto que ella sólo opera en la rueda del presente, no así en las del pasado y el futuro. Esto se sustentaría en la copla 12, donde el poeta pide a Fortuna: "la casa me muestra do anda tu rueda", sobre la que Francisco Sánchez de las Brozas escribió: "Estas tres ruedas declara adelante el poeta que son tres edades pasada, presente y por venir. En la pasada y por venir no obra la Fortuna en la de medio si, por tanto, las dos no andavan."<sup>92</sup> Esto implica que sólo mientras el hombre está en el presente tiene que luchar contra Fortuna. Existe correspondencia entre la importancia de este concepto de lucha contra Fortuna y el sitio destacado que se le otorga en la estructura del poema: desde la copla 55 hasta la 268, Mena aborda los distintos recursos con los que el hombre se enfrenta a la matrona.

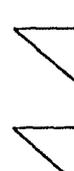
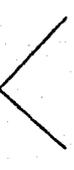
Ya Lapesa había apuntado en su estudio, que los siete círculos muestran diferencias notables en su organización interna. Para explicar la estructura de cada uno, Beltrán ofrece un esquema en el que los contrasta. Lo incluyo aquí por considerarlo importante para la comprensión de las diferencias estructurales que presentan:<sup>93</sup>

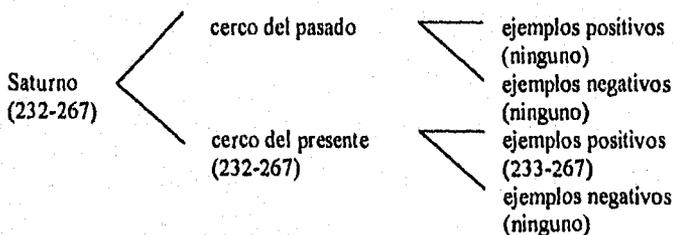
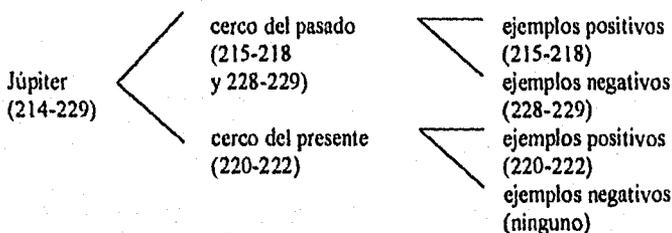
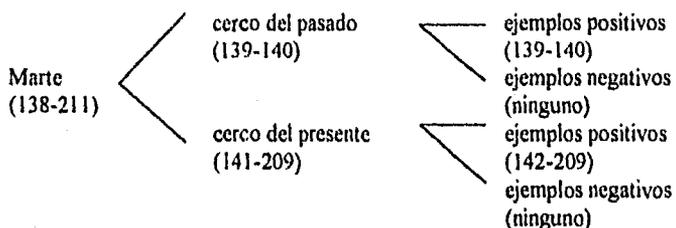
---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>92</sup> Citado por Beltrán, *Ibid.*, p. 318.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 321-322.

Luna (61-80)		cercos del pasado (63-66)		ejemplos positivos (63-66) ejemplos negativos (ninguno)
		cercos del presente (70-80)		ejemplos positivos (71-80) ejemplos negativos (ninguno)
Mercurio (85-97)		cercos del pasado (86-91)		ejemplos positivos (86) ejemplos negativos (87-91)
		cercos del presente (92-97)		ejemplos positivos (ninguno) ejemplos negativos (92-97)
Venus (100-113)		cercos del pasado (102-108)		ejemplos positivos (ninguno) ejemplos negativos (102-108)
		cercos del presente		ejemplos positivos (ninguno) ejemplos negativos (ninguno)
Febo (Sol) (116-131)		cercos del pasado (116-124 y 129-131)		ejemplos positivos (116-124) ejemplos negativos (129-131)
		cercos del presente (125-128)		ejemplos positivos (125-128) ejemplos negativos (ninguno)



Sobre esta evidencia de que los cercos son muy distintos entre sí en cuanto a extensión y tratamiento, Beltrán ofrece una hipótesis. Para él, la definición de las distintas virtudes en los seis primeros cercos se limitan, en realidad, a distintas maneras de presentar las cuatro virtudes cardinales: Templanza, Prudencia, Fortaleza y Justicia. El cerco de Saturno, que no contiene definición de virtud alguna, estaría conteniéndolas

todas en la persona de Álvaro de Luna. Esto se confirma con el hecho de que ahí no se incluyen ejemplos del pasado ni ejemplos negativos del presente; sólo se presenta un ejemplo positivo, y éste es contemporáneo: el del condestable. Con esto, el autor del *Laberinto* exalta al valido del rey, erigiéndolo como ejemplo a seguir, aún para el propio monarca.

Es bien sabido que el cordobés profesaba una profunda admiración por Luna como hombre político, de ahí que viera en él la encarnación de las virtudes que habían unificado y engrandecido al Imperio Romano. Mena deseaba que la Castilla del siglo XV emulara la hazaña romana; por eso, nada más natural que enaltecer a quien puede llevarla a cabo.

No wonder, then, that Mena chose the four virtues as the basic structural device in his presentation of the wheels. It should be added that Mena did not only try to help his king by reminding him of the four virtues, but he also tried to stimulate him by presenting the king's most trusted adviser as the living embodiment of the qualities by which he wanted the king to govern.<sup>94</sup>

En definitiva, concluye Beltrán, Luna es el gran héroe del poema, pero queda subordinado a la figura de Juan II, pues éste se mueve en los dos niveles de la narración de los que se hablaba al principio del artículo: mientras el condestable sólo aparece en el mundo ficcional del *Laberinto*, el rey lo hace en el ficcional y en el histórico, pues a él se dirige la voz poética con frecuencia para aconsejarle. Es decir, Mena ensalza a Luna sin temor a lastimar la vanidad de Juan II, pues sólo a éste último concede el "privilegio" de compartir con la voz poética el doble mundo del poema.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 329.

## 2. 3. 5. Marie G. Turek

Uno de los estudios más sorprendentes sobre la estructura y el significado del poema se debe a Marie G. Turek.<sup>95</sup> Para ella, la división del mismo refleja la preferencia de Mena por las fórmulas latinas, quedando como sigue:

## I. Introducción:

Insinuatio: 2-33

Expeditio: 34-55

## II. Argumentación: 61-231

III. Conclusión: 232-297<sup>96</sup>

Cabe anotar que la primera parte de su división (hasta la copla 60), sigue el modelo propuesto por Gericke, mientras que el resto es producto de su propia interpretación. Enfatizando el carácter discursivo del poema, Turek ofrece una hipótesis que contrasta radicalmente con todos los demás estudios sobre el *Laberinto*. Partiendo de elementos dispersos (entre ellos, el análisis semántico de palabras<sup>97</sup> y lo dicho por Foulché-Delbosc sobre que la primera copla es postiza), la autora construye un discurso que pretende demostrar la paradoja del poema: fingiendo ser un elogio a Juan II y a Álvaro de Luna, en realidad es un sátira velada de ambos personajes. Si en los primeros círculos Mena enfoca vicios aisladamente, en los dos últimos la indignación del poeta ha

<sup>95</sup> Marie G. Turek, "El *Laberinto de Fortuna*: imagen artificiosa de la época de Juan II", *Cuadernos Americanos*, 183:4 (1972), pp. 99-123.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>97</sup> Por ejemplo, Turek se refiere a la copla 142, que presenta a Juan II vestido con sus armas reales. Los versos dicen: "[...] rey se mostrava, segund su manera:/ de armas flagrantes la su delantera./ guarnida la diestra de fúlmina espada [...]". Si en general la crítica ha visto estas líneas como laudatorias del rey, Turek acude al significado de las voces y halla que "flagrante" tiene dos acepciones: "delito que se ejecuta actualmente; ardiente, llamcante" mientras que "fúlmina" significa a la vez "amenazante; brillante". Así, apunta Turek, al observar "los vocablos subrayados con el sentido sobrentendido, se lee que Juan II tiene armas culpables de delitos, con espada amenazante en su diestra." *Ibid.*, p. 113.

crecido de tono y la condena adquiere relieves acusados; la crítica que empieza a ser clara en el círculo de Marte, se va acentuando hasta llegar a ser abierta denuncia en los de Júpiter y Saturno, donde Juan II y Luna tienen papeles destacados.<sup>98</sup> A pesar de su esfuerzo por sustentar su hipótesis, Turek no convence: el resto de la obra de Mena, mucha de ella dedicada a loar al condestable, demuestra que el autor del *Laberinto* profesaba una admiración auténtica por dicho personaje, sin que en ningún momento pueda identificarse algún elemento de sátira hacia él. Además, se requiere de verdaderas acrobacias para encontrar la pretendida doble intención del autor, siendo que la expresada por él mismo en las primeras coplas es evidente: busca recordar los "casos falaces" de Fortuna, exaltar las hazañas de personajes castellanos y narrar "virtudes e vicios de potentes".

Es importante anotar que Turek es la primera en destacar la relación silla real-laberinto castellano en la copla 142,<sup>99</sup> implicando que el reino de Juan II es un laberinto y que a dicha alegoría se refiere el título del poema. Por otro lado, también sostiene que la función de la voz poética, "simboliza" el hilo de Ariadna, esto principalmente en relación con las críticas a Juan II y las advertencias hechas al condestable.

Como este título, el poeta va señalando a lo largo del poema el camino que se ha de seguir como forma de salida. ¿Avisa Juan de Mena al Condestable mediante advertencias, o apunta a Juan II a que actúe? Quizá ambas cosas, más la necesidad de advertir al Condestable del

<sup>98</sup> Por ejemplo, el objetivo de Mena en la copla 221, cuando presenta a Juan II sentado en su trono, lujosamente ataviado y con un león a sus pies, sería el de mostrarlo en un alarde ostentoso, como ejemplo negativo en este cerco que representa una "diatriba contra la codicia y la acumulación de bienes materiales." *Ibid.*, p. 114. Asimismo, el cerco de Saturno, tradicionalmente entendido como un panegírico del condestable, sería una advertencia muy clara para que Luna corrigiera el camino político que podía llevarlo a la desventura. Turek ve dicha advertencia simbolizada en el hecho histórico de que el Infante Enrique de Aragón ordenó que se decapitara la estatua de bronce del condestable que se encontraba en la catedral de Toledo. *Vid* referencia a esto en coplas 256-265.

<sup>99</sup> "[...] y él de una silla tan rica labrada/ como si Dédalo bien la fiziera." (142gh)

inevitable e inminente peligro tenía más preeminencia que avisar a Juan II.<sup>100</sup>

A pesar de que podía haber explotado esta relación entre la voz poética y el hilo de Ariadna, Turek no lo hace y termina su estudio sin convencer con su tesis central.

### 2. 3. 6. *Ralph di Franco*

Cabe mencionar un trabajo que, aunque no versa directamente sobre el *Laberinto*, analiza los textos de este grupo de autores que se han ocupado de estudiar el significado del poema de Mena. Ralph di Franco publica en 1985 su artículo "Formalist Critics and the *Laberinto de Fortuna*",<sup>101</sup> en el que agrupa a Lapesa, Gimeno Casaldueiro, Gericke, Beltrán y Turek bajo la categoría "críticos formalistas", en tanto los cinco han buscado desentrañar la relación entre forma y significado del poema, implícita o explícitamente partiendo del presupuesto formalista que dicta:

[...] in a successful work, form and content cannot be separated [...] form is meaning [...] The formalist critic, because he wants to criticize the work itself, makes two assumptions: he assumes that the relevant part of the author's intention is what he got actually into his works, [and attempts] to find a central point of reference from which he can focus upon the structure of the poem or novel.<sup>102</sup>

Di Franco revisa los postulados centrales de los cinco autores, y llega a dos conclusiones: por un lado, la estructura del *Laberinto* ofrece múltiples interpretaciones, resistiéndose a los moldes precisos. Prueba de ello es el diagrama en el que contrasta las divisiones estructurales que cada uno de los cinco autores hace del poema.<sup>103</sup>

<sup>100</sup> Turek, *ibid.*, p. 119.

<sup>101</sup> Ralph di Franco, "Formalist Critics and the *Laberinto de Fortuna*", *Hispanic Journal*, 6:2 (1985), pp. 165-172.

<sup>102</sup> Cleanth Brooks, citado por Di Franco, *ibid.*, p. 165.

<sup>103</sup> *ibid.*, p. 171.

Lapesa	Gimeno	Gericke	Beltrán	Turek
a) 1	I 1-60	a) 1-33	55-268	I 2-33
b) 2-31	II 61-267	b) 34-55		34-55
c) 32-54	III 268-297	56-60		II 61-231
55-62	episodes	c) 61-137		III 232-297
d) 63-236	141-158	d) 138-268		
e) 237-267	159-209	e) 269-297		
f) 268-295	233-267			
g) 296-297	prophecies			
	253-256			
	271-291			

Por otro lado, el "punto central de referencia" que el formalismo busca en la obra literaria ciertamente aparece, pero para cada uno de los cinco críticos éste es distinto: para Lapesa, el elemento moral es la clave del *Laberinto*; para Gimeno Casalduero, el contraste; para Gericke, los pares yuxtapuestos; para Beltrán, las anomalías en la presentación de cada círculo.<sup>104</sup> Lo cierto es que, dada la dificultad del poema, los estudiosos que se han acercado a él apenas han llegado a algunos acuerdos. Como "crítico de los críticos", Di Franco termina su artículo proponiendo:

I would suggest that a study of imagery patterns in the *Laberinto* from a formalist perspective, along with an involved and careful analysis of verse structure, sound, and meaning (especially important in early Spanish poetry of *arte mayor*) beyond what has already been done should be written.<sup>105</sup>

A partir de todo lo expuesto en este apartado, puede decirse que los críticos coinciden en algunos puntos sobre el *Laberinto*:

1. Con distintos epítetos, ya sea llamándole "poeta del prerrenacimiento" o bien "representante de una 'hendidad cultural'", todos encuentran en Mena características de

<sup>104</sup> Di Franco no menciona cuál sería el elemento central para Turek, pero, con base en el análisis de su hipótesis, puede concluirse que éste sería la crítica velada a Juan II y al condestable.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 171-172.

hibridismo cultural. Es decir, en él y en su obra coexisten elementos plenamente identificados con la cultura medieval al lado de otros que apuntan ya hacia el Renacimiento. Mena se constituye en cima poética de su momento histórico, llegando a ser uno de los autores más reconocidos del siglo XV, junto con el marqués de Santillana, y su obra deja honda huella en los demás poetas de la corte de Juan II.

2. La "oscuridad" del *Laberinto* no se debe a falta de oficio del autor, sino a un intento expreso de elevar el castellano al nivel de distinción de que gozaban el latín y el griego. En palabras de Cummins, "el ideal de grandeza nacional de Mena no se limita a una preocupación por la unidad política, sino que va acompañado por una concepción más original de la grandeza lingüística."<sup>106</sup>

3. El uso que Mena hace del verso de arte mayor es resultado de su poética personal de distanciar la lengua literaria de la común. Es decir, su utilización de esta forma debe explicarse a partir de su propia concepción artística.

4. Aunque no hay acuerdo entre los críticos sobre la división estructural del poema, la mayor parte reconoce la intención política de Mena, pues a partir de una alegoría denuncia vicios y reconoce virtudes en la Castilla del siglo XV. Además, sobre todo, exalta al condestable Álvaro de Luna, erigiéndolo como modelo de caballero y hombre político.<sup>107</sup> Sobre todo, lo coloca en una posición incluso más ventajosa que la del propio rey.

---

<sup>106</sup> *Laberinto...* ed. de Cummins, *Op. cit.*, p. 38. En este punto puede verse a Mena como precursor de Nebrija, quien casi 50 años después hablaría de que "la lengua es compañera del imperio", enfatizando la relación entre la grandeza nacional y la grandeza lingüística.

<sup>107</sup> Recuérdese que sólo Turek disiente en este punto, pues sostiene que Mena critica y satiriza tanto a Juan II como al condestable, aunque de manera velada.

5. Finalmente, el *Laberinto* busca mover a Juan II a la acción, impulsándolo a apoyar al condestable y retomar el ideal de la Reconquista como una manera de reunificar a la convulsa Castilla.

Del universo de ediciones, opiniones y teorías sobre el *Laberinto*, en el presente trabajo retomo las que me parecen más sustentables. En el caso de las varias ediciones existentes sobre el poema, acudo principalmente a la de Maxim P.A.M. Kerkhof, por considerar que es la más completa y con mayor apoyo en la tradición manuscrita del *Laberinto*. En cuanto a los estudios especializados, retomo lo dicho por Foulché-Delbos sobre que el único título del poema es *Laberinto de Fortuna*. Si bien el interés del erudito galo se enfoca a aspectos formales, me valgo de su hipótesis sobre que el poema original no contenía 300 coplas, por lo que el título *Las trezientas* es apócrifo.

Por otro lado, sobre la interpretación del poema me adhiero fundamentalmente a lo expresado por Gimeno Casaldueiro y Gericke, ya que su argumentación sobre el contraste entre el pasado, el presente y el futuro castellano, me parece muy atinada. Si en la mayor parte de su obra Juan de Mena concede una gran importancia a su momento histórico, es consecuente pensar que en el *Laberinto*, su *magnus opus*, haya dado un lugar preeminente a la problemática de Castilla. Asimismo, considero sumamente interesante lo dicho por Gericke al señalar los pares yuxtapuestos pasado-presente, Providencia-Fortuna, como elementos unificadores del poema. Recuérdese que insiste en la importancia de Fortuna como personaje antitético de Providencia, así como en el movimiento interno del poema, que va del pasado glorioso, a la confusión del presente laberinto castellano y de ahí a la promesa de un futuro de luz; estos conceptos son centrales en la elaboración de la hipótesis de mi trabajo. Por otro lado, coincido con Lapesa en que existe una paradoja en el manejo de Fortuna, pues si bien de manera

explicita Mena la subordina a Providencia, en la práctica, la matrona juega un papel relevante en los destinos humanos, papel incluso más importante del que desempeña Providencia. Esto es evidente: la mayor parte del poema trata sobre cómo obra Fortuna y las maneras en que distintos personajes buscan combatirla, sin éxito. Es decir, su actuación está más presente y es más decisiva que la de Providencia. Más abajo daré mi interpretación respecto de esta paradoja en la caracterización de Fortuna.

Finalmente, acudo constantemente a Lida de Malkiel pues, como dije arriba, su estudio sobre Juan de Mena es fuente indispensable de referencia para acercarse a la obra del poeta cordobés. En específico retomo su análisis de algunas de las fuentes decisivas en la obra de Mena (Boecio, Dante), y su énfasis en cuanto a que el *Laberinto* se inserta en la tradición literaria sobre Fortuna, a la cual Mena hace aportes originales.

Me resta añadir una última consideración. Como se ve en todo lo anterior, muy poco se ha dicho sobre el significado del título en relación con el poema, y aquellos estudiosos que han aventurado la hipótesis de que Castilla es el laberinto alegórico, no la han llevado hasta sus últimas consecuencias. Debe tomarse en cuenta que de todos los críticos analizados, sólo tres mencionan una posible interpretación del título: Lida de Malkiel, Gimeno Casalduero y Turek. Lida comenta, dentro de un apartado sobre romanceamiento, que la voz "laberinto" viene del latín clásico, siempre en referencia a un edificio "como el de Creta o de Egipto"; más tarde, adquirió la acepción de "trabajo, miseria", por lo que Mena debe haberla utilizado para designar "la confusión de la vida humana, sometida a la Fortuna."<sup>108</sup> Gimeno apunta, casi de pasada, que Castilla sería el laberinto confuso y Fortuna, una especie de "nuevo minotauro". Por su parte, Turek retoma la idea de que el reino de Juan II es como un laberinto, y añade que la voz del

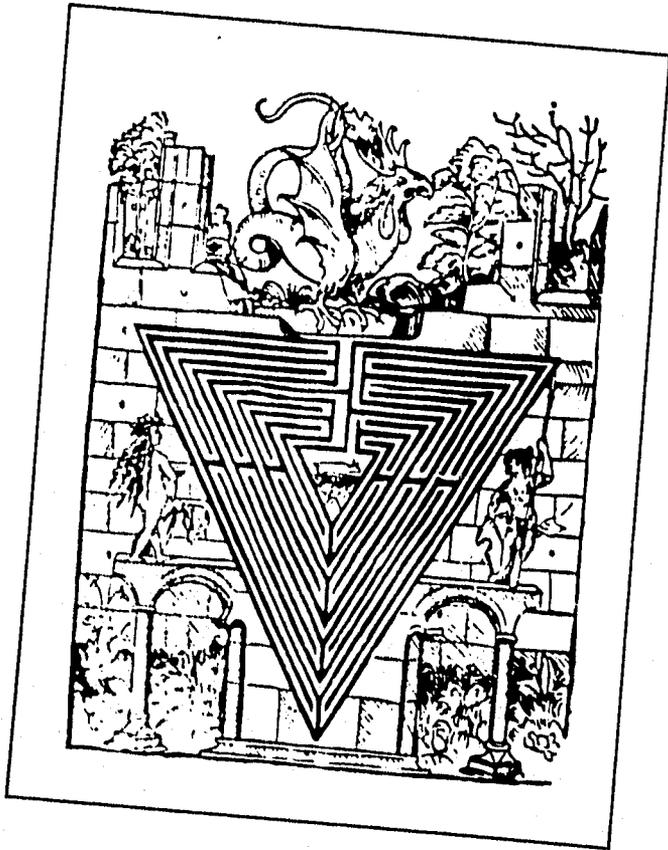
---

<sup>108</sup> Lida, *Juan de Mena...* *Op. cit.*, p. 262.

poeta "simboliza" el hilo de Ariadna, aunque no deja claro si el hilo debe conducir a la salida a Juan II, a Álvaro de Luna, o bien a ambos.

Llama la atención que los estudiosos del *Laberinto* hayan dedicado sus esfuerzos a elucidar el sentido del poema a partir de claves internas del texto o, en ocasiones, externas a él, pero no hayan partido de un análisis del título, elemento integral de la obra y su primera pauta de acercamiento. Siendo Mena un poeta tan cuidadoso, es difícil pensar que hubiera utilizado un símbolo tan complejo, el laberinto, sólo contemplando algunos de los aspectos que evoca: la confusión y el aparente desorden. ¿Y qué de Teseo, el Minotauro, el hilo de Ariadna? Además, ¿a qué obedece la combinación de ambos símbolos, Fortuna y el laberinto, distintos y con cargas propias?

No se ha intentado desentrañar el significado del poema a partir de la conjunción de los dos elementos: el laberinto y Fortuna. Considero que un estudio atento de ambos, aunado a un acercamiento a la situación histórica de la Castilla del siglo XV, puede llevar a una interpretación válida –y no explorada hasta ahora– del significado del poema. Es esto lo que intentaré llevar a cabo en este trabajo.



### 3. ANÁLISIS DEL TÍTULO (1a. parte): EL LABERINTO

1444. Juan de Mena pone punto final a su *Laberinto de Fortuna*. La edición *princeps* del texto se publica, probablemente en Salamanca, en 1481; en la siguiente treintena de años el poema conocerá nueve ediciones más: 1489, 1496, 1499 (dos en el mismo año), 1501, 1505, 1506, 1509 y 1512. Si consideramos el interés de los editores como señal del éxito del poema, llegaremos a la conclusión de que la obra de Mena halló un nicho en el panorama literario de su época. Es decir, una parte considerable del público lector se interesó por lo que el cordobés decía en sus coplas, y aceptó el estilo que empleaba para ello.<sup>109</sup> Evidentemente, para los lectores de los siglos XV y XVI, el poema era comprensible y oportuno.

Hoy, la situación de un lector del *Laberinto* es distinta. Si bien su sonoridad es innegable, el poema resulta poco asible, cargado de latinismos, neologismos y alusiones extraliterarias. El título es, en sí mismo, un escollo: ¿por qué llamar *Laberinto de Fortuna* a un poema en el cual nunca aparece un laberinto?; ¿en el que Fortuna no habla ni se ve? La cuestión se complica si añadimos a esto que Providencia es la figura personificada que responde a las preguntas del narrador y lo guía en su viaje alegórico. Esta "donzella tan mucho hermosa" aparece en la copla 20 y desaparece en la 294, con lo que está presente en más del noventa por ciento del poema. ¿Por qué no, entonces, llamarle *Laberinto de Providencia*? Y más aún, ¿por qué "laberinto", si la alegoría parece desarrollarse dentro de un palacio? Considero que Mena sigue en ello su costumbre de no desvelar de inicio su intención. Dado que escribe fundamentalmente

---

<sup>109</sup> Como ya se vio, las críticas que tildan al poeta de oscuro y pesado aparecerían poco después, cuando la retórica dominante se hubiese decidido en contra del léxico y la sintaxis empapados de latín.

para un público culto, confía en que éste tendrá la lucidez necesaria para descifrar la significación del nombre del poema.

En las siguientes líneas, como ya dije, parto del presupuesto de que es posible lograr una comprensión del texto de Mena tomando como base interpretativa su título. Daré principio, pues, a este intento, analizando la primera parte del nombre: el "laberinto". Para ello será necesario examinar la etimología de la voz y la tradición literaria e ideológica del símbolo. En seguida, se ofrecerá una interpretación de su funcionalidad en el poema.

### 3. 1. El laberinto en la Antigüedad

La etimología de la palabra puede ayudarnos a comprender mejor las implicaciones semióticas del laberinto. María Rosa Lida de Malkiel asegura que en latín clásico, laberinto "se refiere siempre, estrictamente, a un edificio como el de Creta o de Egipto".<sup>110</sup> Más adelante, "partiendo de una acepción figurada de 'confusión', se desarrolló la de 'trabajo, miseria' [...] trabajo penoso o intrincado [...]". Joan Corominas apunta que la voz viene del latín *labyrinthus*<sup>111</sup> y su significado primigenio es: "Construcción llena de rodeos y encrucijadas, donde era muy difícil orientarse."<sup>112</sup>

En cuanto a los matices que adquiere en el medievo, Martín Alonso anota en su

<sup>110</sup> Lida, *Juan de Mena...* Op. cit., p. 262.

<sup>111</sup> Existen otras posibles etimologías de la voz: el nombre egipcio del templo-laberinto de Amenemhet III era *Lapi-ro-hint*, que significa "templo a la entrada del lago", pues, en efecto, estaba situado junto al lago Meris. De aquí vendría la palabra griega *labyrinthos*. Vid *Enciclopedia Britannica...* Op. cit.. Por otro lado, es probable que la voz derive del licio *LaBra* y del cario *labrys*, término que significa "doble hacha", pues parece ser que los íconos laberínticos fueron llevados a Occidente por trabajadores orientales del cobre. Estos laberintos primigenios habrían reproducido los hipogeos en que los pueblos metalúrgicos rendían culto a sus dioses. Finalmente, se ha sugerido que la voz deriva del lidio *lap(t)risa*, que significa piedra o gruta. Vid Rivera, *Laberintos...* Op. cit., p. 24.

<sup>112</sup> Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980, s.v. "laberinto".

*Diccionario medieval español* que en dicha época el laberinto es un "lugar artificioosamente formado de calles para que, confundiéndose el que está dentro, no pueda acertar con la salida."<sup>113</sup> Me llama la atención que, existiendo la posibilidad de definir al laberinto desde un punto de vista exterior, o sea, desde fuera del mismo, en el medievo el rasgo principal parta de la visión que tiene quien está adentro. Es decir, el laberinto es definido desde la perspectiva de quien busca salir de los confusos corredores. Como luego veremos, Mena no se preocupa mucho por explicar cómo el Minotauro de su poema llegó ahí, ni tampoco apunta cómo su Teseo entró al laberinto; se enfoca más bien a la visión que se tiene desde dentro del mismo: la necesidad de descifrarlo para poder salir de él.

En cuanto a los orígenes del símbolo, cabe comentar que el inventario de los laberintos es muy extenso, por lo que no se pretende recopilarlos o clasificarlos; de hecho, sólo revisaremos las principales menciones sobre ellos.

Se cree que en la Antigüedad existieron varias edificaciones que encajan en la definición de "laberinto".<sup>114</sup> Entre ellas: Herodoto visitó y describió un monumento

<sup>113</sup> Martín Alonso, *Diccionario medieval español. Desde las glosas emilianenses y silenses (siglo X) hasta el siglo XV*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, s.v. "laberinto".

<sup>114</sup> Aunque la referencia literaria más conocida de un laberinto la encontramos hasta Ovidio, la idea de un lugar confuso, inextricable y que oculta un misterio parece remontarse a varios siglos atrás. En los orígenes de la historia, las cuevas fueron consideradas sitios mágicos, puertas de acceso a otra "dimensión", y por lo mismo, de importancia capital. El hombre del Paleolítico plasmó en las paredes húmedas dibujos de animales, tal parece que con una función pragmática. Según Arnold Hauser, el artista pensaba que con la pintura poseía la cosa misma, que al dibujar a un búfalo siendo cazado, "el animal de la realidad sufría la misma suerte que se ejecutaba sobre el animal retratado". (Vid Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. I, Madrid: Guadarrama, 1976, pp. 16-18). Por ello, con el fin de asegurar el alimento y la supervivencia, era imperativo vencer toda dificultad e internarse en lo desconocido. Se cuenta con indicios de que el ingreso a las cavernas era una especie de viaje iniciático, destinado a los elegidos de la tribu, aquellos que después ocuparían lugares de privilegio (sacerdocio u organización guerrera).

En muchas ocasiones estas cuevas se ramificaban en túneles oscuros donde los dibujantes podían encontrarse con algún animal salvaje. El interior era, pues, peligroso, tanto por el riesgo de perturbar a una bestia como porque la oscuridad y las múltiples bifurcaciones podían volver

egipcio, a orillas del lago Meris, que contaba con miles de habitaciones comunicadas por estrechos corredores;<sup>115</sup> el cretense, circular prisión del Minotauro;<sup>116</sup> otro laberinto

---

muy difícil hallar la salida. Podemos, entonces, pensar que desde tiempos ancestrales se arraigó en la mente del hombre un miedo reverente a las cavernas y a su condición "laberíntica". De hecho, se sabe que las cuevas cretenses, de galerías tan complicadas que podrían remitir a laberintos, fueron usadas como lugares de culto y enterramiento, funciones hieráticas que después serían trasladadas a laberintos contruidos *ex profeso*. Llama la atención que en algunas de estas cavidades naturales, se hayan encontrado grabados prehistóricos con representaciones de laberintos circulares o elípticos (por ejemplo, en la Peña de Mogor, Barcelona). Una interpretación del fenómeno afirma que se trata de diagramas del cielo, es decir, "imágenes del movimiento aparente de los astros". (Vid Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1982, p. 265). Otra explicación sugiere que los artistas encarnaban así el carácter iniciático y casi inexpugnable de las cavernas. De cualquier modo, es significativo que desde tan temprano aparezca el laberinto como símbolo eficaz para representar aquello cuya lógica es muy difícil de descifrar y/o que alberga una bestia, encarnación de poder, en su interior.

<sup>115</sup> En el libro II de su *Historia*, Herodoto narró haber visto, al sur del lago egipcio Meris, un grandioso templo funerario: "[...] yo lo he visto personalmente y, desde luego, excede toda ponderación. En efecto, si se sacara la cuenta de las construcciones y obras de arte realizadas por los griegos, claramente se vería que han supuesto menos esfuerzo y costo que este laberinto [...] la verdad es que el laberinto supera, incluso, a las pirámides [...]" A continuación, el historiador describe el edificio: doce patios cubiertos y tres mil estancias, unas subterráneas y otras en un primer piso. Además: "[...] los accesos de sala a sala y el intricado dédalo de pasadizos por los patios despertaban un desmedido asombro mientras se pasaba de un patio a las estancias, de las estancias a unos pórticos, de los pórticos a otras salas y de las estancias a otros patios." La construcción descrita por Herodoto era de piedra y las paredes estaban decoradas tanto con jeroglíficos como con bajorrelieves; se calcula que los cimientos de la misma tenían una dimensión aproximada de 300 metros de largo por 250 de ancho. Recuérdese que Herodoto vivió en el siglo V a. C., pero el laberinto egipcio fue construido por Amcnemhet III, faraón que reinó en los años 1842-1797 a. C. (Vid Herodoto, *Historia*, ed. de Carlos Schrader, Madrid: Gredos, 1984, II:147-148). Miguel Rivera Dorado añade: el edificio a que hace alusión Herodoto es, en realidad, un templo de tan vasto y enmarañado diseño que mereció el apelativo de laberinto. La construcción fue descubierta en 1888 por el egiptólogo sir Flinders Petrie, quien dijo que con la localización de las ruinas, las descripciones de Herodoto quedaban confirmadas. También Plinio escribió sobre el laberinto egipcio, y es interesante su comentario respecto de que en las enormes galerías, "se ven columnas de pórfido, estatuas de divinidades y de reyes, y figuras de monstruos. Algunas estancias están organizadas de modo tal que, cuando se abre la puerta, surge del interior un bramido terrible, y, cuando se atraviesan, la mayor parte del recorrido se hace entre tinieblas." (Citado por Miguel Rivera Dorado, *Laberintos de la Antigüedad*, Madrid: Alianza, 1995, p. 54). Nótese la relación laberinto-monstruo, que después será ampliamente desarrollada en el mito griego; esta fórmula será importante para nuestra hipótesis de trabajo, cuando abordemos la caracterización de Fortuna como monstruo al centro del laberinto.

<sup>116</sup> Rivera Dorado escribe sobre el laberinto cretense: "Para la inmensa mayoría de los estudiosos, el laberinto de la leyenda existió realmente y no fue otro que el palacio de Cnosos, sitio arqueológico de la costa norte de Creta [en el que] hacia el año 2000 antes de Jesucristo [se construyó] una gran estructura cuadrangular que llegó a tener casi 150 metros de lado, organizada en torno a un patio central de 25 por 53 metros aproximadamente. El conjunto estuvo en uso durante unos siete siglos [...]" (Rivera, *Laberintos... Op. cit.*, p. 35). Al igual que los palacios de numerosas ciudades-estado de la Antigüedad, el de Cnosos albergaba en su interior los aposentos reales, las habitaciones dedicadas a la corte, la administración, la justicia, las

griego, de localización imprecisa, pudo existir en las islas de Lemnos o Samos;<sup>117</sup> el "perdedero" maya de Oxkintok, en Yucatán, México.<sup>118</sup> Casi siempre, éstos eran construidos en relación directa con lo sagrado: por ejemplo, el egipcio fue palacio y

---

bibliotecas y archivos, los almacenes y depósitos así como el santuario, constituyéndose en punto focal de la ciudad que se alzaba a su alrededor. Se dice que el "palacio-laberinto" griego fue construido por Dédalo siguiendo el modelo egipcio, lo cual es probable pues el reinado de Amenemhat III se distinguió por un rico intercambio comercial con Creta. (Vid también *Enciclopedia Britannica, Micropaedia*, VII, Chicago: Britannica, 1987, s.v. "labyrinth"). En cuanto al probable origen del mito del laberinto en el palacio de Cnosos, Rivera toma en cuenta dos factores principales: "el número y complicación de las habitaciones" y la posibilidad de que los patios interiores de los palacios minoicos "albergasen los ritos taurinos" tan populares en la isla. Adicionalmente, en la iconografía de la época, el rey Minos suele estar simbolizado por un toro. Estos elementos conjugados pueden haber dado origen al mito primigenio, con lo que el Minotauro, *alter ego* del rey, habita al centro de un palacio donde es muy fácil extraviarse. Otra interpretación del origen del mito se basa en la probabilidad de que, a la manera de los sacrificios cartagineses a Moloc (dios con cabeza de carnero), los cretenses ofrendaran a jóvenes quemándolos vivos dentro de un toro de bronce, "con el objeto de renovar la fortaleza del rey y del sol, astro al que el propio rey encarnaba". (Rivera, *Ibid.*, p. 44). De ser cierta esta hipótesis, el laberinto cretense fungiría como verdadera metáfora del poder, en tanto en su interior morían jóvenes extranjeros que contribuían al sostenimiento del poder real.

<sup>117</sup> Plinio menciona a Teodoro, "quien es el autor del laberinto de Samos". Sabemos de Teodoro que fue arquitecto y escultor al mismo tiempo que ingeniero; alcanzó una gran reputación al realizar el grandioso templo de Hera, "al que su bosque de columnas hacía que se le llamase el 'laberinto de Samos'". (Citado por Jean Charbonneau y Roland Martin, *Grecia arcaica (620-480 a.C.)*, trad. de José Antonio Miguez, Madrid: Aguilar, 1971, p. 169). Por su lado, Sebastián de Cobarruvias Orozco, en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), menciona que Plinio y Pomponio Mela describen cuatro "destas grutas": la de Creta, la de Egipto, la de Lemnio y la de Italia. (Citado por Rivera, *Laberintos... Op. cit.*, p. 22) Como se aprecia, parece haber confusión entre la localización de uno de estos laberintos en Lemnos o en Samos.

<sup>118</sup> Fray Antonio de Ciudad Real, en el siglo XVI, describió así la construcción maya de Yucatán: "[... vi muchos edificios antiguos] que en aquella lengua se llaman Zatzunzatz, y en la castellana se podrían llamar Laberinto [...]". En el siglo XIX, el explorador John L. Stephens dejó otra descripción del edificio, identificándolo con una caverna: "Llámanla los indios *Satun Sat*, que significa en español el *perdedero*, el Laberinto, o el lugar en que puede uno perderse [...]" Este laberinto, en el centro monumental de Oxkintok (a unos 50 kilómetros al sur de Mérida), debió tener una dimensión exterior de 20 metros de longitud por 10 metros de anchura; se componía de tres pisos, cada uno de planta laberíntica, que se comunicaban entre sí. Curiosamente, un mito maya que ubica el origen de la humanidad en Oxkintok, hace alusión a un monstruo (el Itzani Cab Ain) encerrado en el Satunsat, edificio construido por una raza de sacerdotes gigantes. El monstruo, que se alimentaba de seres humanos, estaba puesto para resguardar "la mesa de oro, tres sillones y el libro", es decir, los símbolos de conocimiento y poder en que los gigantes tiranos sustentaban su gobierno. Finalmente, la bestia fue muerta por un "hombre mediano" que, al descifrar las complicaciones del edificio, libró a los hombres de la opresión de los descomunales reyes al quitarles los libros y demás símbolos de poder. Es importante destacar tres aspectos de este mito: la relación monstruo-laberinto, en la que se destaca que al centro de los corredores habita un ser fantástico; las implicaciones religiosas del laberinto maya, que funciona como templo y lugar de manifestación divina; el laberinto como metáfora del poder, en tanto

tumba de Amenemhet III, faraón de la XII dinastía (por tanto, para los egipcios, en la cámara más interna del edificio habitaba la presencia divina en la tierra); adicionalmente, se cree que el templo egipcio contenía tan gran número de estancias, porque en él solían reunirse delegaciones de todos los *nomes* egipcios, cada una con sus sacerdotes y sacerdotisas, para ofrecer sacrificios. En otras ocasiones, los laberintos se dibujaban en las puertas de los templos, se cree que para engañar a los espíritus malignos, haciendo que entraran en ellos y quedaran presos en su interior.<sup>119</sup> Así, resulta evidente que desde la Antigüedad se dio una intrínseca conexión entre el laberinto y la manifestación de lo sagrado. Como luego se verá, Juan de Mena se valió de esta relación, en su manejo del monstruo que habita el laberinto de su poema.

Alrededor del siglo I a.C., Publio Ovidio Nasón alude al primer laberinto "literario" en el libro VIII de las *Metamorfosis*.<sup>120</sup> Pero así como todo el poema es una constante remembranza de autores griegos y latinos a los que Ovidio glosa, recrea y disfrazo, el mito de Asterión también procede de fuentes externas al poeta: la asociación Minotauro-laberinto es anterior a él. De hecho, en objetos de cerámica ática de los siglos VI y V a.C., aparecen representaciones de Teseo luchando con el Minotauro dentro de un edificio de complicado diseño.<sup>121</sup> Así, el laberinto como morada-prisión del

---

quien tenga el control del mismo, gozará del derecho de gobernar. Estos tres matices, presentes también en el laberinto ovidiano, aparecerán en la alegoría de Mena.

<sup>119</sup> Cirlot, *Diccionario...* *Op. cit.*, p. 265.

<sup>120</sup> Aunque Herodoto haya escrito antes sobre el laberinto egipcio, se trata de una construcción histórica, física, mientras que en Ovidio nos encontramos con un laberinto puramente "literario".

<sup>121</sup> Ya desde la primera generación de pintores áticos (siglo VI a.C.) aparece el motivo de Teseo venciendo al Minotauro: en el llamado "vaso François", de esta época, se representa a Teseo liberando a los jóvenes atenienses del monstruo, y a todos los mancebos ejecutando una ronda danzante. Más adelante, alrededor del año 500 a.C., Epictetos dibuja a Teseo luchando con el Minotauro. Ya para el año 400, Aisón, pintor griego, dibuja en la llamada "copa de Madrid", a Teseo arrastrando al monstruo hacia el exterior de una construcción en cuyo portón están dibujados laberintos. Con esto se comprueba que el mito de Teseo y el híbrido formaba parte de la mitología griega desde varios siglos antes de Ovidio. *Vid* Charbonneau, *Grecia arcaica...* *Op. cit.*, pp. 61, 315-318 y *Grecia clásica (480-330 a.C.)*, trad. de José Antonio Miguez. Madrid: Aguilar. 1971, pp. 269-270. Para ilustraciones de laberintos, *Vid Apéndice*.

Minotauro había estado presente en la imaginación colectiva desde muchos siglos antes del vate griego.

El mito reelaborado por Ovidio es célebre y conviene recordarlo puntualmente, pues Juan de Mena acudiría a él como la referencia más inmediata de un laberinto. Al reclamar el trono de Creta, Minos se enfrenta a la oposición de sus hermanos, por lo que pide a los dioses un signo que ponga de manifiesto su derecho al mismo. Ofrece entonces un sacrificio a Poseidón, rogándole que, como señal, haga salir un toro del mar; en gratitud, el aspirante al trono se compromete a sacrificar al animal. El dios concede la petición, con lo que el trono cretense le es otorgado a Minos, pero éste falta a su promesa argumentando que el toro es un ejemplar magnífico. Como castigo, Poseidón vuelve furiosa a la bestia e inspira en Pasífae, esposa de Minos, una pasión irrefrenable por el animal. Desesperada por satisfacer sus deseos, la amante pide consejo a Dédalo. El artista fabrica en madera una ternera tan exacta en sus proporciones que el toro es engañado. Pasífae se oculta en el interior del simulacro y se realiza el acto sexual en el que es concebido el Minotauro, ser medio hombre-medio toro. Al enterarse de lo ocurrido, Minos prohíbe a Dédalo salir de Creta y le encarga la construcción de una "casa múltiple de techos tenebrosos"<sup>122</sup> para ocultar al monstruo. El arquitecto cumple el cometido con creces: "enredó las señales e indujo a error a los ojos con la sinuosidad de las vueltas de los diversos caminos [...] así Dédalo llena de confusión a los [sic] innumerables caminos y apenas puede él mismo volver a la salida. Tan grande es el engaño de la estancia."<sup>123</sup> El Minotauro es encerrado ahí.

<sup>122</sup> Ovidio, *Las metamorfosis*, México: Porrúa, 1987 ("Sepan cuántos..." 316), pp. 108-109.

<sup>123</sup> En la versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño se lee: "Dédalo [...] turba las marcas, y con revuelta los ojos/ guía al error, con ambage de vías variadas [...] colma de error las innúmeras vías; retornar apenas él mismo/ pudo al umbral; tanta es la falacia del techo." Ovidio, *Metamorfosis*, Vol. II, ed. y trad. de Rubén Bonifaz Nuño, México: Universidad Nacional Autónoma de México, libros VII-XV, pp. 5-6.

Al paso del tiempo, Minos exige de los atenienses un tributo, pagadero cada nueve años, de siete jóvenes y siete doncellas. Las víctimas deben luchar desarmadas contra el monstruo biforme en el interior del laberinto; si alguna de ellas consigue matarlo, recibirá el perdón de la vida. Cuando Minos requiere el tributo por tercera vez, el joven Teseo se encuentra entre los atenienses que son llevados a Creta. Antes de ser recluido con sus compañeros en el laberinto, "palacio" del Minotauro, Teseo es visto por Ariadna, una de las hijas de Minos, la cual se enamora de él. Según la versión ovidiana del mito, la muchacha regala a Teseo un ovillo de hilo, que le ayuda a encontrar la salida. Otras versiones afirman que el obsequio de Ariadna consiste en una corona luminosa gracias a la cual el joven no se pierde en los oscuros corredores. Lo cierto es que una vez que Teseo mata al monstruo, sale del laberinto y escapa de Creta. Cuando el joven se acerca triunfante a las costas áticas, un trágico error hace que Egeo, su padre, se precipite al mar. Entonces, Teseo asume el poder en Atenas. Un detalle adicional: al huir de Creta, el ateniense hace una escala en Delos, donde baila junto con otros mancebos "una complicada danza circular que representaba las sinuosidades del laberinto."<sup>124</sup>

Esta primera mención literaria del laberinto apunta a una construcción ideada para desorientar, tanto en el acceso al centro, como hacia la salida; en su cámara más oculta esconde un monstruo, por tanto, un misterio. El laberinto se caracteriza por ser prácticamente incomprensible, verdadero reto a la razón que no obstante conserva una lógica interna. Ingresar al laberinto se convierte, así, en una especie de rito iniciático: si el iniciado logra desembrollar el secreto, podrá salir transfigurado del edificio. Además, el laberinto aparece como una doble metáfora del poder: el Minotauro es producto de la cópula de la esposa del rey, con el toro enviado por Poseidón y, por tanto, está

---

<sup>124</sup>Grimal, *Diccionario...* Op. cit., p. 508.

relacionado con el otorgamiento del trono a Minos; al mismo tiempo, una vez que Teseo vence al monstruo, "está listo" para asumir el gobierno de Atenas, es decir, obtiene la legitimidad para ejercer el poder. Luego se verá cómo Juan de Mena se vale de esta socorrida fórmula del laberinto como metáfora del poder, y la convierte en elemento focal de interpretación de su poema.

### 3. 2. *El laberinto en la Edad Media*

En la Edad Media, este símbolo sigue siendo funcional y recurrente, aunque con la introducción del cristianismo se vea reelaborado. Conociendo la enorme carga simbólica que desde la Antigüedad unía al laberinto con lo sagrado, no es de sorprender que en el medievo, nuestro símbolo mantenga vínculos con la manifestación de lo divino. Por ejemplo, unos laberintos en forma de cruz que se conocen en Italia como "nudos de Salomón", aparecen frecuentemente en la decoración céltica, germánica y románica. En ellos se integra el doble simbolismo de la cruz y el laberinto, ambos emblemas de la inescrutabilidad divina. Por otro lado, en el piso de varias iglesias medievales se pueden apreciar laberintos de múltiples formas: por medio de losas blancas y negras o de otro color, se lograba el trazado de complicadas sinuosidades. Son notables los diseños en el piso de las naves de las catedrales de Amiens, Chartres, Reims, Luca y Nôtre-Dame.<sup>125</sup>

Parece ser que estos laberintos eran la firma de gremios y cofradías iniciáticas de constructores.<sup>126</sup> Tenían como fin, además de la evidente rúbrica

<sup>125</sup> Por desgracia, algunos de estos laberintos están ahora parcialmente tapados por bancas o sillas. *Vid Apéndice.*

<sup>126</sup> Sobre este punto de las cofradías iniciáticas, es interesante notar que en la tradición cabalista y alquímica, el laberinto ocupa una función mágica: sería uno de los secretos atribuidos al nombre de Salomón. "Consiste en varios círculos concéntricos rotos por algunos puntos de modo que formen un camino intricado que es emblema de la vida, con sus vueltas y sus decepciones por las

colectiva, sustituir simbólicamente los peregrinajes a Tierra Santa. Los fieles recorrían de rodillas las bifurcaciones y circunvoluciones hasta llegar al centro, donde se hallaba una representación del templo de Jerusalén. Con esto, el peregrino se hallaba en el corazón del mundo sin haberse desplazado físicamente hasta los Santos Lugares. En este caso, el diseño intrincado puede haber recordado dos aspectos:

1. Los indescifrables caminos de Dios.

2. La idea de que al centro de la catedral, que es a su vez centro del mundo,<sup>127</sup> se encuentra un laberinto. En el corazón del diseño está el templo sagrado, punto de contacto con lo divino. Es decir, tendríamos al laberinto en el centro del centro del mundo. Otra vez, se aprecia la noción del laberinto como camino de iniciación en las esferas hieráticas.

En la literatura de la Edad Media también está presente el símbolo que nos ocupa. Entre otras obras, el arte retórica de Everardus Alemannus (siglo XIII) se titula *Laborintus*. Recuérdese asimismo que Boccaccio titula *Labirinto d'amore* una de sus obras, también conocida como *Corbaccio*.<sup>128</sup> Es interesante anotar que la primera documentación del término en la literatura castellana se tiene, justamente, en el título del poema de Mena, *Laberinto de Fortuna*, en 1444.<sup>129</sup> En estos tres títulos de obras

---

que ha de seguir el hombre hasta la muerte." *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, XXIV, Madrid: Espasa-Calpe, 1981, s.v. "laberinto".

<sup>127</sup> Mircea Eliade llama a las iglesias *Axis Mundi* por su condición de verdadero eje espacial y temporal para el creyente. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Bogotá: Labor, 1992, pp. 37-42.

<sup>128</sup> Lida, *Juan de Mena...*, *Op. cit.*, p. 262.

<sup>129</sup> Corominas, *Diccionario...* *Idem*. No debe menospreciarse el hecho de que Mena sea el primer autor castellano en incorporar la voz. Las implicaciones de ello son interesantes: el símbolo del laberinto, si bien funcional en la Edad Media europea, no había arraigado en la literatura peninsular, por lo que es de destacarse la originalidad del cordobés al titular su *magnus opum* incluyéndolo. Tal vez ello sea una manifestación más del afán de Mena por los vocablos "exóticos", poco comunes, extraños a la lengua vulgar. Además, el autor no sólo titula su poema con un laberinto, sino que retona en él un símbolo cargado de múltiples sentidos, mismos que funcionan en la obra. Es decir, Mena decide valerse de la voz y conserva su decisión hasta el final, haciendo del laberinto un elemento unificador del poema.

literarias medievales, el término "laberinto" alude a múltiples encrucijadas y a la dificultad para hallar la salida de un enigma.

En cuanto a la tradición ideológica del laberinto, Jean Chevalier precisa que del mito clásico suele retenerse "la complicación de su plano y la dificultad del recorrido."<sup>130</sup> Se trata de un cruce de caminos, algunos sin salida, y donde se busca descubrir el sendero que lleva al centro; su esencia misma es la de "circunscribir en el espacio más pequeño posible el enredo más complejo de senderos".<sup>131</sup> Adicionalmente, el laberinto anuncia la existencia de algo precioso. En algunas ocasiones tiene una función religiosa: la de defender lo sagrado de los asaltos del mal (tanto del mal encarnado como de los intrusos que deseen violar los secretos sublimes). Por ello, los rodeos del laberinto son pruebas iniciáticas que evitan llegar al centro. Según Chevalier, la experiencia de Teseo tiene este valor en la medida en que el personaje penetra en un espacio difícilmente accesible, en cuyo núcleo se halla el símbolo de la potencia, de la sacralidad y de la inmortalidad. Por supuesto, Teseo muestra su carácter de elegido al resolver el enigma: llega al centro, vence al Minotauro y sale indemne del edificio.<sup>132</sup>

Con base en lo anterior, podemos afirmar que desde las sociedades más primitivas el laberinto funciona en forma plurivalente, casi siempre en relación con lo

---

<sup>130</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1988, p. 620, s.v. "laberinto".

<sup>131</sup> Chevalier enfatiza la búsqueda del centro de laberinto, pero no olvidemos que es igualmente importante hallar la salida del mismo. Tanto llegar al corazón como salir de él parecen tener el mismo grado de dificultad.

<sup>132</sup> Por otro lado, la carga ideológica del laberinto occidental guarda similitudes con el mandala de la India y el Tibet, en tanto ambos se elaboran a partir de un punto central que se busca alcanzar, pero para llegar al mismo se requiere de una iniciación. En el centro de ambos diseños, el laberinto y el mandala, se halla el asiento de la divinidad, del poder y el saber. En el caso del mandala, la persona que medita pone toda su atención en el diagrama geométrico (normalmente una figura de gran complejidad pintada sobre tela) y va recorriendo mentalmente los vericuetos hasta el punto central, donde tiene acceso a la revelación mística. Como es evidente, existen varios puntos de contacto con el laberinto occidental.

desconocido o lo divino, y muchas veces como metáfora del poder. Implica un énfasis importante en lo inextricable de su estructura, pero conservando la idea de que el iniciado puede tanto llegar al centro (enfrentarse con el misterio), como salir de él.

### 3. 3. *El laberinto, de mito a símbolo*

Es importante destacar que para el siglo XV, lo que en la Antigüedad había empezado siendo un mito, se había convertido en un símbolo de gran carga significativa. Jean Chevalier define el mito como una "narración que se refiere a un orden del mundo anterior al orden actual, y destinada no a explicar una particularidad local y limitada [...] sino una ley orgánica de la naturaleza de las cosas [...]".<sup>133</sup> En efecto, el mito del Minotauro era la explicación por traslado de la necesidad colectiva de ocultar los misterios; al mismo tiempo, representaba el carácter insondable de la vida. Además, según se vio, el laberinto funcionaba también como centro de contacto con los niveles superiores y como metáfora del poder. Con el tiempo, el mito inicial se fue transformando en un símbolo que representaba, por convención, múltiples conceptos.

Básicamente se reducen a tres sus posibilidades de referencia:

1. confunde a quien penetra en él, poniéndole en peligro de muerte
2. aprisiona y se convierte en tumba de quien no logra descifrarlo
3. esconde en su centro un misterio del que sólo pueden participar los verdaderos iniciados; dicho misterio encarna la esencia del poder y/o del conocimiento.

En cuanto al laberinto como símbolo, cabe hacer dos anotaciones: afirma Helena Beristáin que "el objeto designado por el símbolo es siempre general, es un tipo de

<sup>133</sup> Chevalier, *Diccionario...* Op. cit., pp. XV-XVI.

objeto y no un objeto individual".<sup>134</sup> Esto ocurre en el medievo con el símbolo que nos ocupa: ya ha dejado de referirse al edificio de Creta y ahora alude a un "objeto" general. Por ello, para Juan de Mena no resulta importante justificar la existencia "física" del laberinto griego; de lo que se valdrá es de la idea general del mismo. Beristáin añade: "el símbolo perdería su estatuto de signo si careciera de interpretante, es decir, si dejara de producir un efecto en la mente del intérprete." De aquí inferimos que cuanto más amplio sea el abanico de evocaciones que pueda producir un símbolo en la mente del receptor, será más funcional y rico. Si, como vimos, en la Edad Media el laberinto es capaz de representar al menos tres conceptos, cada uno de los cuales puede desdoblarse y poseer diversos matices, no es de extrañar que los artistas con frecuencia echen mano de él. Mena, valiéndose de la enorme carga significativa del laberinto, es el primero que lo utiliza en el medievo castellano, tanto en el título de su poema como en el cuerpo mismo de la obra.

#### 3. 4. Contexto histórico en el que se inserta el poema

Para comprender el verdadero sentido del poema y la significación alegórica que tiene el laberinto en el mismo, es necesario contar con un conocimiento general sobre los antecedentes históricos y la situación política castellana en el siglo XV.<sup>135</sup> Sólo de este modo se podrá iniciar el estudio profundo del texto.

---

<sup>134</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1992, s.v. "signo".

<sup>135</sup> Como referencia general *Vid* Joseph O'Callaghan, *A History of Medieval Spain*, New York: Cornell University, 1990, pp. 549-653; Ramón Menéndez Pidal, *Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV en Historia de España*, II, Madrid: Espasa Calpe, 1970, pp. 30-217.

A fines del siglo XIV, Juan I de Castilla llevaba a cabo esfuerzos diversos por fortalecer la debilitada monarquía y se enfrentaba a unas Cortes castellanas agresivas que pedían, entre otras cosas, el cese de los abusos y el derecho de revisar las cuentas privadas del rey. La nobleza, por otro lado, había adquirido gran poder y el monarca encontraba cada vez más difícil controlarla. Además, el antisemitismo latente que se desbordó tras la Muerte Negra empezaba a dar signos alarmantes, contribuyendo a la inestabilidad social. En el contexto internacional, el Gran Cisma de Aviñón generaba incertidumbre política en los reinos peninsulares; la corona castellana, tras algunos titubeos, se adhirió al Papa de Aviñón en un gesto de apoyo a Francia, reino al que le unían nexos políticos y comerciales. Al mismo tiempo, el duque Juan de Gaunt, hijo del rey Eduardo III de Inglaterra y yerno de Pedro de Castilla, no cejaba en sus aspiraciones al trono castellano, motivado, entre otras cosas, por el apoyo que dicho reino daba a Francia durante la Guerra de los Cien Años.<sup>136</sup> Castilla y Portugal, por su lado, no resolvían sus disputas fronterizas y comerciales, por lo que constantemente se daban cita en el campo de batalla.<sup>137</sup>

A la muerte de Juan I de Castilla (1390), subió al trono su hijo, Enrique III, que contaba a la sazón con doce años de edad. Su gobierno se vio ensombrecido por la

---

<sup>136</sup> Por ejemplo, recuérdese que a raíz de un llamado francés de auxilio, en 1372 el rey castellano Enrique II envió una flota a La Rochelle, puerto galo tomado por los ingleses. El refuerzo castellano obligó a los ingleses a rendirse, con lo que, además, el gobierno de Enrique II se aseguró una comunicación más directa con los mercados flamencos. Este tipo de acciones enfatizaron la rivalidad de Castilla con Inglaterra, por lo que el Duque de Gaunt encontró apoyo inglés en su intento por tomar el trono castellano.

<sup>137</sup> Castilla y Portugal tuvieron numerosos enfrentamientos. Por ejemplo, mientras Fernando de Portugal fingía llevar buena relación con Juan I de Castilla, e incluso planeaba casar a su hija con el heredero al trono castellano, subrepticamente hacía una alianza con Juan de Gaunt para tomar el resto de la península. Cuando en 1381 esto llegó a oídos de Juan I, decidió invadir Portugal. La disputa duró poco, pues la tregua se estableció al año siguiente. Dos años después, a la muerte del rey portugués, Juan I buscó tomar el control del reino, lo que consiguió tras el sitio a Lisboa en 1384. Varias refriegas siguieron a ello, hasta que en 1389 se estableció una tregua entre Francia, Inglaterra, Castilla y Portugal.

creciente rivalidad entre prelados y nobles, la cual estuvo cerca de desembocar en una guerra civil. Al año de haber sido nombrado rey, se enfrentó a la masacre de miles de judíos en Castilla y Aragón, evento bañado en sangre que se añadió a la turbulencia preexistente.<sup>138</sup> La flaca salud de Enrique III no fue estorbo para que lograra fortalecer el régimen monárquico y contener a la nobleza cuyo poder, sin embargo, no dejó de aumentar.

A comienzos del siglo XV, los dos reinos principales en la Península son Castilla y Aragón, el primero con tres veces más territorio que el segundo y en estado floreciente. La tónica del siglo estará dada, en Castilla, por una oligarquía nobiliaria cada vez más fuerte cuya zona de influencia abarcará la economía, la sociedad y la cultura.<sup>139</sup> En términos generales puede decirse que el argumento central en la historia castellana del siglo XV es la lucha entre dos grupos antagónicos: por un lado, menos de veinte familias nobles (deseosas de aumentar sus ya de por sí extensos dominios e influencia) y por el otro, el rey y los partidarios de la monarquía. Ambos grupos tienen su proyecto político, sus ambiciones y su propia concepción del poder. En el siglo XV, al

---

<sup>138</sup> En 1391 se dio, en ambos reinos peninsulares, una masacre de judíos que cobró varios millares de vidas. Históricamente existía una marcada animadversión contra los descendientes de Abraham, dada su actuación como prestamistas y cobradores de impuestos. Tras la desolación causada por la Peste Negra y las guerras de fines del siglo XIV, las masas encontraron en los judíos, los chivos expiatorios que necesitaban. El disparadero de la matanza fue la predicación de Fernando Martínez, archidiácono de Écija, quien instó al populacho a tomar venganza de los "asesinos de Cristo"; los sevillanos asaltaron el ghetto y mataron a más de 4000 personas. En los meses siguientes, los judíos de Camona, Écija, Córdoba, Jaén, Úbeda, Cuenca, Burgos, Madrid, Logroño y otras ciudades sufrieron la misma persecución. Asimismo, en Aragón cientos de judíos fueron asesinados y sus sinagogas convertidas en iglesias. La población judía en España se vio seriamente mermada; sería un siglo después cuando los nietos de los sobrevivientes de esta camicería fueran definitivamente expulsados de España.

<sup>139</sup> Para explicar esto, Ramón Menéndez Pidal anota que en el siglo XV se produce en Castilla "un fenómeno de aristocratización", Menéndez Pidal, *Los Trastámaras... Op. cit.*, p. 22.

debilitarse la contrapartida de una burguesía fuerte, el proyecto nobiliario no encuentra rival y se enfrenta directamente con la monarquía.

Por eso cuando Enrique III muere en diciembre de 1406, deja claro en su testamento que su hijo Juan, de sólo dos años de edad, es el legítimo heredero al trono de Castilla. De hecho, adelantándose a las pretensiones de muchos, Enrique llamado el Doliente establece que durante la minoría de edad de Juan II (los trece primeros años), el gobierno del reino se dividirá entre Catalina de Lancaster, madre del pequeño rey, y Fernando, tío del niño, quienes contarán con la asistencia de un Consejo de nobles y prelados.

Fernando, de la rama menor de la dinastía Trastámara, gobernante en Castilla, aprovecha los años de poder para colocar a su familia en una posición más que aventajada. Menéndez Pidal lo expresa así: "Se había propuesto [...] hacer imposible gobernar Castilla sin contar con su linaje".<sup>140</sup> Como consecuencia de su proyecto político, se intensifica el retroceso del poder de las Cortes en beneficio de la nobleza y la oligarquía urbana. Mientras él gobierna, el reino castellano goza de relativa tranquilidad: Fernando reconquista Antequera, punto clave del reino moro,<sup>141</sup> y logra una tregua con Granada. Asimismo, Catalina de Lancaster impulsa un acercamiento muy provechoso en términos económicos con la corona inglesa, lo que también representa paz para Castilla y una mejora en las relaciones con Portugal.

A la muerte del rey de Aragón y tras múltiples conflictos, en 1412 Fernando de Antequera es nombrado nuevo soberano de ese reino. Muere en 1416, dejando a sus hijos en posiciones de mucho poder tanto en Aragón como en Castilla: Alfonso, el

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>141</sup> La conquista de este bastión fue tan decisiva para su carrera política, que en lo sucesivo se le conoció como Fernando de Antequera.

primogénito, herederá la corona aragonesa; Juan recibirá los enormes dominios de su padre en tierras castellanas, además del ducado de Peñafiel y la mano de Blanca de Navarra, princesa heredera de ese reino; Enrique, el tercer hijo, será depositario del maestrazgo de Santiago, una de las Órdenes Militares más poderosas y también se le concederán vastísimos dominios. La idea del padre era que sus hijos se mantuvieran unidos ya que así tendrían en sus manos prácticamente todo el poder político de Castilla. Sin embargo, los Infantes Juan y Enrique pronto comienzan a distanciarse por ambiciones diversas; aprovechando esta situación, entra en escena Álvaro de Luna, personaje central en la historia castellana del siglo XV, quien hábilmente aprovecha los vientos a su favor para establecer su dominio.

Aun desde la minoría de edad de Juan II, Luna se gana su confianza y empieza a ejercer una fuerte influencia personal sobre él. Cuando el joven monarca asume personalmente el poder en Castilla, en Aragón su primo Alfonso V, llamado el Magnánimo, hijo de Fernando de Antequera, está haciendo lo propio. Esto significa que por primera vez en la historia la dinastía Trastámara está en control de los principales reinos peninsulares. Pero mientras Alfonso V de Aragón demuestra ser un rey vigoroso y experto en la diplomacia (entre otros logros, consigue el trono de Nápoles), Juan II es un monarca débil, a quien aparentemente nunca le interesa el gobierno y que carece de aptitudes políticas.<sup>142</sup> La constante de su reinado estará dada por su ineficacia en el

---

<sup>142</sup> Además de hablar y entender latín, el rey cantaba y bailaba muy bien, afirma Fernán Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y semblanzas*, y luego añade: "Pero como quier que de todas estas gracias hobiese razonable parte, de aquellas que verdaderamente son virtudes e que a todo home, e principalmente a los reyes, son necesarias, fue muy defectuoso. Ca la principal virtud del rey, después de la fee, es ser industrioso e diligente en la gobernación e rigimientos de su reyno [...] De aquesta virtud fue ansi privado e menguado este rey, que habiendo todas las gracias suso dichas, nunca una hora sola quiso entender nin trabajar en el rigimiento del reyno, aunque en su tiempo fueron en Castilla tantas revueltas e movimientos e males e peligros cuantos non hobo en tiempo de reyes pasados por espacio de dozientos años [...] aunque él mismo veía la poca obediencia que le era guardada e con cuán poca reverencia era tratado e la poca mención que de sus cartas e mandamientos se fazia, con todo esto, nunca un día quiso volver el rostro nin trabajar

gobierno el cual fue, por cierto, el más largo en la historia de la dinastía Trastámara (1406-1454).

Apenas Juan II toma el poder, los Infantes Juan y Enrique de Aragón comienzan a verse envueltos en rivalidades: ambos desean derrocar al rey de Castilla y apoderarse del trono. Cuando en 1419 las familias reales se reúnen en Navarra para la celebración del matrimonio del Infante Juan con la princesa heredera Blanca, Enrique decide emplear la fuerza y en un acto sin precedentes de afrenta a la majestad real, irrumpe en el palacio de Tordesillas, tomando preso al joven Juan II. Este hecho marca el comienzo de las guerras civiles castellanas. Entra entonces en escena Álvaro de Luna, quien libera al monarca y logra así dos objetivos: la destrucción del Infante Enrique y el establecimiento de un gobierno del que él sería clave, basado en la teórica autoridad personal del rey.<sup>143</sup> Este evento constituye el primero de múltiples choques entre Luna y los Infantes de Aragón.

Merecen especial mención los distintos objetivos políticos de los Infantes y del valido del rey. Mientras aquellos creen que la única manera de conservar sus privilegios es controlando el poder del gobierno, Luna tiene como meta el predominio de la

---

el espíritu en la ordenança de su casa nin en el rigimiento de su reyno, mas dexaba el cargo de todo ello al su condestable[...]" Femán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, Zaragoza: Ebro, 1970 (Clásicos Ebro 14), pp. 43-44.

<sup>143</sup> Es interesante lo que Pérez de Guzmán anota sobre el poder de Luna sobre Juan II: "Tanta e tan singular fue la fiança que el rey fizo del condestable e tan grande e tan exçesiva su potencia que [...] non solamente los ofiços e estados e mercedes de que el rey podía prover, mas las dignidades e benefiços eclesiásticos non eran en el reyno quien osase suplicar al papa ni aun acẽbtar su provisión si *proprio motu* lo fazia sin consentimiento del condestable, ansí que lo temporal e spiritual todo era en su mano. Toda abtoridad del rey era firmar las cartas, mas la ordenança e escuçión dellas en el condestable era. A tanto se estendió su poder e tanto se encoigió la virtud del rey, que del mayor ofiço del reyno fasta la más pequeña merced muy pocos llegaban a la demandar al rey nin le fazían gracia della, mas al condestable se demandaba e a él se regaçiaba [...] yo non sé cuál destas dos cosas es de mayor admiración: o la condiçión del rey o el poder del condestable [...] Ansí que él [Juan II] tovo título e nombre real, no digo abtos nin obras de rey, çerca de çuarenta e siete años [...] que nunca tovo color nin sabor de rey sino siempre de rigido e gobernado." *Ibid.*, pp. 44, 47.

monarquía; sabe que para lograr esto es necesario liberarla de toda limitación impuesta por los nobles o por el pueblo representado en las Cortes.<sup>144</sup> Como ya se dijo, Luna quería lograr la absoluta hegemonía del monarca pues confiaba en ejercer, él mismo, suficiente control sobre el rey para lograr sus propios objetivos. La debilidad de Juan II hizo que el plan de Álvaro de Luna funcionara. De hecho, hasta muy poco antes de su muerte, el poder de la monarquía castellana estuvo casi por completo en sus manos.

En 1422, Luna ordena el arresto del Infante Enrique por supuestas alianzas sediciosas con Granada; confisca todos sus bienes y asume el cargo de Condestable de Castilla, posición que pone bajo su mando todas las fuerzas militares del reino. En 1427, el Infante Juan logra persuadir a Juan II de que destierre al Condestable, pero al año siguiente, Luna regresa fortalecido al lado del rey. Como consecuencia, la corte se ve más y más asfixiada por innumerables intrigas y rivalidades políticas.

En 1430 se establece una tregua entre Aragón y Castilla, tras lo cual Álvaro de Luna goza de un poder ilimitado por un periodo de aproximadamente ocho años. Durante este tiempo, Juan II no muestra ninguna intención de refrenar al Condestable, las Cortes son dóciles ante él y los Infantes de Aragón se mantienen fuera del panorama político, con lo que la única hostilidad que enfrenta Luna proviene de los nobles, celosos de sus riquezas e influencia así como de su nepotismo.

En 1439, los Infantes y su grupo de seguidores convencen al rey de la necesidad de expulsar al Condestable de la corte, pero tras seis meses de ausencia, éste regresa por segunda vez. Dos años más tarde, en 1441, Luna se ve obligado a retirarse de nuevo del gobierno de Castilla, ahora por un periodo de tres años. Durante este

---

<sup>144</sup> O'Callaghan anota que a raíz de la injerencia de Luna en el gobierno, "the importance of the cortes and the number of towns summoned to its meetings began to diminish." O'Callaghan, *A History...* *Op. cit.*, p. 554.

tiempo, una oligarquía de nobles comandados por el Infante Juan, ya convertido en Juan de Navarra, detenta el control del gobierno, dejando a Juan II en total humillación. Por otro lado, como consecuencia de la urgencia del rey por ganar y retener el apoyo del estamento nobiliario, enormes extensiones de tierra habían sido poco a poco otorgadas a prelados, magnates y miembros de las órdenes militares.<sup>145</sup> Esto resulta en detrimento del poder de la corona, pues no sólo se pierden terrenos reales, sino incluso poblados que antes dependían directamente del monarca. De este modo, los nobles refuerzan sus oportunidades de resistir la autoridad de Juan II.

En 1444, año del regreso de Álvaro de Luna al lado del rey, Juan de Mena termina de escribir el *Laberinto de Fortuna*. Como es evidente, la corte castellana se encuentra hundida en una maraña de traiciones, alianzas oportunistas y enfrentamientos armados entre dos partidos rivales: uno comandado por los enemigos del Condestable (principalmente los Infantes) y otro por Luna y sus fieles. Además, la autoridad y el prestigio reales se han visto severamente dañados y lo que hasta entonces había sido una bandera de unión castellana, la Reconquista, se halla relegada casi por completo. En resumen, la situación política de Castilla es verdaderamente compleja, pues se conforma de una monarquía fortalecida en apariencia pero que en realidad descansa en la dirección del Condestable, quien sólo parece interesarse por su poder personal y cada vez cuenta con más enemigos; el otro actor importante en el escenario castellano es una nobleza inconforme, en pugna con Luna y deseosa de imponer su propio proyecto político. Por otro lado, Castilla se enfrenta a querellas constantes con los otros reinos peninsulares, Aragón, Navarra y Portugal, y la injusticia y corrupción asfixian su vida pública. No es

---

<sup>145</sup> Por ejemplo, en 1422, con la victoria de Álvaro de Luna sobre Enrique, el Condestable repartió a manos llenas las villas, fortalezas y tierras de los secuaces del Infante. La situación llegó a tal extremo que se calcula que a fines del siglo XV cerca de dos terceras partes del reino eran señoríos. *Ibid.*, p. 592.

difícil parangonar este panorama con el de un arduo laberinto. Juan de Mena lo vio claro y lo plasmó en su poema, alegorizándolo.

Si bien los eventos posteriores a 1444 no son relevantes para la comprensión literal del poema, es interesante conocer el desenlace de la historia. Así, resta anotar que Luna se ganó nuevas enemistades cuando a la muerte de la reina María, esposa de Juan II, arregló un nuevo matrimonio para el rey (esta vez con Isabel de Portugal) sin consultarle. Pronto la nueva reina persuadió al soberano de ordenar el retiro definitivo del Condestable; Luna no prestó importancia a la orden del rey, por lo que fue arrestado. Un cuerpo de legistas juzgó su caso y determinó que por haber "usurpado la corona real" merecía ser decapitado. Juan II aprobó la sentencia, afirmando que la ejecución debía servir de ejemplo a otros, recordándoles que el rey "tiene el lugar de Dios en la tierra."<sup>146</sup> Álvaro de Luna fue decapitado en junio de 1453.<sup>147</sup> La muerte de quien había guiado sus pasos y decisiones por tantos años afectó sobremanera al rey, quien se mostró incapaz de gobernar por sí mismo y murió al año siguiente. Lo sucedió su hijo, Enrique IV, a cuyo lado estaba Juan Pacheco, marqués de Villena, deseoso de controlar al nuevo rey como Luna había hecho con el padre. Recuérdese que Juan II fue padre de la reina Isabel, llamada la Católica.

---

<sup>146</sup> *Crónica de Juan II*, citada por O'Callaghan, *ibid.*, p. 565.

<sup>147</sup> Un detalle curioso: en el poema de Mena, ciertos enemigos del condestable acuden a una hechicera de Valladolid a fin de que les vaticine el futuro de Luna. La hechicera revive a un muerto quien profetiza: "será traído del sublime trono/ e aun a la fin del todo desfecho." (256). En el poema, la profecía de la maga se cumple parcialmente: los adversarios del condestable destruyen una efigie suya, construida para su sepulcro en la catedral de Toledo. De esta manera queda satisfecha "la hambre" que Fortuna tenía de él y, a partir de entonces, se le mostrará favorable. Sin embargo, la profecía que Mena imaginó en su poema se hizo realidad nueve años más tarde con el ajusticiamiento de Luna. En efecto, el condestable fue "traído del trono" y "desfecho". Tal parece que Fortuna no había satisfecho su hambre de él.

Contando con las herramientas extratextuales imprescindibles para comprender el texto de Mena, pasemos a abordar el contexto literario del poema, y con él, al poema mismo.

### 3. 5. *La situación histórica, disparadero de la alegoría*

Si bien el autor del *Laberinto de Fortuna* abreva de fuentes clásicas (principalmente Virgilio, Lucano y Ovidio) y medievales no-españolas (Boecio, Dante y Petrarca entre otros), el poema hunde sus raíces en suelo castellano, pues Mena adapta su conocimiento de la tradición europea para la situación específica de Castilla. Valiéndose de elementos muy socorridos en la literatura medieval, como el palacio y la rueda de Fortuna,<sup>148</sup> los hados, el sistema planetario ptolemaico, una comitiva de personajes ejemplares que contrasta con los indignos y una guía en el mundo ultraterreno (Providencia), el poeta busca incidir en la realidad moral de su momento.

Según el marqués de Santillana, gran amigo de Mena, el estilo de éste es "tragédico" porque "fabla de altos hechos, y por bravo y sobervio y alto estilo" y también es satírico pues no omite "el reprehender los vicios".<sup>149</sup> En efecto, quien fuera secretario de cartas latinas de Juan II, aborda en el *Laberinto* momentos luminosos de la historia castellana (victorias contra los moros, episodios que cubrieron de gloria los gobiernos de los Alfonsos y Sanchos, etc.). Pero, al mismo tiempo, muestra los diversos problemas que agobian no sólo a Castilla, sino prácticamente a la Península entera: violencia, conspiraciones, codicia, odios personales, deshonestidad, ostentación. En cada uno de los siete círculos de que se componen las ruedas del pasado y el presente, Mena

<sup>148</sup> En Mena no aparece una, sino tres ruedas de Fortuna. Más adelante comentaré sobre esta aportación interesante del cordobés.

<sup>149</sup> Citado por Turek, "El *Laberinto de Fortuna*: imagen artificiosa...", *Op. cit.*, p. 99

presenta ejemplos paradigmáticos tanto de conductas intachables como de formas deshonorosas de proceder en relación con la justicia, los ideales caballerescos, la moralidad. Con ello expone los vicios de la sociedad en su conjunto e implícitamente advierte sobre el riesgo que este desorden conlleva: la destrucción total. Amador de los Ríos resume la perspectiva de Mena en el poema: "Castilla aparece a sus ojos despedazada por la desenfrenada ambición y codicia".<sup>150</sup>

Una censura a veces franca, a ratos velada, permea por completo el *Laberinto*. Mena asegura que si su denuncia no es tan directa que incluya los nombres de los principales actores de la descomposición castellana, es el temor lo que le impide hablar, no el desconocimiento. Lo afirma en la copla 92, dentro del cerco de Mercurio:

Vet si queredes la gente que queda  
darme licencia que vos la señale,  
mas al presente fablar non me cale:  
verdat lo permite, temor lo devieda.

¡O miedo mundano!, que tú nos compeles  
grandes plazerres fingir por pesares,  
.....  
buenos nos fazes llamar los viciosos,  
notar los crüeles por muy piadosos  
e los piadosos por mucho crüeles  
.....  
semblantes temores la lengua nos lieva  
a la mendaçia de la adulación,  
así que qualquiera farà conclusión  
que diga lo falso, mas non lo que deva. (92-94)

Si bien en este caso Mena no se atreve a poner nombres, es certero en apuntar los errores generales. Véase, por ejemplo, la copla 82, perteneciente al cerco de la Luna,

<sup>150</sup> Citado por Turek, *Ibid.*, p. 105.

donde el poeta se queja de la deshonestidad política y de lo acomodaticio de las leyes en el reinado de Juan II:

Como las telas que dan las arañas  
 las leyes presentes no sean atales:  
 que prenden los flacos viles animales  
 e muestran en ellos sus lánguidas sañas;  
 las bestias mayores que son más estrañas  
 pasan por ellas rompiendo la tela,  
 así que non obra vigor la cautela  
 sino contra flacas e pobres compañas. (82)

Esta es la tónica de todo el poema: sin caer en actitudes moralizantes, por medio de la alegoría Mena pretende reformar a Castilla (o, cuando menos, apuntar hacia vías que lleven a su reforma). Ya Carla de Nigris apunta que el público a quien van dirigidas las críticas de Mena es la nobleza: "Las virtudes celebradas en los siete círculos se corresponden con los valores necesarios para la clase nobiliaria y el espacio más amplio es el destinado a los círculos en que se exaltan las cualidades más apreciadas para esta clase: el valor durante la batalla y la capacidad para gobernar."<sup>151</sup> De esta manera, los primeros receptores de las invectivas del cordobés son los nobles castellanos. De hecho, puede decirse que ellos se convierten en la "víctima" principal de Mena, quien, al adherirse incondicionalmente a la política de Luna, condena el proyecto nobiliario. Por otro lado, Juan II, en su calidad de rey castellano, también es objeto de las críticas del poeta, aunque la fuerza de las invectivas deba ir matizada.

### 3. 6. Castilla, el laberinto en el poema

A partir de lo expuesto arriba sobre la carga ideológica del laberinto, y de lo dicho sobre que los principales destinatarios de Mena son el rey Juan II y los nobles castellanos,

<sup>151</sup> *Laberinto...*, ed. de De Nigris, *Op. cit.*, p. LII.

analicemos una de las críticas más significativas de todo el poema, la cual arrojará luz sobre el título del mismo. El pasaje al que me refiero se encuentra en el círculo de Marte, consagrado a la exaltación de las virtudes militares. Junto con el de Saturno, este cerco es uno de los dos más importantes del *Laberinto*; de hecho, es el más extenso (de la copla 138 a la 213) y el primero en que se dedica un amplio espacio a los personajes del presente. Por sí mismos, estos elementos nos hablan de que, formalmente, Mena le dio mucho peso a este círculo. Adicionalmente, como ya se vio, para Philip O. Gericke, el cerco de Marte marca un cambio estructural importante dentro de la organización del poema: representa el dominio de Fortuna, en el que Mena enfatiza la situación desordenada del presente castellano, contrastándola con el dominio de Providencia, descrito en las coplas 61 a 137 (cercos de la Luna, Mercurio, Venus y Febo). Coincidió con Gericke en que el orden establecido por Providencia en la primera parte del viaje alegórico se ve interrumpido al llegar a Marte, donde Fortuna parece gobernar. No es casual que sea precisamente aquí. Dijimos antes que es a los nobles a quienes Mena se dirige en principio y vimos que en el siglo XV Castilla se ve desgajada por las revueltas intestinas, protagonizadas por la nobleza. De esta manera, en el cerco de Marte los conflictos de armas entre las distintas facciones castellanas son presentados como vicios, en tanto que las luchas que se enmarcan en los ideales de la Reconquista son elevadas a la categoría de enfrentamientos heroicos. En ambos extremos del ejercicio guerrero, los actores centrales son los nobles castellanos.

Desde la primera copla del cerco de Marte, el autor anticipa lo que va a abordar a continuación:

Ya reguardamos al cerco de Mares,  
do vimos los reyes en la justa guerra  
e los que quisieron morir por su tierra  
e los enemigos sobraron a pares;  
e vimos debaxo, sufriendo pesares,

los bellicosos en causas indignas,  
e los que murieron en ondas marinas,  
e d' otros sobervios muy muchos millares. (138)

Es decir, Mena va a hablar tanto de los héroes que participaron en las batallas gloriosas de Castilla (episodios relacionados con la Reconquista), como de quienes se vieron envueltos en guerras civiles. El poeta caracteriza la actuación de los segundos como una verdadera "mancilla" del reino:

Beligero Mares, tú sufre que cante  
las guerras que vimos de nuestra Castilla,  
los muertos en ellas, la mucha manzilla  
que el tiempo presente nos muestra delante [...] (141)

Inmediatamente después de haber hecho referencia a las disputas de poder, Mena presenta a Juan II de manera un tanto enigmática:

Allí sobre todos Fortuna pusiera  
al muy prepotente don Juan el segundo:  
d'España no sola, mas de todo el mundo,  
rey se mostrava, segund su manera:  
de armas flagrantes la su delantera,  
guarnida la diestra de fúlmina espada,  
y él de una silla tan rica labrada  
como si Dédalo bien la fiziera. (142)

Ésta es una de las escasísimas alusiones al laberinto ovidiano, y, por tanto, merece especial atención. Recordamos que Dédalo, constructor del laberinto cretense, es también conocido por su talento en trabajos de madera (la ternera que hace a petición de Pasífae es tan exacta que confunde al toro). En este caso, Mena sugiere que el grabado de la silla del rey es tan hermoso y/o complejo que parece obra del artista clásico. Analicemos este fragmento en detalle.

Desde la tradición bíblica, el trono es símbolo de poder. Así, leemos en *Salmo* 47:8: "Reinó Dios sobre las naciones; se sentó Dios sobre su santo trono." En el

medieval, el trono o silla real representa al reino; en el *Decir* de Juan de Baena, largo poema contemporáneo del *Laberinto* y también dedicado a Juan II, aparece el reino simbolizado como "rica silla": "Alto Rey muy soberano/ de los reynos de Castilla/ asentado en rica silla/ como noble palençiano."<sup>152</sup> Además, considérese que en el *Laberinto*, el trono en que Juan II está sentado tiene talladas las imágenes de los reyes castellanos, fundamento del reino.

Esta es la acepción que Mena da al trono: lo presenta como símbolo del reino. Si dicho símbolo es una silla "ricamente labrada" por Dédalo, se sigue que el reino a que se refiere, guarda relación con las demás creaciones del mismo personaje.<sup>153</sup> Obviamente, la obra más famosa del artista griego es el artificioso laberinto cretense. Tomando en cuenta esto, y el título mismo del poema, podemos pensar que Mena está marcando una conexión entre el reino de Castilla y el laberinto de Creta: ambos son (o parecen ser) hechos por Dédalo y de igual forma ambos están ricamente "trabajados". Así, la mención de Dédalo no debe menospreciarse, pues aporta un elemento importante de interpretación: el reino de Juan II remite al complicado y confuso laberinto. De hecho, Castilla misma sería el laberinto del poema de Mena. En efecto, como luego se verá, el abandono de los ideales de la Reconquista y las ininterrumpidas refriegas civiles constituyen, para nuestro autor, los confusos pasillos de la situación castellana.

Otros pasajes del poema confirman esta hipótesis: en la copla 27, cuando el poeta y Providencia van a entrar al palacio de Fortuna, la mensajera divina advierte que

<sup>152</sup> Citado por Turek, "El *Laberinto de Fortuna*: imagen artificiosa ...," *Op. cit.*, p. 113.

<sup>153</sup> Tal vez en esto pueda verse una alusión a la *Enéida*, libro VI, donde Virgilio apunta que a las puertas del templo de la sibila de Cumas, Dédalo grabó la historia de Pasífac, y al Minotauro en su laberinto. Es decir, en Virgilio, uno de los autores más constantemente aludidos por Mena, aparece Dédalo grabando un laberinto. ¿Podría ser que Mena tuviera esta referencia en mente, al mencionar que la silla real de Juan II parece hecha por Dédalo? En ese caso, ¿podríamos suponer que Dédalo también hubiera grabado laberintos en ella? *Vid* Virgilio, *Enéida*, ed. y trad. de Rafael Fontán Barreiro, Madrid: Alianza, 1986, Libro VI, v. 24-27.

“todos los que entran en esta grand casa/ han la salida dubdosa e non cierta”, lo que puede leerse como una referencia a la dificultad para salir de un laberinto.<sup>154</sup>

Si en el poema, Mena pone en evidencia que la situación de Castilla es “laberintica”, si presenta a Juan II sentado en una silla (símbolo del reino) que parece haber sido hecha por Dédalo, si, en fin, todo apunta a que la propia Castilla es un verdadero laberinto, cabría esperar la aparición de los tres elementos propios del laberinto clásico: el personaje que debe mostrar su carácter de elegido al descifrar el enigma; el monstruo (y/o el misterio) que habita al centro de los corredores y al cual hay que vencer, y el hilo de Ariadna que facilita la salida. Más adelante me ocuparé de establecer la correspondencia Fortuna-monstruo-misterio. Ahora paso a explicar quién es el moderno Teseo y cuál es el hilo de Ariadna en el poema.

### 3. 7. *El moderno Teseo y el hilo de Ariadna*

En la primera estrofa, Mena dedica el poema a Juan II, enmarcando las loas al rey dentro del esquema panegírico bajo-medieval:

Al muy prepotente don Juan el segundo,  
aquél con quien Júpiter tuvo tal zelo  
que tanta de parte le fizo del mundo  
quanta a sí mesmo se fizo del cielo;  
al gran rey d'España, al Çésar novelo,  
al que con Fortuna es bien fortunado,  
aquél en quien caben virtud e reinado,  
a él, la rodilla fincada por suelo. (1)

El poeta sigue la retórica de la época, tan cara a los poetas de la corte de Juan II: equipara al soberano con dioses mitológicos (el reinado del hijo de Enrique III es similar

<sup>154</sup> También se ha querido ver aquí una referencia a los versos en que Dante alude a la puerta del infierno (*Inferno*, III, 9; V, 19-20).

al de Júpiter en el cielo) y lo compara con figuras clásicas (Juan II se asemeja a César, paradigma de monarca). Foulché-Delbosc sostiene que esta primera copla es postiza y fue añadida cuando el poema estuvo concluido:

[La] première strophe du poème est une simple dédicace qui paraphrase ces deux mots: 'Au roi'. Elle est composée en partie d'éléments pris au poème lui-même [...]. Le poème proprement dit commence avec la deuxième strophe; il semble que la première fut écrite postérieurement, et non sans quelque hâte.<sup>155</sup>

Esto de ninguna manera contradice el hecho de que la obra está dedicada al rey en cuya corte Mena trabajaba como secretario de cartas latinas.<sup>156</sup> Adicionalmente, el soberano de Castilla aparece referido en múltiples ocasiones (especialmente al final de cada cerco) y en el círculo de Marte el poeta lo presenta sentado en el trono real. Por si fuera poco, de la copla 271 hasta el final del poema (copla 297), Providencia hace un recuento de los reyes que han gobernado sobre Castilla, y afirma que la gloria de Juan II superará en esplendor a la de todos los monarcas anteriores. La petición final del poeta al soberano es: "fazed verdaderas, señor rey, por Dios, / las profecías que son non perfetas"<sup>157</sup> (copla 296). Es decir, Juan II es no sólo el receptor primero del poema, sino también uno de sus personajes principales. El otro actor central, incluso de mayor peso que el propio rey, es quien ejerce el verdadero gobierno de Castilla: Álvaro de Luna. Por el momento, baste

<sup>155</sup> Foulché-Delbosc, "Étude sur ...", *Op. cit.*, p. 80.

<sup>156</sup> Marie Turek maneja esta hipótesis: dado que la primera copla fue añadida *a posteriori*, se entiende que el poema no está *realmente* dedicado a Juan II. En su división estructural del poema, Turek no incluye la primera estrofa y dice: "[queda excluida] por las razones convincentes expuestas por Foulché-Delbosc, quien también señala que mientras que la rima de las 296 estrofas sigue el orden *abbaacca*, el de la primera copla cambia a *ababbccb*, de la cual hábilmente compara la similitud de cada uno de sus versos con otros de diferentes estrofas del poema. Estas observaciones anulan las conjeturas que se han formado de que el poema esté dedicado a Juan II. La intención del poeta, por razones que más adelante se expondrán en detalle, es que todos oigan su denuncia". Turek, "El Laberinto de Fortuna: imagen artificiosa...", *Op. cit.*, p. 105. Sin embargo, ni Foulché-Delbosc apunta a semejante hipótesis, ni Turek logra sustentarla de manera convincente. Todo indica que, en efecto, el poema está dedicado con toda intención a Juan II.

<sup>157</sup> *Perfetas* tiene aquí el sentido de "cumplidas, acabadas".

comentar la importancia de la pareja antitética que conforman estos dos personajes, lo que cobrará toda su dimensión cuando se aborde la caracterización de Fortuna como nuevo Minotauro.<sup>158</sup>

Si consideramos que al final de cada círculo (excepto el de Saturno), el autor dirige una exhortación a Juan II para que fomente la conducta virtuosa y castigue el vicio en su reino; y si, además, tomamos en cuenta que las últimas coplas del poema predicen la gloria futura del rey una vez que éste haya "arreglado" los conflictos internos de Castilla, vemos que el poema parece tener como primera intención mover al rey para que tome las riendas del gobierno. Es decir, en apariencia, Mena invita al soberano a que asuma su papel guiador y enderece la desordenada situación del reino. Digo que esto es aparente, pues en realidad el consejo de Mena es paradójico. Aunque con palabras y retórica lo impulsa a actuar, entre líneas le insta para que siga aplicando el proyecto político de Álvaro de Luna. En otras palabras, en teoría el poema exalta al monarca, pero la figura más destacada es el condestable, único personaje a quien se dedica un círculo entero (el séptimo) y a quien se presenta como triunfador sobre Fortuna. Juan II no goza de ninguno de estos privilegios y además, los vaticinios sobre la futura gloria real dependen de que se pongan en práctica las directrices apuntadas por Luna: fortalecer la figura monárquica y retomar el ideal de la Reconquista. Esto es claro en las últimas líneas, pues el poema cierra diciendo:

Fazed verdadera la grand Providencia,  
 mi guíadora en aqueste camino,  
 la qual vos ministra por mando divino  
 fuerça, corage, valor e prudencia,  
 por que la vuestra real excellencia  
 aya de moros puxante victoria,  
 e de los vuestros así dulce gloria  
 que todos vos fagan, señor, reverencia. (297)

<sup>158</sup> Vid apartado 4.3.

En estos versos, Mena pide al rey que cumpla las profecías que Providencia hizo de él, que "haga verdaderas" sus palabras y logre la victoria sobre los moros, ya que así "todos le harán reverencia."

El poeta concibe como la solución para Castilla, el que la autoridad real se vea vigorizada, pues esto podría traer la tan anhelada pacificación social. Asimismo, el retomar los ideales de la Reconquista llevaría a enfocar los odios castellanos contra los moros, desviándolos así del interior del reino y provocando el cese de las disputas intestinas. Dado que, como ya se vio, para efectos prácticos toda la autoridad del reino descansaba en manos del hábil condestable y no en las de Juan II, es explicable que Mena pretenda conseguir dos objetivos con su poema: retóricamente alaba al rey, en cuya corte sirve, y ensalza la figura real. Al mismo tiempo, apunta hacia el medio más viable para el fortalecimiento de la autoridad: que se sigan las directrices de Luna.

Por eso, Mena también aborda los errores y flaquezas del soberano. Mientras que abiertamente le llama "César novelo", "magnífico príncipe", "muy grande señor" y "rey escogido", por mencionar algunos apelativos, en otros momentos le recuerda sus fallos. Véase, por ejemplo, la copla 212:

Muy claro príncipe, rey escogido  
de los que son fuertes por esta manera,  
la vuestra corona magnífica quiera  
tener con los tales el reino regido [...] (212)

donde se implica que el reino no está "regido". O la copla 230:

Sanad vos los reinos de aqueste reçelo,  
jo príncipe bueno, o novel Agosto,  
o lumbre d'España, o Rey mucho justo,  
pues rey de la tierra vos fizo el del çielo!  
e los que vos sirven con malvado zelo,  
con fambre tirana, con non buena ley,  
fazed que deprendan temer a su rey,  
por que justiçia non ande por suelo. (230)

en que advierte sobre la necesidad de que los súbditos teman a su rey, esto con el fin de que la justicia deje de "andar por el suelo", cese de estar humillada en el reino de un soberano irónicamente llamado "Rey mucho justo".

Considero que con lo dicho, tenemos los elementos necesarios para afirmar que Mena simula esperar de Juan II que juegue el papel de Teseo en el laberinto que es Castilla. El poeta exhorta a su rey para que muestre su carácter de elegido elucidando los complejos recovecos y saliendo al exterior, es decir, desembrollando el arduo laberinto de la política castellana, dentro del cual está perdido a riesgo de ser presa del monstruo-Fortuna. Sin embargo, en una salida paradójica y sorprendente, es Álvaro de Luna quien finalmente se mostrará como el verdadero héroe, como el moderno Teseo, al vencer a Fortuna y reestablecer el orden en Castilla. Este giro de Mena no debe extrañar, si se toma en cuenta la relevancia del Condestable en el gobierno del reino y la franca simpatía que nuestro autor mostró siempre hacia el valido del rey. Mena reelabora así el mito clásico, donde Teseo es un solo personaje. En el *Laberinto*, Juan II aparece como un "seudo Teseo", pues aunque como soberano le correspondería desempeñar el papel del elegido, sus múltiples fallos y carencias le impiden representarlo. En cambio, Álvaro de Luna se nos muestra como el "verdadero Teseo", aquel que descifra los complicados corredores y el único capaz de vencer al monstruo (Fortuna) que habita en el centro. La paradoja radica en que Luna, héroe del poema, no vence en su propio nombre, sino como representante de la autoridad real, por lo que la figura del rey no se ve disminuida. En ello encontramos que el laberinto funciona como una metáfora del poder, pues se constituye en el ámbito donde el Teseo castellano ha de mostrar su capacidad para gobernar y vencer los impredecibles giros de Fortuna.

Esta hipótesis se ve reforzada al analizar cuál es el elemento que funciona como hilo de Ariadna. Según vimos, cada una de las ruedas dentro del palacio de Fortuna contiene siete círculos concéntricos. Todos, salvo el de Saturno, incluyen al final una invocación al rey, en la que el poeta lo exhorta a corregir la vida política y civil. Dice Hernán Núñez que con estas invocaciones, Juan de Mena "enderea la obra al rey, dándole útiles y provechosos consejos para que tenga bien gobernado su reino".<sup>159</sup> Carla de Nigris interpreta la función de estos apóstrofes al soberano diciendo que ellos "prueban la voluntad de que la obra sirva de incitación al Rey para que se ponga al frente de las suertes de Castilla."<sup>160</sup> Considero que es más que eso; en realidad, se trata de una incitación para que continúe dejando al Condestable al frente de las suertes del reino.

Éste es, justamente, el hilo de Ariadna: la Reconquista y el fortalecimiento de la monarquía son la guía imprescindible para salir del laberinto castellano. Y, "casualmente", son las banderas políticas de Luna. Por ello, una vez que el condestable muestra su carácter de Teseo y logra que los castellanos dirijan sus esfuerzos hacia la Reconquista, ha vencido sobre la inestable Fortuna, y ha hallado el hilo que podrá sacar del embrollo al reino de Castilla. De hecho, así sucede, pues la profecías finales apuntan a la futura gloria del reino.<sup>161</sup> Y todo este logro de Luna se da en representación del "pretendido" Teseo, Juan II, quien por sí mismo no pelea ninguna batalla, pero en cuyo nombre se ganan todas al interior del laberinto que metaforiza el poder del reino.

<sup>159</sup> Citado en *Laberinto...* ed. de De Nigris, *Op. cit.*, nota 81, p. 99.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. LV.

<sup>161</sup> Se entiende que el condestable, quien venció sobre Fortuna, salió indemne del laberinto; con él, toda Castilla está felizmente fuera de peligro.

### 3. 8. *El laberinto como símbolo funcional en el Laberinto de Fortuna*

Por lo dicho anteriormente, el laberinto es, para Juan de Mena, una figura no gastada pero suficientemente reconocible y cargada de sentido, con la cual representar el desorden social y político del reino de Juan II, así como su posible solución.

En el poema de Mena, Castilla aparece sumida en una situación por demás confusa y complicada. En otras palabras, el reino castellano es el laberinto indescifrable a que se refiere el título, tanto que parece construido por el propio Dédalo. Como el "pretendido" Teseo encontramos a Juan II, quien se encuentra preso y desorientado en los caóticos corredores de la política de Castilla, sin una idea de qué rumbo tomar. Por tratarse de un viaje iniciático, el elegido se enfrenta al reto de vencer al misterio que habita en el corazón del laberinto metafórico; después debe descifrar el enigma que lo lleve a la salida, que en este caso es la solución de los conflictos que desgajan a su reino. El hilo que le puede conducir al exterior es el hecho de que tome como bandera la Reconquista y el fortalecimiento de la monarquía, ambos concebidos como medios que producirán la paz social. Sin embargo, quien se presenta como el "verdadero" Teseo es el condestable Álvaro de Luna, quien es capaz de vencer sobre el monstruo y guiar tanto a Juan II, como a Castilla entera, hacia la salida de los intrincados pasillos.

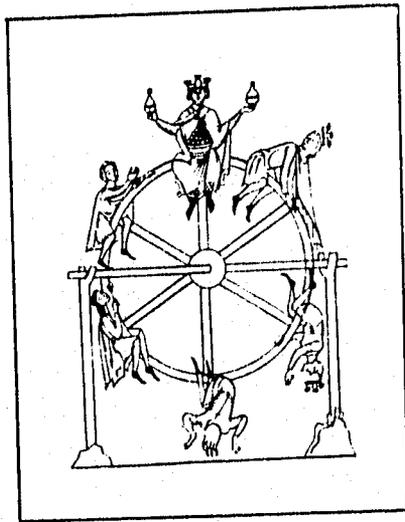
El único elemento del laberinto cuyo correspondiente en el poema hace falta analizar, es el monstruo que habita en el centro. En el siguiente capítulo abordaré a Fortuna en su calidad de monstruo que se esconde en el centro de la confusión castellana y explicaré cómo, además de lo dicho, el laberinto del poema funciona como resguardo del misterio sagrado encarnado en Fortuna, ministra de Dios. Además, recordemos que según Lida de Malkiel, a partir de la idea inicial de confusión, el término

"laberinto" adopta la connotación de "trabajo, miseria".<sup>162</sup> Juan de Mena, poeta ante todo y por tanto plenamente consciente de la fuerza expresiva de las palabras, pudo haber tenido en mente todos los significados de "laberinto", pues en la época del cordobés, la sola voz evoca de golpe la triple idea de confusión, lógica incomprensible y trabajo o miseria. Estas acepciones hallarán su explicación en Fortuna entendida como nuevo Minotauro: la lógica incomprensible del laberinto es un símil exacto de los inextricables caminos con que la "ministra de Dios" dirige los destinos humanos, bajo licencia divina. Ello, por supuesto, provoca una enorme confusión entre los hombres y mujeres que se convierten en sus "víctimas". Y la acepción de "miseria" puede referirse a la condición desventajosa en la que se encuentran los hombres sometidos al arbitrio de Fortuna.

Para concluir con el manejo del laberinto en el poema de Mena, baste resumir que el autor acude a la carga ideológica ancestral del mito, se vale de la tradición que respalda al símbolo y lo reelabora adaptándolo a su momento histórico.

---

<sup>162</sup> Con esto en mente, dice Lida, se comprende que en Juan de Mena el vocablo "surgiese sin esfuerzo para designar la confusión de la vida humana, sometida a la Fortuna." Lida, *Juan de Mena...*, *Op. cit.*, p. 262.



#### 4. ANÁLISIS DEL TÍTULO (2a. parte): FORTUNA

##### 4. 1. Fortuna en la Antigüedad

Habiendo analizado la primera parte del título, el laberinto, y habiendo encontrado en ella elementos suficientes para aventurar una interpretación del sentido del poema, el siguiente paso consiste en estudiar el segundo símbolo: Fortuna. Siguiendo el esquema del capítulo anterior, en éste se impone examinar la carga ideológica de Fortuna, los distintos matices que va cobrando desde tiempos clásicos y hasta el siglo XV, y su presencia en la literatura medieval. Con base en ello, se propondrá una interpretación del papel que desempeña en la alegoría de Mena.

Desde la Antigüedad, el hombre se preocupó por aprehender lo que rebasaba su comprensión. Dado que el destino humano es intrínsecamente mudable, cambiante, y que la prosperidad no siempre se corresponde con el comportamiento aceptado por la colectividad, es comprensible que desde tiempos remotos existiera el concepto cultural de un poder arbitrario que gobierna la vida. Ante la necesidad de buscar explicaciones satisfactorias sobre el mundo, el hombre griego y más tarde el romano, personificaron los fenómenos naturales, las virtudes y los defectos humanos así como los sucesos relevantes de su mundo. A esto se le conoce, comúnmente, como mito. Los personajes de la mitología grecorromana manifiestan el intento consciente de "nombrar", traer a la realidad lo que de otro modo permanecería en el dominio de lo abstracto; así, la mitología confiere al universo mental un orden que se estructura de acuerdo con categorías y parentescos. En el caso que nos ocupa, el concepto cultural de la fuerza

caprichosa en control de los destinos humanos se encarna, en la Antigüedad, en la figura de Fortuna.

La matrona fue una diosa itálica de los oráculos, consultada originariamente en relación con el futuro; después, al ganar fuerza, se le equiparó con Tyche, deidad griega de la casualidad y/o la suerte. Si bien Tyche no figura en los poemas homéricos, por lo que se supone no era aún conocida, más tarde adquirió gran importancia. Los griegos creían que esta diosa "trabajaba en la oscuridad, ensalzando a unos hombres y hundiendo a otros [y era una] personificación del azar"<sup>163</sup> y se sabe que contaba con templos en casi todas las ciudades helénicas.

También desde muy temprano se le rindió homenaje en la península itálica. En Roma, Fortuna es primero diosa de los oráculos, propiciadora de la fertilidad, la riqueza y las buenas cosechas. Con el tiempo, gana representatividad y, al identificarla con Tyche, se convierte en figura central en la época helenística. La introducción de su culto en Italia se atribuye a Servio Tulio, rey del que se decía que había tenido amores con la diosa, y al que ésta visitaba en su casa; él erigió el primer templo consagrado a Fortuna en el 295 a.C. Se sabe que en Roma llegaron a existir 26 templos para su culto.<sup>164</sup> Uno de sus principales recintos se encontraba en Ancio, ciudad del Lacio. Sobre la deidad ahí reverenciada, Horacio escribe:

¡Oh diosa que imperas en la amena Ancio, capaz de levantar a la persona humana desde el más ínfimo escalafón y convertir en funerales los triunfos soberbios!, a ti te acosa con insistente plegaria el pobre colono que trabaja en el campo, a ti, señora del ponto, el que en bajel bitinio remueve el mar de los Cárpatos. A ti el bronco dacio, a ti los prófugos escitas, las ciudades y naciones y el Lacio feroz, las madres de los reyezuelos bárbaros y los tiranos que visten de púrpura te tienen

<sup>163</sup> Arthur Cotterell, *Diccionario de mitología universal*, Barcelona: Ariel, 1992, s.v. "Fortuna".

<sup>164</sup> Entre los templos más conocidos figura el de Praeneste, en el cual también se asentaba un conocido oráculo frecuentado por mujeres. *Enciclopedia Britannica. Micropaedia*, IV, Chicago: Britannica, 1987, s.v. "Fortuna" y *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, XXIX, Madrid: Espasa-Calpe, 1981, s.v. "Fortuna".

miedo, no vayas a derribar con tu injusto pie la columna que se yergue hacia lo alto [...] <sup>165</sup>

En estas líneas se pueden observar tres aspectos interesantes: por un lado, llama la atención el hecho que desde el "pobre colono" hasta "las ciudades y naciones" así como el "Lacio feroz", todos le rinden culto temeroso a esta poseedora de un "pie injusto" y fuerte. Además, la característica central de Fortuna es la de "levantar" a unos y "convertir en funerales" los triunfos de otros. Es decir, la deidad gobierna por completo sobre los destinos humanos y hace de ellos según su capricho. Finalmente, nótese que Horacio maneja la imagen de "levantar" a unos en contraposición a otros, lo que remite ya a la rueda de Fortuna que más abajo discutiremos.

De aquí deriva otro detalle relevante con respecto de Fortuna y es que, a diferencia de otras deidades, en Roma su culto no se restringe a ciertos sectores sociales.

Arthur Cotterell apunta sobre el festival romano de Fortuna que

se celebraba en junio [y] era uno de los pocos al que los esclavos podían asistir sin ninguna restricción, cuando lo habitual era que tanto ellos como los prisioneros de guerra fueran considerados una presencia capaz de contaminar y mancillar cualquier ceremonia religiosa en la que estuvieran presentes, y se tomaban complicadas precauciones para excluirlos antes de que comenzara el ritual. <sup>166</sup>

Probablemente debido a esto, Fortuna se convirtió en una deidad sumamente popular que sentó sus raíces en el pensamiento romano tanto para explicar las desgracias del populacho (v.g. malas cosechas) como la caída de un rey o la decapitación de algún general derrotado.

Con el paso del tiempo y debido al creciente poderío de Roma, Fortuna fue absorbiendo características y funciones de otras deidades. Explica Howard R. Patch que

<sup>165</sup> Horacio, *Épodos y odas*, trad. de Vicente Cristóbal López, Madrid: Alianza, 1990 (Libro de bolsillo 1121), p. 97.

<sup>166</sup> Cotterell, *Diccionario...*, *Op. cit.*

en su origen Fortuna y los hados (o destino) eran claramente diferentes: si la marca distintiva de aquélla era su arbitrariedad y falta de sistema, éstos personificaban un orden inalterable, aunque no por ello comprensible para la mente humana. Pero para los días en que el imperio romano conocía su esplendor, el vulgo llegó a confundir a Fortuna con los hados,<sup>167</sup> atribuyendo a éstos la falta de sistema de aquélla. Me parece que este equivoco prefigura la contradictoria relación que con el cristianismo se establecería entre Dios, que ordena todo de manera absoluta, y Fortuna, subordinada a él pero intrínsecamente arbitraria.

Es importante anotar que en la Antigüedad romana, Fortuna tiene su complemento en *Fors*, principio masculino del azar, con el que forma pareja, aunque aquella gozó siempre de mayor popularidad. Sobre esta unión de dos principios dice Pierre Grimal: "Sus dos nombres se alían en la fórmula *Fors Fortuna*, que acaba por designar una sola divinidad, considerada globalmente en sus dos aspectos."<sup>168</sup>

En cuanto a la manera de representarla, entre los griegos no existía una figura definida, pero los romanos fijaron su iconografía en una matrona rodeada de varios símbolos. En las imágenes clásicas de la diosa, ésta aparece de distintas maneras: sosteniendo una *cornucopia* o con espigas en la mano (símbolo de los bienes que otorga), guiando un timón (señal de que marca el derrotero de las vidas humanas), de pie sobre una rueda o esfera, alada o simplemente en movimiento (indicio de su inconstancia).<sup>169</sup> De esta manera se sintetizan las cualidades de esta diosa que gobierna

---

<sup>167</sup> H. R. Patch citado por Erna Ruth Berndt, "El tema de la Fortuna", *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*. Madrid: Gredos, 1963, p. 118.

<sup>168</sup> Grimal, *Diccionario...*, *Op. cit.*, s.v. "Fors". Este doble aspecto de Fortuna será central en nuestra tesis, como luego se verá.

<sup>169</sup> Para ilustraciones de Fortuna, *Vid Apéndice*. Son especialmente significativas las palabras de Horacio respecto de la Fortuna alada: "La Fortuna ladrona ha arrancado la corona de una cabeza con estridente batir de alas, y se alegra de haberla colocado en otra." Horacio, *Épodos...*, *Op. cit.*, p. 96.

sobre tribunos, patricios, plebeyos, esclavos, hombres, mujeres, sabios y legos. Además, muchas veces tiene tapados los ojos, pues, según Apuleyo, Fortuna es "ciega y hasta sin ojos, porque ayuda siempre a los malvados y a los indignos, pero nunca elige a nadie de buenas intenciones."<sup>170</sup> Se representa así el carácter cambiante de la vida encarnado en una diosa imprevisible, caprichosa. Cabe destacar que en el pensamiento clásico, la inconstancia hace pensar en el vicio, por lo que si Fortuna aparece sobre una esfera o globo,<sup>171</sup> la Virtud, en contraste, descansa en un bloque o cubo sólido, símbolo de estabilidad.<sup>172</sup>

También desde muy temprano se estableció una asociación entre Fortuna y una rueda gobernada por ella. La "rueda de [la] Fortuna" representa la vida de los hombres, a quienes la diosa levanta y hace descender en un constante sube-y-baja. Refiriéndose a las vicisitudes del destino, Anacreonte escribía en el siglo V a. C.: "La vida del hombre rueda inconstante como los rayos de la rueda de carro."<sup>173</sup> Con todo, es hasta la Edad Media que se desarrolla plenamente la figura de Fortuna haciendo girar su rueda como símbolo del mundo.

Según Pierre Grimal, Fortuna no posee mito, sino que es sólo una abstracción; la abundancia de elementos que la caracterizan son "puro juego de símbolos".<sup>174</sup> Sin embargo, para Hesíodo, es hija de Océano y Tetis; Píndaro, por su lado, la creyó hija de Júpiter y de una de las Parcas. Sea como fuere, en la Antigüedad grecorromana Fortuna es la personificación de la arbitrariedad y el capricho de la vida, y es ella quien reparte

<sup>170</sup> Apuleyo, *El asno de oro*, ed. y trad. de José María Royo, Madrid: Cátedra, 1990, 7:2.

<sup>171</sup> Con el tiempo cambió el sentido de algunos de los símbolos que acompañaban a Fortuna, por lo que en el Renacimiento, el globo llega a representar el mundo sobre el que extiende su dominio.

<sup>172</sup> James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid: Alianza, 1987, s.v. "Fortuna".

<sup>173</sup> Citado por Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós, 1989, s.v. "Rueda".

<sup>174</sup> Grimal, *Diccionario...*, *Op. cit.*, s.v. "Tique". *Vid también s.v. "Fortuna"*.

los bienes y los males. Sus principales atributos se relacionan con la prosperidad, la fecundidad y la abundancia, así como con sus opuestos, la desgracia y la pobreza.

#### 4. 2. *Fortuna en la Edad Media*<sup>175</sup>

Si bien en sus orígenes Fortuna fue considerada una diosa verdadera, con el auge del cristianismo su situación cambió. Ante la fuerza del monoteísmo cristiano y la consiguiente anatemización de las deidades paganas, se podía anticipar la desaparición de Fortuna. Sin embargo, fue de las pocas deidades que sobrevivieron en el imaginario colectivo medieval, tal vez debido a que su existencia era útil para explicar las vicisitudes de la vida humana, ante las cuales la teología y la Iglesia ofrecían pocas respuestas. Por tanto, de manera oficial se convirtió en un concepto intelectual, en una abstracción a partir de la cual se ofrecían interpretaciones sobre los destinos humanos, aunque, soterradamente, muchos siguieron considerándola una diosa.

Frente a la idea de un Dios soberano, imparcial, Fortuna sirvió para justificar lo incomprensible y arbitrario de la vida; siempre sería más permisible protestar contra la ciega matrona, que contra el Creador mismo. Adicionalmente, para quienes deseaban apartar los ojos de los bienes temporales, colocando toda su atención en la vida espiritual, Fortuna se constituía en personificación de lo despreciable, de ahí que incluso para denostarla, fuera un símbolo funcional. Tanto fue el interés que este personaje despertó en la Edad Media, que múltiples filósofos cristianos profundizaron en su estudio, unos buscando seriamente integrarla al sistema de creencias, mientras otros creían prudente eliminarla por completo.

De manera esquemática, Patch menciona tres reacciones distintas hacia Fortuna

<sup>175</sup> Para un estudio completo sobre Fortuna en la literatura medieval, *Vid* Patch, "The Tradition of the Goddess...", *Op. cit.*, pp. 179-235 y, del mismo autor, "Fortuna in Old French Literature", *Smith College Studies in Modern Languages*, IV:4 (1922), pp. 1-45.

en la Edad Media.

Three great methods, then, of settling the problem of Fortuna are presented to us in the early part of the Middle Ages: 1) Fortuna is completely annihilated; 2) she is retained with a supreme God above her – their relations are not exactly definite, but obviously she must be in pari fulfillment His will; 3) she is retained as a minister of His will, directly appointed to manage casual affairs.<sup>176</sup>

Como ejemplos de la primera actitud, menciona a Lactancio, San Agustín, San Jerónimo y Santo Tomás de Aquino, quienes la eliminan por completo partiendo de argumentos teológicos –existe un Dios único– o racionales –la existencia de Fortuna implica que “nada tiene causa”, lo cual es inadmisibile para una mente racional. Es decir, en general los Padres de la Iglesia tienen una idea en mente: Fortuna debe ser suprimida pues no encaja con la doctrina cristiana. Dado que este punto de vista no es relevante para nuestro estudio sobre Fortuna, no lo abordaré. En cuanto a la segunda actitud, Patch incluye a Boecio, Henricus Septimellensis y Alberto Magno. Boecio será ampliamente abordado en su oportunidad y, en efecto, se hallará que si bien subordina a Fortuna bajo el control de Dios, su lugar en el organigrama divino no queda bien definido. Para ejemplificar la tercera actitud, Patch menciona a Dante, Petrarca y Boccaccio, principalmente. Considero importante analizar las aportaciones de Dante y Petrarca, por ser autores a los que acude Mena. Los abordaré, pues, tanto en los puntos en que coinciden, como también en las sutiles pero no por ello poco significativas diferencias que presentan, y que Patch pasa por alto. Más abajo ofreceré mi interpretación de todo ello.

Por otro lado, en la iconografía medieval sobre Fortuna se conservaron los principales símbolos de las representaciones clásicas, es decir, la cornucopia, el timón, la

---

<sup>176</sup> Patch, “The Tradition of the Goddess...”, *Op. cit.*, p. 203.

esfera, y las alas, por lo que es posible identificarla a partir de las características con que los romanos la concibieron. Tal vez existan sólo dos aportaciones medievales a la iconografía sobre Fortuna: mostrarla de un tamaño mayor al de la figura humana, esto con el fin de subrayar su supremacía sobre los hombres; presentarla con dos rostros, sea uno junto al otro o mirando en direcciones opuestas, bien con una de las caras blanca y la otra negra, o una sonriendo y la otra triste.<sup>177</sup> Por supuesto, lo que se buscaba simbolizar con esto era la inestabilidad y la dualidad que caracterizan a la matrona.

En relación con la rueda como elemento de identificación de Fortuna, Boecio recupera la imagen clásica y, según se verá, la convierte en símbolo principal del personaje. A lo largo del medievo, la rueda de Fortuna adoptará numerosas formas, desde la delicada miniatura que decoraba manuscritos, hasta las enormes ruedas en los ventanales de las catedrales de Amiens o Basel. En muchas ocasiones, tanto en la literatura como en la iconografía, la rueda de Fortuna representa cuatro "estados". Así, en uno de los lados de la rueda, alguien asciende esperanzado; en la parte más alta, otra figura luce una corona, mientras que en el otro lado, un tercer personaje va en descenso y un cuarto yace en el suelo. Cada figura suele ir acompañada de una inscripción: "*Regnabo*", "*Regno*", "*Regnavi*", "*Sum sine regno*" —"Reinaré, reino, he reinado, estoy sin reino".<sup>178</sup> La rueda de la fortuna representa, también, la décima carta de los "Arcanos mayores" del Tarot, y se relaciona con el sentido simbólico de los altibajos de la vida.

---

<sup>177</sup> *Dictionary of the Middle Ages*. V. ed. de Joseph Strayer, New York: Charles Scribner's Sons, 1985, s.v. "Fortune".

<sup>178</sup> *Idem*.

El papel que jugó Fortuna en el pensamiento popular medieval se muestra en los proverbios que de ella se hicieron. Por ejemplo: *Audaces Fortuna iuvat* (Fortuna ayuda a los audaces), lema presente en la heráldica, aunque a veces se le añadía el paradójico complemento *non in omnibus horis* (no siempre). Otros proverbios sobre Fortuna son: *Fortuna coetera mando* (Dejo lo demás a la Fortuna), *Fortuna rerum humanarum domina* (Fortuna gobierna los asuntos humanos), *Fortunae status est non stare, sed usque moveri* (Fortuna no permanece quieta, sino se mueve continuamente), y *Fortuna in homine plus quam consilium valet* (Entre los hombres, Fortuna es más valiosa que un plan).<sup>179</sup>

#### 4. 2. 1. Boecio

Dejando de lado la aceptación popular de que gozó Fortuna, importantes filósofos medievales dedicaron textos relevantes al estudio y reflexión sobre el papel desempeñado por nuestro personaje en los asuntos humanos. Anicio Manlio Severino Boecio es el primer pensador en tratar de conciliar a la Fortuna pagana con el mundo alegórico cristiano.<sup>180</sup> En la *Consolación de la Filosofía*, siglo VI, la describe como un poder voluble, impredecible e incontrolable, sólo parcialmente sometido a la razón y la virtud humanas, pero, en última instancia, subordinado al arbitrio divino. Considero importante comentar pasajes específicos de la *Consolación*, por ser el primer texto que busca insertar a la Fortuna pagana dentro de la cosmovisión cristiana. Además, el poema

<sup>179</sup> Citado en *Dictionary of the Middle Ages*, *Idem*.

<sup>180</sup> Antes de él, San Agustín ya había abordado el tema de Fortuna, pero lejos de intentar hallarle un lugar en la jerarquía divina, la elimina por completo, de ahí que no interese su estudio para los fines de este trabajo.

de Boecio será referencia obligada sobre Fortuna en la literatura medieval<sup>181</sup> y sus ecos están presentes en el *Laberinto de Mena*.

El contexto de la *Consolación de la Filosofía*, es el cargo de traición y sortilegio que cae sobre Boecio, derrumbándole de los altos puestos romanos y confinándole durante más de un año a la celda de una prisión. Es precisamente durante su encarcelamiento que escribe el poema, en el que él mismo se convierte en personaje de ficción que obtiene consuelo de la filosofía personificada. Es interesante notar que los argumentos con que la Filosofía buscará alentar al narrador, no se basan en dogmas de fe, sino en recursos que suministra la razón. En esto, algunos críticos han visto poca ortodoxia cristiana en Boecio, considerándolo más bien como un pensador asido de las ideas paganas.

El poema comienza con el lamento del poeta preso que recuerda:

Yo que en el tiempo pasado  
canté muy favorecido  
a mi sabor,  
agora lloro penado [...] (I, metro 1)<sup>182</sup>

para de inmediato culpar a Fortuna por sus mudanzas:

Mientras me dió la Fortuna  
infiel con que tuviese  
gran estado,  
no me acuerdo hora ninguna  
que la Muerte no me diese  
gran cuidado.  
Agora que la engañosa  
Fortuna hizo mudanza,  
y es partida,  
pone la Muerte, rabiosa,  
muy espaciosa tardanza  
en su venida. (I, met. 1)

<sup>181</sup> No puede menospreciarse la influencia de Boecio sobre Petrarca, quien, a su vez, influiría sobre Mena.

<sup>182</sup> Severino Boecio, *La consolación de la filosofía*, trad. de Alberto de Aguayo, México: Porrúa, 1986 ("Sepan cuántos..." 487), [versión del siglo XVI]. De aquí en adelante citaré de esta edición, únicamente refiriendo el libro y el fragmento.

De pronto la Filosofía, hermosa doncella, se le aparece y dialoga con él, intentando convencerle de que la tranquilidad y la sabiduría radican en no preocuparse por las cosas temporales. La voz poética responde quejándose de la severidad con que Fortuna lo ha tratado, pues, siendo justo e inocente, le despojó de todos sus bienes y le puso en manos de inpios que le acusan falsamente,<sup>183</sup> condenándolo a muerte:

¿Merecieron esto mis obras, o justificó a mis acusadores su propia condenación? ¡Oh fortuna desvergonzada! si no hobiste confusión de dañar al inocente, recibírasla siquiera de acusadores tan viles [...] mas poder los criminosos cumplir en los inocentes cuantos males desearan, estando presente Dios, cosa monstrua me parece. E así, no sin gran razón dijo uno de tus hijos: '¿Dó procede el mal, si hay Dios? Si no, ¿dó procede el bien?'" (I, prosa 4)

Ante la inquietud de que Dios no parece prestar atención a la injusticia del mundo, y, más aún, considerando la sugerencia de que el mundo es gobernado por algún poder desordenado, la Filosofía pregunta: "¿Quién piensas que rige el mundo: los casos afortunados o algún entendimiento?" Boecio, dejando de lado sus cuestionamientos, responde acorde con la doctrina cristiana:

En ningún caso pensé que la fortuna rigiese, siendo tan desordenada, una cosa que se mueve con tan singular concierto. Antes sé que Dios, que lo hizo con infinito poder, con su presencia lo rige, y jamás me apartaré deste parecer que tengo. (I, pr. 6)

<sup>183</sup> Confróntese esta autoapología con los lamentos de Job, personaje bíblico quien también proclama su justicia frente a la cadena de adversidades que le sobrevienen. Pienso que el poema de Boecio está fuertemente influido por los primeros 31 capítulos del libro de *Job*, pues éste es, tal vez, el texto escritural que más desafíos presenta en relación con la dispensación de justicia. En el cuerpo del poema del Antiguo Testamento, se sugiere que Dios es indiferente ante la maldad y concede bienaventuranza a los impíos, en tanto que permite que a los justos les ocurran desgracias. Como se sabe, en los últimos capítulos del poema se reivindica la justicia de Dios y su sabiduría en el gobierno del mundo. Con todo, no dejan de ser inquietantes los razonamientos del Job doliente, tanto que incontables teólogos y filósofos, desde los Padres de la Iglesia hasta Kierkegaard, han tratado de esclarecerlos. Vid *Job* 6-7, 13-14, 16-20 y, sobre todo, 29-31, La Biblia.

A esto la Filosofía añade: "Dime, pues no tienes duda el mundo ser gobernado por la suma Providencia: ¿sabes con qué gobernalle o vara o riendas lo guía?" Ante la incapacidad de Boecio de responder, la Filosofía cierra el Libro Primero de la *Consolación* enfatizando cuál es la fuente del sufrimiento del vate:

[...] como olvidaste con qué gobernalle o riendas se gobierna todo el mundo, estás que las mudanzas de las fortunas humanas andan acaso nadando sin puerto y gobernador [...] (I, pr. 6)

por lo cual se impone aclarar esa confusión.

En efecto, en el Libro Segundo, se aborda la naturaleza de Fortuna, poder subordinado a Dios, encargado de repartir a los hombres bienes y calamidades. La Filosofía asegura que las "causas y calidad" de la enfermedad de Boecio "afección es y deseo de la primera Fortuna", y por eso, en este apartado del poema se dedica a persuadirle de que con ella "ni tuviste ni pudiste cosa que fuese preciosa". (II, pr. 1)

En primera instancia, señala:

Engañado estás si piensas que se mudó la Fortuna. Éste es su natural; esto tiene por costumbre. Y en mudarse a ti guardó la constancia de que usa [...] Dejóte la que, de tenella, nadie puede estar seguro, ¿e tienes tú por preciosa la felicidad que huye, y estás muy enamorado de la Fortuna presente, que en el estar es infiel y en el partir muy amarga? Pues si cuando la queremos no podemos detenella, y es penosa en la partida, ¿es la Fortuna mudable, sino muy cierta señal de la pena venidera? [...] Mas querías detener el ímpetu de su rueda, y no miras (¡oh el mayor loco que en el mundo vive!) que si deja de mudarse, ya pierde de ser Fortuna. (II, pr. 1)

Nótese que aquí se introduce por primera vez la imagen de la rueda de Fortuna, símbolo del mundo, que la Filosofía desarrolla, haciendo especial hincapié en la condición mudable de quien la gobierna:

[...] jamás demuestra firmeza,  
tiene por mucha lindeza  
burlar al asegurado;  
quiere parecer señora  
entre los de su valía,

porque en una mesma hora  
hace reír al que llora,  
y al que llora da alegría. (II, met. 1)

A continuación encontramos uno de los pasajes más ilustrativos sobre nuestro personaje: en su intento por hacer entrar en razón a Boecio, la Filosofía le reprende en nombre de Fortuna. Los argumentos de ésta son, básicamente, que Boecio no debe quejarse de ella pues no le quitó cosa suya, antes debe agradecerle que, por un tiempo, le permitió disfrutar de los bienes de que ahora lo priva:

¿Por qué me culpas, Boecio? ¿Por qué te quejas de mí? ¿Qué te tomé de lo tuyo? [...] yo te recibí desnudo y pobre de todas las cosas. Amparéte con mis bienes, y (lo que agora te mueve a no quererme sufrir), túvete mucha afección, e criéte regalado, y dite de cuanto tengo debajo de mi mandar [...] Agora determiné de apretar algo la mano; no hay por qué te quejes ser perdido de lo tuyo, mas de ser agradecido, pues gozaste de lo ajeno [...] siempre jugamos un juego. Una rueda presurosa volvemos al derredor. Abatimos lo subido, subimos lo desechado. Sube en ella, si quisieres; mas con esta condición: que si las ordenaciones de nuestro juego mandaren que descieras, no te afrentes. ¿No sabías mis costumbres? [...] (II, pr. 2)

Es decir, como dispensadora de bienes, Fortuna no sólo no debe ser reprochada por sus mudanzas, sino se le debe reconocer su bondad intrínseca al "prestar" por un tiempo sus dones, sobre los que los hombres no poseen ningún derecho.

La Filosofía, ya hablando a nombre suyo, exhorta al poeta a no lamentarse de la prosperidad perdida, pues en realidad ningún bien de los que reparte Fortuna vale ser atesorado. Por ejemplo, las riquezas carecen de alma, miembros y movimiento, por lo que quien tiene entendimiento no debe considerarlas hermosas. Además, aunque los bienes materiales le fueron quitados, aún le quedan "tan claros suegros, tan casta y noble mujer y tales hijos varones", que en ellos debe cifrar su felicidad presente. Más aún, la Filosofía le enseña el "fundamento de la suma aventuranza": "Entre los bienes que tienes, ¿estimas alguno dellos por más preciosos que a ti? Responderásme que no. Luego si te

poseyeres ternás lo que la Fortuna nunca te podrá tirar ni tú lo querrás perder." (II, pr. 4) Es decir, siguiendo el precepto estoico, si el hombre se posee a sí mismo en vez de buscar la posesión de los bienes pasajeros, tendrá ganada la batalla contra Fortuna, quien no puede despojarle del bien máspreciado, su propio yo.

Por otro lado, afirma, es claro que los dones de Fortuna no tienen en sí nada deseable, pues ni poseen cualidades buenas ni hacen buenos a los hombres que las reciben, ya que "si el poder y dignidades poseyesen algún bien suyo propio o natural, por jamás se juntarían con personas criminosas; porque las cosas contrarias nunca se suelen juntar, ni sufre naturaleza mezclarse lo repugnante", de ahí que se concluya que "de cuanto da la Fortuna, con mayor abundancia viene a los que son peores." (II, pr. 6)

Como es evidente, la intención de la Filosofía es disminuir hasta el extremo la importancia de Fortuna, y persuadir al doliente de que no vale la pena preocuparse por el proceder de tan baja matrona. Por eso resulta interesante, al final del Libro Segundo, que la Filosofía aclare no tener perpetua enemistad contra Fortuna. Esta afirmación se ve demostrada cuando Filosofía loa a la Fortuna adversa, pues ésta es provechosa a los hombres, en tanto sirve de recordatorio de la frágil condición de la dicha humana:

La próspera, siempre con especie de felicidad, pareciendo blanda, miente; la adversa es verdadera, mostrando con su mudanza cuán poca constancia tiene. Aquélla engaña; ésta avisa. Enlaza aquélla las almas de los hombres que se gozan con los bienes mentirosos; ésta suele desatallas, dándoles a conocer la gran flaqueza que tiene la felicidad mundana. (II, prosa 8)

En el Libro Tercero, la Filosofía lleva a Boecio a concluir que la bienaventuranza del hombre sólo se encuentra en Dios, por lo que todos deben procurarla, olvidándose de los bienes temporales que no son más que falsas imágenes del Bien verdadero. En respuesta a la incapacidad del poeta de contestar "con qué gobernalle o rienda" gobierna

Dios al mundo (*vid* I, pr. 6), la doncella afirma que Dios, todopoderoso, gobierna las cosas por sí mismo y con el bien como su único fin.

Después distingue entre Providencia y hados, señalando que la determinación "simple y quieta" de la voluntad divina es a lo que se llama *Providencia*, mientras a la ejecución que da "movimientos, formas, tiempos y lugares" a las cosas se llama *hado*. De esta manera, todo queda sujeto a Dios quien, con mando infalible, gobierna. Como el hombre no puede entender el concierto de lo ordenado por el Soberano, juzga que los eventos se suceden sin ninguna ley, "pero si vieres que acontece algo como no esperabas, las cosas guardan su orden, y tu pensamiento yerra". (IV, pr. 6). Adicionalmente, y he aquí su intento más evidente por reconciliar a Fortuna con el cristianismo, la Filosofía afirma que cualquier fortuna que venga a una persona es favorable, pues si el bueno recibe bienes es porque los merece; si males, es para enseñarle cosas provechosas; si al malo se le conceden bienes, es para que enmiende su camino, mientras que si sufre males, es para castigarlo. Tras un largo intento por conciliar la libertad humana con la presciencia de Dios, la obra concluye abruptamente con una exhortación a la virtud.

Como es evidente, en esta obra de Boecio se establecen aspectos de suma importancia sobre Fortuna y Providencia. Podemos retomar, cuando menos, cinco puntos:

1. En primera instancia, Boecio culpa a Fortuna de su desgracia, llamándola "infiel", "engañosa", "desvergonzada".
2. Sin embargo, casi de inmediato la Filosofía establece que la condición natural de Fortuna es la mudanza, pues "si deja de mudarse ya pierde de ser Fortuna",<sup>184</sup> de donde

---

<sup>184</sup>Después se verá cómo Juan de Mena sigue este mismo esquema en el *Laberinto*: primero denosta a Fortuna afirmando que sus casos son "falaces", y pidiendo licencia para "blasmar" de

se sigue que no puede ser ella quien gobierna al mundo que con "tanto concierto" se mueve. A lo largo de la obra se reiterará la condición mudable de Fortuna.

3. Se afirma que es Dios quien gobierna todas las cosas por sí mismo. Aunque sería lógicamente correcto inferir que Fortuna está subordinada a Dios, Boecio no lo establece así, por lo que su verdadero lugar en la complicada jerarquía divina no queda claro. De cualquier modo, la labor de Fortuna en el mundo es otorgar bienes temporales a los hombres.

4. Tras larga argumentación sobre el nulo valor de los bienes temporales, se concluye que tanto la fortuna<sup>185</sup> adversa como la favorable son provechosas, pues el fin de ambas es el bien del hombre. Es decir, Boecio rechaza la idea de que Fortuna sea "mala"; en realidad, todo lo que hace es, en últimas cuentas, "bueno". De esta manera, el poeta logra un doble objetivo: establece que el mal, en cuanto tal, no existe, lo que resta relevancia a Fortuna, además de que ya se dijo que los bienes otorgados por ella no son en absoluto valiosos ni deseables. Sin embargo, en contraste con ello, Boecio plantea la dificultad de que no parece haber diferencia entre Dios y Fortuna, en tanto ambos reparten los bienes y males ciegamente. La respuesta radica en la naturaleza de la Providencia, que planea los acontecimientos buscando la purificación de los hombres. Si, en apariencia, la felicidad y la desgracia parecen ser otorgadas sin sentido, es porque el hombre no conoce los designios de la Providencia. De aquí se infiere que si Fortuna ejecuta la voluntad de Dios, sus acciones no deben ser cuestionadas ni lamentadas, sino

---

ella; sin embargo, casi inmediatamente reconoce que su naturaleza es esencialmente mudable: "Mas, bien acatada tu varia mudança, / por ley te gobiernas, maguer discrepante, / ea tu firmeza es non ser constante [...]" (10c). *Vid* apartado 4.3.

<sup>185</sup> Nótese que aquí, y en otros lugares, "fortuna" se escribe con minúscula, pues no se le personifica sino se alude a la condición general de una persona "afortunada" o "desafortunada", es decir, dotada de los bienes materiales que otorga Fortuna. En muchas ocasiones, el personaje llega a ser equivalente a los dones que reparte, de manera que se vuelve común la ecuación Fortuna=bienes económicos. Esta equivalencia llega hasta nuestros días, cuando se dice de alguien con mucho dinero, que posee "una fortuna".

aceptadas humildemente. Así se "resuelve" la cuestión, aunque sin haber llegado a una conclusión lógica ni, tampoco, satisfactoria que acalle las inquietudes humanas sobre los acontecimientos caprichosos y dañinos.

5. Se introduce la imagen de la rueda de Fortuna, que levanta al caído y abate al orgulloso, y aunque Fortuna misma afirma que quien decida "jugar su juego" debe estar dispuesto tanto a subir como a descender, queda implícito que naturalmente el hombre se ve sometido a ella. Sólo quien con plena consciencia y "esfuerzo" decide librarse de sus manos, puede lograrlo a través de la virtud.

En cuanto a la Providencia y los hados, queda establecido que el hado no es más que el encadenamiento de causas que dan como resultado un fin distinto al pensado. A pesar de ello, el hado es acorde con el plan dispuesto por Providencia. En otras palabras, el destino de los hombres está, en todos los casos, gobernado por la mente divina.

Debe tomarse en cuenta que la *Consolación* fue una de las obras más leídas durante la Edad Media, influyendo de manera considerable en la literatura y la filosofía cristiana hasta el Renacimiento. Tal vez esto explique, aunque sea en parte, la enorme difusión de la concepción cristiana de Fortuna como un poder subordinado a Dios, concepción que llegará, casi diez siglos después, a Juan de Mena, según se verá en su oportunidad.

#### 4. 2. 2. Siglos XII-XIV

En el siglo XII, el *Anticlandianus* de Alain de Lille retoma a Fortuna como personaje y desarrolla numerosos tópicos medievales alrededor de ella. El octavo libro de la obra inicia con una descripción detallada de la Casa de Fortuna: a partir de elementos

contrastantes, De Lille simboliza tanto la benevolencia de que Fortuna es capaz, como la desgracia que puede infligir. Por ejemplo:

la roca se adorna de mucha tierra llena de césped, mientras Céfiro sopla en ella con gentil aliento. Pero pronto el cruel Bóreas la despoja de sus flores ... Aquí brotan una arboleda y un árbol inconsistente. Aquella permanece estéril, éste da frutos ... Uno florece, los muchos se marchitan ... Aquí corren dos ríos ...<sup>186</sup>

de los cuales uno es dulce e invita a zambullirse en él y el otro, fétido, ahoga a muchos. Además, mientras "una parte [de la mansión de Fortuna] está cuajada de joyas, la otra se cae a pedazos." La morada se encuentra en un elevado risco en mitad del mar, con lo que, a veces, se ve sumergida en el agua y a veces se eleva sobre ella, símbolo de los cambios de la adversa a la próspera fortuna y viceversa.<sup>187</sup> Se pueden apreciar, en estos pocos fragmentos del texto, los motivos típicamente medievales de la isla, la montaña, los manantiales, el palacio y las flores, los cuales suelen aparecer en la literatura sobre "el otro mundo", es decir, situada en un contexto de sueño o visión alegórica. Como se ve, aquí también están relacionados con un viaje alegórico, el que hace la voz poética al reino de Fortuna, por lo que la intención de De Lille es evidente: tratar el tema clásico de Fortuna a partir de elementos enraizados en la simbología medieval.<sup>188</sup>

En la literatura medieval francesa de los siglos XIII y XIV, el *Roman de la Rose* (sobre todo la parte escrita por Jean de Meun), el *Régime de Fortuna* de Taillevent y el *Remede de Fortune* de Guillaume de Machaut, presentan a Fortuna como personaje

<sup>186</sup> Citado por Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 187.

<sup>187</sup> Recuérdese que en la iconografía medieval, Fortuna aparece a veces con dos rostros contrarios, uno feliz y otro triste, uno mirando en un sentido y el otro hacia la dirección opuesta, etc. Probablemente, De Lille elabore su simbología a partir de esas imágenes.

<sup>188</sup> Mena también abordará el tema clásico de Fortuna, enmarcándola en un entramado alegórico típicamente medieval, pero con la aportación original de nuevos elementos como el laberinto y las tres ruedas (en vez de una).

importante, en especial relacionado con la frustración de intentos amorosos. Los contrastes marcados por De Lille son retomados en las tres obras, por ejemplo, en el *Régime* donde se dice sobre la casa de Fortuna que

D'une parte clere & d'autre tenebreuse  
 Est la maison aux douloureux meschans,  
 D'une part riche & d'autre souffreteuse:  
 C'est du costé où les champs son prochains,  
 Et d'autre part a assez fruitz & grains.<sup>189</sup>

En la misma tradición francesa encontramos otras tres obras importantes que incluyen a Fortuna como personaje: la *Prison de Amours* de Baudoin de Conde (XIII) además del *Eschabote* y la *Li Mireoirs as Dames* de Watriquet de Couvin (XIV). En las tres obras, la caracterización de la matrona dista de ser profunda, por lo que no la abordaremos aquí; la mención de ellas sólo pretende mostrar la vitalidad del tema.

#### 4. 2. 3. Dante

A principios del siglo XIV, Dante Alighieri lleva a cabo el segundo intento importante por reconciliar la concepción pagana de Fortuna con el cristianismo. En el canto VII del "Infierno", el poeta pregunta a Virgilio:

"Maestro -dije yo-, dime ¿quién es  
 esta Fortuna a la que te refieres  
 que el bien del mundo tiene entre sus garras?"<sup>190</sup>

a lo que el mantuano contesta:

Aquel cuyo saber trasciende todo,  
 los cielos hizo y les dio quien los mueve  
 tal que unas partes a otras se iluminan,  
 distribuyendo igualmente la luz;

<sup>189</sup> Citado por Patch, "The Tradition of the Goddess...", *Op. cit.*, p. 230.

<sup>190</sup> Dante Alighieri, *Divina comedia*, trad. de Luis Martínez de Merlo, México: REI, 1992 (Letras universales 100).

de igual modo en las glorias mundanales  
dispuso una ministra que cambiase

los bienes vanos cada cierto tiempo  
de gente en gente y de una a la otra sangre,  
aunque el seso del hombre no lo entienda;

por lo que imperan unos y otros caen,  
siguiendo los dictámenes de aquella  
que está oculta en la yerba tal serpiente.

.....

No tienen tregua nunca sus mudanzas,  
necesidad la obliga a ser ligera;  
y aún hay algunos que el triunfo consiguen.

Ésta es aquella a la que ultrajan tanto,  
aquellos que debieran alabarla,  
y sin razón la vejan y maldicen.

mas ella en su alegría nada escucha;  
feliz con las primeras criaturas  
mueve su esfera y alegre se goza.

Nótese que Dante concibe a Fortuna como "ministra" de Dios, insertándola, a diferencia de Boecio, de manera muy clara en el universo jerárquico divino.<sup>191</sup> Es con esta breve mención de Fortuna, que Dante ubica armónicamente a la diosa pagana dentro de la doctrina cristiana. En contraste con la *Consolación*, no le resta importancia ni pretende convencer de que los bienes que da Fortuna son vanos, de hecho, la presenta como personaje necesario que equilibra cada cierto tiempo las "glorias mundanales" entre los hombres. Siguiendo a Boecio, insiste en su naturaleza cambiante y añade un elemento a la caracterización: Fortuna se muestra firme e incluso "feliz" a pesar de las maldiciones de que los hombres la hacen objeto. Con esto, Dante refuerza la condición angélica del personaje. En otras palabras, la matrona no se inmuta por los denuestos

<sup>191</sup> Es por esto que Patch llama a Dante "the creator of the complete Christian Fortuna". Patch, "The Tradition of the Goddess...", *Op. cit.*, p. 200.

humanos pues conoce (y lleva a cabo) el plan divino. Es evidente que si Fortuna es mera ejecutora de los designios divinos, el hombre está obligado a aceptarlos. De esta manera, Dante estructura a una Fortuna plenamente cristianizada.

Otras menciones de Fortuna en la *Comedia* la muestran con su rueda:

la Fortuna hace girar su rueda  
como gusta [...] *Inf.* XV, 95

y también *Paraiso* XVI, 82-87, donde se comparan las circunvoluciones de la rueda con el ciclo de la Luna:

Y cual girando el ciclo de la Luna  
las playas sin cesar cubre y descubre,  
así hace la Fortuna con Florencia:  
por lo cual lo que diga de los grandes  
florentinos no debe sorprenderte,  
que ya su fama en el tiempo se esconde.

Ésta derrumba la altivez de naciones y reyes:

la fortuna echó por tierra  
la soberbia de Troya tan altiva,  
tal que el rey junto al reino fue abatido [...] *Inf.* XXX, 13

y abate a los soberbios:

¡Cuán altos vi a los que ahora están deshechos  
por su soberbia! *Paraiso* XVI, 109-110

Con éstas referencias, Dante demuestra cómo su concepción de Fortuna es acorde con la doctrina cristiana, pues la ministra de Dios cumple el propósito de castigar uno de los pecados capitales: la soberbia.<sup>192</sup>

<sup>192</sup> Cf. otras menciones de Fortuna en la *Comedia*: *Infierno* XII, 98, donde se ve que tiene gobierno sobre las almas; *Infierno* XV, 46, en que se muestra que tiene poder para matar; *Infierno* XV, 70, en que reparte honor a los hombres.

#### 4. 2. 4. Petrarca

Con Francisco Petrarca se muestra un avance en la concepción de la matrona. Entre 1354 y 1366 Petrarca escribe el *De remediis utriusque fortunae* (De los remedios contra próspera y adversa fortuna), obra en la que pone de manifiesto su inconformidad contra nuestro personaje, y su poca resignación a que ella gobierne los destinos humanos, pues es "enemiga" del hombre. Es de notarse que el italiano se halla lejos de la queda confianza, expresada por Boecio y, especialmente, por Dante, de que Fortuna actúa en estricto apego a la voluntad divina y buscando el "bien" de los hombres. Aquí ya no hay aquella calma. A fin de defenderse de Fortuna, enemiga acérrima, Petrarca no recomienda la resignación cristiana, sino el conocimiento y la virtud.

*De remediis* se compone de dos libros, el primero dedicado a la fortuna próspera, y el segundo, a la adversa, cada uno precedido de un prólogo en el que el autor abunda en la naturaleza de Fortuna. En el prólogo al Libro Primero, Petrarca habla del trabajo y pesar de la vida de los hombres, y añade:

Y puestas aparte todas las otras cosas que de cada parte nos cercan, ¡cuán grand guerra y cuán continua es la que con la fortuna tenemos, de la cual nos pudiera sola la virtud hacer vencedores, de quien a sabiendas nos hemos apartado! Y agora solos, flacos, desarmados y con enemiga que no sabe qué cosa es paz, entramos en campo y ella, como a cosa liviana, algunas veces nos sube, otras nos baja y, trayéndonos al retortero, de nosotros se burla.<sup>193</sup>

Fortuna, caracterizada como un adversario altamente agresivo y caprichoso, tiene tres cabezas, "como el Cancerbero", por lo que la lucha contra ella no tiene tregua. Pero además de sus características intrínsecas, su mejor arma es la propia naturaleza humana,

<sup>193</sup> Francisco Petrarca, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna (De remediis utriusque fortunae)*, *Obras I. Prosa*, trad. de Francisco de Madrid, Madrid: Alfaguara, 1978, pp. 411-412.

la cual, al apartarse de la virtud y no prestar atención a la filosofía, suele ponerse del lado de la enemiga.

Petrarca afirma que tenemos una "cotidiana" lucha con la Fortuna, lucha que, de hecho, es doble: "Dos contiendas tenemos con la fortuna y entramos en alguna manera de igual peligro: de las cuales aquella sola conoce la vulgar gente que se llama adversidad: los filósofos, aunque las conocen ambas, ésta tienen por más difícil." En otras palabras, si bien tanto la fortuna próspera como la adversa implican riesgo, es más difícil saber regirse en aquella, por lo que "es algo más temerosa, y según parece claro, más insidiosa la blanda que la airada fortuna." La explicación a esto es que muchos pueden tolerar con buen ánimo los daños, la pobreza, la cárcel, etc., mientras muy pocos conservan la virtud frente a las riquezas y la gloria terrenal. La conclusión a la que llega Petrarca es poco halagüeña: contra ambas hay que luchar, aunque siguiendo distintas estrategias. Apunta: "ambas caras de la fortuna se han de temer y entrambas de tolerar, pero la una ha menester freno y la otra recreación; en la una se ha de reprimir la soberbia del ánimo y en la otra recrear y sobrellevar la fatiga."<sup>194</sup>

El autor afirma que la finalidad de su texto es que el lector aprenda a menospreciar tanto a la buena como a la mala fortuna:

[busco] que ni con las mañas acostumbradas ni con otras nuevas, de que la fortuna que hasta aquí diversamente te ha revuelto tiene infinitas, de ninguna parte te turbe, mas, aparejado para todas las cosas y sobreaviso para cada una, igualmente lo dulce y lo amargo menosprecies [...]<sup>195</sup>

Una vez terminado el prólogo, Petrarca da paso al Libro Primero, conformado por los diálogos entre el Gozo y la Razón, en los que ésta persuade a aquél de la vanidad de

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>195</sup> *Ibid.*, pp. 416-417.

la juventud, la belleza, la posesión de muchos libros, la fama, el amor y la gloria, mostrando su fragilidad y poco provecho.

El prólogo a la segunda parte, dedicada a la fortuna adversa, es un largo discurso plagado de ejemplos sobre la discordia en todas las esferas del mundo natural. Cerca del fin, Petrarca establece que todas las cosas y especialmente la vida de los hombres "no es otra cosa sino una contienda", sobre todo interior, pues el hombre no sólo tiene guerra contra otros seres, sino también contra sí mismo. Esto se explica porque al carecer de virtud, se pone en desventaja total frente a su enemiga que gira la rueda del mundo. Petrarca inserta entonces un comentario interesante: si repetidamente utiliza el nombre de Fortuna en su obra, ello obedece a su deseo de identificarse con "aquellos que carecen de doctrina", pero no ignora lo que San Jerónimo, entre otros, dice: "Ni hado ni fortuna". Por ello, el "vulgar renombre" de fortuna no debe hacer creer que el autor la invoque directamente; sólo la menciona a fin de simplificar la comprensión del texto a sus lectores poco instruidos.

Llama la atención que Petrarca, tras incluir a Fortuna en el título y cuerpo de su obra, niegue aludir directamente a ella. Tal vez el autor se exculpe así ante aquellos que pudieran tacharle de poco ortodoxo en el manejo del personaje, pues, en efecto, en *De remediis* se aparta de la ordenada y "resignada" posición cristiana expresada por sus antecesores Boecio y Dante. Además, el vate italiano da a Fortuna un lugar preponderante en la dirección de la vida humana, sin mencionar nunca su sujeción a Dios ni su "búsqueda del bien" de los hombres. Todo lo contrario: Fortuna aparece aquí como una enemiga poderosa y destructiva contra la que siempre hay que estar en guardia. Y, por si fuera poco, las armas para luchar contra ella son, básicamente, dos: el conocimiento, pues las breves sentencias filosóficas son como "armas [...] manuales y

continuas contra todos sus sobresaltos y contra todo su súbito ímpeto" y, por otro lado, el ejercicio de la virtud. Nótese que los recursos cristianos tradicionales no asontan aquí. Ciertamente, Petrarca va mucho más lejos en su presentación del problema de Fortuna, que cuantos hasta entonces lo habían abordado. Así, puede explicarse su cautela.<sup>196</sup>

La idea de que tenía ser visto como anti-ortodoxo, se confirmaría con un ejemplo real: a partir de 1360, múltiples desgracias caen sobre el rey Juan de Francia<sup>197</sup> y Petrarca expresa su convicción de que Fortuna es la causante de todas ellas. Según el propio autor después escribió, a algunos no les pareció correcta dicha postura, hasta el punto de que tres *doctores* se reunieron con él para cuestionarle sobre su opinión acerca del papel y la importancia de Fortuna en los destinos humanos. En 1366, Petrarca se justifica en una carta a Tommaso del Garbo, diciendo:

Io miserabile peccatore, inteso peraltro a cure secolaresche, udendolo sulla bocca di tutti [el nombre de fortuna] e scritto trovandolo in ogni libro, lo ripetei mille volte nelle mie opericcivole: e tanto fui lungi dal pentirmene che scrissi non ha guari un libro avente per titolo: *I rimedi dell'una e dell'altra fortuna*, ove non già di due fortune, ma di una sola a due faccie tenni lungo discorso.<sup>198</sup>

Luego añade: "Ed io ti rispondo che la fortuna veramente ho sempre stimato esser nulla."<sup>199</sup> Sin embargo, en su testamento Petrarca muestra que Fortuna sigue estando en su mente, si bien no con un papel claro: "E prego a tutti i sunnominati amici miei che non a me, ma solo a la Fortuna, se la Fortuna è pur qualche cosa, pongan cagion della

<sup>196</sup> La versión original de este pasaje es muy reveladora: "Non voglio, ancora, ch'e' t'offenda il nome della fortuna... Ora, perch'io ho a favellare a persone massimamente, che sono poco litterati; viddi che di *necessità* mi conviene usare il suo noto e comune vocabulo". (Citado por Patch, "The Tradition of the Goddess...", *Op. cit.* p. 208). Nótese la fuerza de la expresión "t'offenda" y la insistencia de haber utilizado el nombre de Fortuna "por necesidad". Es decir, Petrarca pretende no tener ningún interés personal en Fortuna como personaje, pero su obra desmiente estas palabras. De ahí que me atreva a afirmar que se vio obligado por las circunstancias y la presión de la ortodoxia, a disfrazar su preferencia por la matrona.

<sup>197</sup> Entre otras, el encarcelamiento en una prisión inglesa.

<sup>198</sup> Citado por Berndt, *Amor, muerte y fortuna...*, *Op. cit.* p. 126.

<sup>199</sup> *Idem.*

meschinità di questi legati."<sup>200</sup> De cualquier modo, lo principal de esta hipótesis sobre la negativa de Petrarca por reconocer su interés en Fortuna, estriba en el hecho de que él mismo haya sido consciente, y sus contemporáneos también, de que en su obra, Fortuna adquiere nuevos matices y una cierta independencia. Aunque nominalmente la matrona sigue sujeta a Dios, el énfasis ya no recae en este aspecto.

#### 4. 2. 5. *Fortuna en la literatura medieval española*

Fortuna figura en numerosas obras de la literatura medieval española, en especial, en los siglos XIV y XV. Lida de Malkiel sugiere que este marcado interés por Fortuna en la baja Edad Media puede deberse a las vicisitudes políticas que implicaba una transición entre dos modelos de organización: el feudalismo y el absolutismo monárquico.<sup>201</sup> Opino que otras circunstancias pueden haber contribuido a este auge de Fortuna en las letras castellanas. Las revueltas intestinas ya abordadas en el capítulo anterior, generaban un clima de incertidumbre general, en el que los "castigos" y "recompensas" parecían otorgados por una mano caprichosa, más que por un poder justo. Asimismo, la debilidad de Juan II y la fortaleza de Álvaro de Luna, así como las varias ocasiones en que el condestable fue obligado a ausentarse de la corte, podían hacer presuponer que cualquier viraje brusco haría añicos la frágil estabilidad del reino, como de hecho sucedió en 1453 con la decapitación de Luna. Es natural que la figura mudable de Fortuna se convirtiera en encarnación de un ambiente tan poco firme, amenazado por mudanzas impredecibles. De igual modo, el reciente cisma religioso dejó huellas importantes en España, debilitando la confianza en las instituciones. Esto, aunado a la relajación

<sup>200</sup> *Idem.*

<sup>201</sup> Lida, *Juan de Mena...* *Op. cit.*, p. 20. Lida ve un ejemplo claro de esto en las numerosas ilustraciones del periodo en las que se ve a Fortuna girando su rueda y haciendo caer a príncipes.

doctrinal que caracterizó al siglo XV,<sup>202</sup> pudo fortalecer la abstracción en que se había convertido Fortuna, incorporada al sistema de creencias, pero muy viva por sí misma. Es decir, la total inestabilidad de la baja Edad Media castellana, el adelgazamiento de las certidumbres, el debilitamiento del sistema de creencias y la consiguiente perplejidad ante el futuro, propiciaron que Fortuna recuperara características de personaje, sin abandonar su fuerza como concepto cultural, y se mostrara como un símbolo acorde con los tiempos.

En esencia, la actitud que los autores castellanos tomaron frente a ella se mueve entre dos extremos: la afirmación pesimista y a veces, querrellosa, de que los hombres se encuentran sin remedio sometidos a los caprichos de Fortuna o, en contraste, la optimista de que Dios está en absoluto control y Fortuna no puede afectar al cristiano de libre albedrío, protegido por el Creador.

Como ejemplo del primer caso podemos citar la poesía del Rabí Sem Tob de Carrión (siglo XIV). Ahí, Fortuna es llamada Ventura, y se le acusa de elevar a los viles hasta alturas insospechadas:

[...] ventura quier' guisar  
sobirle tal sobida  
qual no s'trevié osar  
cobdiar en su vida [...] <sup>203</sup>

mientras se muestra injusta con los virtuosos:

faz' bien a menudo  
al torpe, e al sabio  
mal e al entendido [...]

<sup>202</sup> Esta relajación se manifestó, entre otras cosas, en brotes heréticos y en el escaso rigor con que se resguardaba la doctrina católica.

<sup>203</sup> Don Sem Tob de Carrión, *Glosas de sabiduría o Proverbios morales y otras rimas*, ed. de Agustín García Calvo, Madrid: Alianza, 1983 (Libro de bolsillo 516), p. 84.

En el segundo inciso podría incluirse a Fray Alfonso de la Monja, que en un par de versos manifiesta una confianza cercana a la de Dante: "Dios es Fortuna é el tiene el pesso,/ Él da á cada uno lo que la meresce."<sup>204</sup>

Por supuesto, existen casos menos concretos, como el *Poema de Fernán González* (siglo XIII), el *Libro de Alexandre* (XIII) y *El caballero Çifar* (XIV), donde se menciona a Fortuna, aunque sin caracterizarla con detalle.

Tal vez una de las actitudes más curiosas sobre Fortuna en el siglo XV español, sea la expresada por Fernán Pérez de Guzmán. En carta a Miçer Francisco Imperial, Pérez de Guzmán se queja de que Fortuna ha dejado de ser mudable, se ha olvidado de girar su rueda, y por consiguiente, los hombres carecen de la esperanza del cambio:

Tyren el clavo é ande la rueda,  
Que ya su fymesa no es rrasonable;  
E sane con bueltas la llaga incurable,  
Alegre los tristes con sus mudamientos.

El rodar no çese jamas del espera  
E mude los tiempos en quezisa suerte;  
Non se faga estable lo que de ante non era,  
Que mudar costumbre serya á par de muerte.<sup>205</sup>

La respuesta de Imperial es contundente: nadie, salvo Dios, puede controlar el movimiento de la rueda de Fortuna:

No ay braço tan luengo que pueda  
Alcançar tan alto, nin mano bastable  
A tirar el clavo por que ande la rueda  
Sy non el que la ffliso que non es palpable.

A pesar de esto, en realidad, Fortuna jamás detiene su rueda. De hecho, afirma Imperial, sería muy deseable que lo hiciera, y que siguiera el orden que reina en la naturaleza:

[...] sy tu curso volviesses

<sup>204</sup> Citado por Berndt, *Amor, muerte y fortuna ... Op. cit.*, p. 140.

<sup>205</sup> *Ibid.*, pp. 137-138.

en Pos curso de natura  
 E syenpre tus dones diesses  
 Segunt es la criatura,  
 Rrodarias con mesura  
 E farias ser fiçientes,  
 Todas las diversas gentes  
 Cada cual en su feçhura.<sup>206</sup>

Otro aspecto que destaca en la literatura medieval castellana es aquel que Petrarca ya había apuntado: el hombre es responsable de su propia "fortuna", es decir, de su relación con Fortuna y la importancia que otorgue a ella en su vida, pues la virtud (o falta de ella) determinan el grado en que un hombre entra en juego con la matrona. La responsabilidad del individuo en este sentido es ilustrada por Pero López de Ayala en su traducción del *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio, en la que muestra a Fortuna atada a un poste; sólo quienes deciden desatarla quedan sujetos a su poder.<sup>207</sup>

Dejando de lado por un momento a Juan de Mena, tal vez sea en la obra del marqués de Santillana donde Fortuna es abordada con más profundidad en el siglo XV español. En su *Comedieta de Ponça*, don Íñigo López de Mendoza la presenta como un poder positivo y se sirve de ella para animar a otros, asegurándoles un futuro risueño cuando Fortuna haga girar su rueda. Con el fin de entender el poema, es necesario conocer el contexto en el que fue escrito: en agosto de 1435, el rey Alfonso V de Aragón sufre una aparatosa derrota frente a una escuadra genovesa en la batalla naval de Ponza. El rey aragonés es puesto en prisión junto con sus hermanos, don Juan, rey de Navarra y don Enrique, maestre de Santiago.

Santillana escribe su *Comedieta* inspirado por estos acontecimientos. El fin que persigue con ella es consolar a las esposas de los presos, por lo que presenta a una

<sup>206</sup> *Ibid.*, pp. 147 y 148.

<sup>207</sup> Citado en *Dictionary of the Middle Ages...*, *Op. cit.*, s.v. "Fortune, Old Spanish".

Fortuna que actúa ordenadamente y por tanto restaurará la prosperidad y gloria a los vencidos en batalla. Para ilustrar lo dicho, transcribo algunos versos que Santillana pone en labios de la propia Fortuna:

Mas bien como buelvo los grandes calores  
por tiempos en aguas e nieves e fríos,  
assí mudo estados e los señoríos,  
e presto por tiempo mis dulçes favores. (CXII)<sup>208</sup>

Es decir, Fortuna gobierna no sólo sobre el mundo humano, animado, sino también sobre las estaciones del año y las variaciones climáticas, las cuales se suceden con orden inalterable. Es esa Fortuna la que promete a las esposas angustiadas liberar a los cautivos:

[...] non vos tenades de larga prisión,  
como d'El que puede sea denegado.  
Aved esperança, fuit el cuydado  
que assí vos fatiga, tormenta e molesta;  
cantad alleluya, que ya vos es presta,  
e non memoredes el tiempo pasado. (CXVI)

En contraste con ese personaje ordenado, hasta cierto punto predecible, en el *Laberinto*, Juan de Mena exalta el concurso de las estaciones del año, increpando a Fortuna a tomar ejemplo de ellas. Dice:

La orden del çielo exemplo te sea:  
guarda la mucha costança del norte;  
.....  
¿Pues cómo, Fortuna, regir todas cosas  
con ley absoluta, sin orden te plaze?  
¿Tú non farías lo qu'el çielo faze,  
e fazen los tempos, las plantas e rosas? (7, 8)

Es decir, Mena da por hecho que Fortuna es inconstante y no sigue ningún patrón, por lo que la reconviene a tomar ejemplo de las estaciones del año, ordenadas y

<sup>208</sup> Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponça*, ed. de Maxim P. Kerkof, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, (Clásicos castellanos 4).

predecibles. Llama la atención que el Marqués y Mena presenten a Fortuna de manera opuesta: el primero afirma su constancia en las mudanzas, incluso comparándola con los fenómenos naturales, mientras el segundo le recomienda que imite la regularidad de la naturaleza. Lo interesante es que, teóricamente al menos, ambos ofrecen la visión cristianizada de Fortuna, es decir, la subordinan a Dios.

Dado que la cultura literaria y erudición clásica de Santillana y Mena iban prácticamente a la par, la explicación a esta discrepancia no debe buscarse en carencias interpretativas de los autores, sino en función del objetivo que cada uno persigue al escribir sus textos. Santillana busca confortar en medio del dolor, presentar un asidero contra la incertidumbre; así, elige una salida acorde. Sugiere que si la ministra de Dios actúa según reglas en su gobierno de las estaciones, de tal manera que al invierno siempre sucede la primavera, actuará igual en los asuntos humanos: la bienaventuranza necesariamente seguirá a la desventura. Por su parte, Juan de Mena persigue un fin distinto: en su poema pretenderá demostrar que Fortuna actúa sin concierto, inconstantemente, robando a "los más vertuosos" y perdonando a "la gente peor". (198) Aquí, Fortuna dista de ser símbolo que conforte; por el contrario, es la "cruel tribulante" de los hombres, la "pérfida" enemiga de la especie humana. Es éste un personaje monstruoso, como ya se verá.

Esta Fortuna metódica no permanece igual en Santillana, sino parece acercarse al personaje de Mena: en el diálogo *Bías contra Fortuna*, escrito doce años después, el Marqués busca confortar al Conde de Alba, familiar suyo preso por orden real. En esta obra, Fortuna aparece como un poder ciego, caprichoso, incluso necio, en contraste con Bías, sabio y mesurado, que intenta vencer en la contienda con la razón como única arma. A diferencia de la Fortuna claramente subordinada a Dios, mostrada en la

*Comedieta*, aquí parece proceder sin ningún orden, inexplicablemente y de manera independiente. Rafael Lapesa advierte que esta evolución en el pensamiento de Santillana, obedece a la influencia del humanismo italiano sobre el Marqués.<sup>209</sup> Más abajo demostraré cómo esta caracterización es muy similar a la que ofrece Mena en el *Laberinto*, si bien la de Santillana carece de la profundidad, riqueza y originalidad de la del cordobés.

#### 4. 3. Fortuna, nuevo Minotauro

Habiendo revisado los principales rasgos históricos y semióticos de Fortuna desde la Antigüedad hasta el siglo XV castellano, es pertinente recapitular los elementos centrales para nuestro análisis.

Bien con una cornucopia en la mano, guiando un timón, alada, de pie sobre una esfera o haciendo girar su rueda, Fortuna conserva en la Edad Media los rasgos que la definen como un poder controlador de los destinos humanos. Además, tanto Boecio como Dante y Petrarca enfatizan su condición mudable, heredada de la concepción clásica, si bien con una diferencia de matiz: Horacio apuntaba que Fortuna solía levantar a algunos "desde el más ínfimo escalafón"; en el medievo, se insiste en que la matrona dirige sus mudanzas principalmente contra los nobles y virtuosos.

En cuanto a las particularidades de la caracterización que hace Boecio, destacan dos aspectos: la introducción de la rueda de Fortuna como símbolo del mundo, y la ambigüedad no resuelta entre las acusaciones iniciales contra Fortuna y la vindicación

<sup>209</sup> "En la '*Comedieta*' [el marqués] adopta la doctrina cristianizada que convierte a la Fortuna en instrumento de Dios. No será ésta la única postura que se le ofrezca, y la concepción estoica del poder arbitrario en lucha con el varón fuerte prevalecerá doce años más tarde, al componer '*Bías contra Fortuna*'. El cambio obedecerá a la creciente penetración del humanismo en su espíritu." Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid: Ínsula, 1957, p. 175.

final que de ella hace la Filosofía. Dante, por su parte, le da categoría angélica, la subordina claramente a Dios, y la presenta sonriente. Las aportaciones centrales de Petrarca son enfatizar la "interminable guerra" que el hombre sostiene con Fortuna, quien, aunque nominalmente subordinada a Dios, en realidad se presenta como un poder hostil y destructivo. Petrarca menciona en su texto un detalle que no debe pasarse por alto: Fortuna tiene tres cabezas "como el Cancerbero".

Guárdense estos aspectos en mente. Por otro lado, retómese el hilo del capítulo anterior, donde se discutió el papel de la Castilla del siglo XV como el laberinto del poema, el de Juan II como el "pretendido" Teseo, el de Álvaro de Luna como "verdadero Teseo" y el de la voz poética como el hilo de Ariadna. Con todo ello, pasemos ahora a abordar el papel de Fortuna en la alegoría. Dada la complejidad del asunto, primero revisaré lo que Mena "dice" de ella en el poema, las pocas ocasiones en que directamente la alude y el papel que le otorga. Después, a la luz de la tradición literaria sobre Fortuna, se estudiarán los rasgos que Mena hereda de la Fortuna clásica y medieval, así como sus propias aportaciones originales. Finalmente, con base en un análisis de la actuación implícita de Fortuna y del contexto general de la obra, ofreceré mi interpretación sobre la segunda parte del título del poema.

Como ya se dijo, Fortuna nunca aparece como personaje en el *Laberinto*,<sup>210</sup> pero desde la primera copla se le menciona en relación con Juan II, quien "con Fortuna es bien fortunado". Ya en la segunda estrofa, la matrona es sujeto de las invectivas del

---

<sup>210</sup> Para Street, esta ausencia es un defecto en el aparato alegórico del poema (*Vid* Street, "The Allegory of Fortune...", *Op. cit.*, p. 1). Mi hipótesis es que no constituye ningún defecto, sino que su no-aparición es congruente con la caracterización de Fortuna como monstruo oculto en el centro del laberinto.

autor, y desde ese momento se esbozan sus características principales: es hostil, mudable y hace girar a los hombres en su rueda.

Tus casos fallaçes, Fortuna, cantamos,  
 estados de gentes que giras e trocas,  
 tus grandes discordias, tus firmezas pocas,  
 y los qu'en tu rueda quexosos fallamos [...] (2)

La caracterización de la Fortuna ausente, continúa en la copla 7 y siguientes. Nótese la fuerza con que Mena le reprocha:

Pues, dame liçençia, mudable Fortuna,  
 por tal que yo blasme de ti como devo.  
 Lo que a los sabios non deve ser nuevo  
 inoto a persona podrá ser alguna;  
 e pues que tu fecho así contrapuna,  
 faz a tus casos como se concorden,  
 ca todas las cosas regidas por orden  
 son amigables de forma más una.

La orden del cielo exemplo te sea:  
 guarda la mucha constancia del Norte,  
 mira el Trión que ha por deporte  
 ser inconstante, que siempre rodea [...]

¿Pues, cómo, Fortuna, regir todas cosas  
 con ley absoluta, sin orden, te plaze?  
 ¿Tú non farías lo qu'el cielo faze,  
 e fazen los tiempos, las plantas e rosas?  
 Muestra tus obras ser siempre dañosas,  
 o prósperas, buenas, durables, eternas;  
 non nos fatigues con vezes alternas,  
 alegres agora e agora enojosas.

Mas, bien acatada tu varia mudança,  
 por ley te gobiernas, maguer discrepante,  
 ca tu firmeza es non ser constante,  
 tu temperamento es distemperança,  
 tu más cierta orden es desordenança,  
 es la tu regla ser muy enorme,  
 tu conformidat es non ser conforme,  
 tú desesperas a toda esperança.

.....  
 [...] así, fluctuosa Fortuna aborrida,  
 tus casos inçiertos semejan atales  
 que corren por ondas de bienes e males,

faziendo non çierta ninguna corrida.  
 Pues ya por que vea la tu sinmedida,  
 la casa me muestra do anda tu rueda,  
 por que de vista dezir çierto pueda  
 el modo en que tratas allá nuestra vida. (7-12)

He transcrito el pasaje completo porque considero interesante observar la línea de pensamiento de Mena: primero condena a Fortuna por su carácter inestable, deseando blasfemar contra su falta de orden, y la exhorta a que "tome ejemplo" de los tiempos, plantas y rosas que se conducen siguiendo un patrón regular. Después reconoce que, de hecho, Fortuna se gobierna "por ley", y que ésta es, justamente, la mutabilidad, pues su única firmeza "es non ser constante". En esto Mena sigue a Boecio quien, como se recordará, sigue este mismo esquema en el primer capítulo de la *Consolación de la filosofía*: abriendo la obra, acusa a Fortuna de "infiel", "engañososa" y "desvergonzada", quejándose de que "hizo mudanza, / y es partida". Después la Filosofía establece que la verdadera naturaleza de Fortuna es el cambio: "Engañado estás si piensas que se mudó la Fortuna. Éste es su natural; esto tiene por costumbre. Y en mudarse a ti guardó la constancia de que usa [... pues] si deja de mudarse, ya pierde de ser Fortuna." Ambos pasajes guardan similitudes innegables, las cuales, aunadas a otros elementos que se verán en su oportunidad, confirman que Mena acudió a Boecio como fuente importante del *Laberinto*. La importancia de la identificación de esta fuente se apreciará cuando se discuta la dicotomía Fortuna pagana-Fortuna cristiana en el poema.

Las coplas citadas contienen mucha información y, dado que son la referencia directa más extensa sobre Fortuna en el *Laberinto*, conviene comentarlas. Lo primero que destaca es el doble comportamiento del personaje: a veces ejecuta obras dañosas, mientras en otras ocasiones, obras buenas y durables. Después se insiste en ello: Fortuna fatiga a los hombres con "vezes alternas", es decir, no sólo es mudable sino también de

carácter doble, alegre y enojosa, próspera y dañosa, templada y destemplada. Esta matrona de naturaleza doble es la dueña o señora del "laberinto" del título, con lo que un ser que integra en sí mismo dos esencias aparece relacionado con un laberinto. Analizado así, empiezan a encontrarse ecos del mito ovidiano en el título del poema.

Otro detalle del pasaje sobre Fortuna es la petición del poeta: "la casa me muestra do anda tu rueda". Mena quiere conocer dónde habita quien mueve la rueda del mundo, pues desea ver la manera en que ahí trata con la vida humana. Inmediatamente prosigue el discurso:

Non bien formadas mis bozes serían  
quando robada sentí mi persona,  
e llena de furia la madre Belona  
me tomó en su carro que dragos traían [...] (13)

Justo aquí se inicia la parte narrativa y se introduce la visión alegórica que compone el corazón del poema. El narrador es conducido por Belona, diosa romana de la guerra, a un desierto en el que encuentra un palacio rodeado "de nítido muro". Con la ayuda de Providencia, entra en él y contempla "el orbe universo/ con toda la otra mundana machina", es decir, la tierra y el universo entero. También encuentra las tres ruedas que simbolizan el mundo. Todo parece indicar, entonces, que el deseo del poeta se hace realidad: antes de que termine de solicitar a la invisible Fortuna que le muestre su casa, es transportado a un lugar, presumiblemente el palacio de la matrona, donde contempla tanto los dominios naturales sobre los que ella gobierna, como las desgracias y venturas de quienes suben y bajan en las ruedas alegóricas.

Si esto es correcto, entonces lo que sucede en los círculos que componen las ruedas del presente estarían bajo el control de Fortuna. En efecto, el énfasis de la parte medular del poema es el desorden que impera en Castilla la cual, como vimos, se halla convertida en un verdadero laberinto. Entonces el título *Laberinto de Fortuna* estaría

refiriéndose a que Fortuna gobierna sobre la intrincada situación castellana. Esto es exacto: en estricto apego al mito retomado por Ovidio, Mena completa el esquema al asignar a Fortuna el papel de nuevo Minotauro.

Es pertinente recordar ahora elementos que han quedado dispersos en el texto del trabajo: se dijo que en la Antigüedad, Fortuna tenía como complemento a su contraparte masculino, *Fors*, y que la fórmula *Fors Fortuna* "acabó por designar una sola divinidad, considerada globalmente en sus dos aspectos". También se comentó que en la iconografía medieval sobre Fortuna, a veces ésta aparece con dos rostros que miran en direcciones opuestas, o con un rostro alegre y otro, triste. Asimismo, se vio cómo Alain de Lille alegoriza a Fortuna, mostrando su casa derruida de una parte, y en la otra lujosamente arreglada; por un lado crece un árbol lleno de frutos mientras junto se levanta uno estéril; alrededor de la construcción corren dos ríos, uno fétido y otro dulce. Finalmente, Petrarca comenta, casi de pasada, que Fortuna es un enemigo cruel, incansable, y que tiene tres cabezas, "como el Cancerbero". En estos cuatro ejemplos, se ve a Fortuna compartiendo dos naturalezas, donde una es claramente distinta de la otra, incluso opuesta. Es decir, estamos ante un ser fantástico, monstruoso, y al que rodea un aura de misterio por cuanto pertenece a lo desconocido: Fortuna participa de dos esencias. Por otro lado, se recordará el mito clásico: concebido por Pasífae tras amores con un toro, nace un ser mitad hombre-mitad toro, el Minotauro, que será encerrado en el laberinto. Considero que con lo dicho hasta aquí existen elementos suficientes para afirmar que Fortuna juega el papel del Minotauro en el poema de Mena. Sin embargo, otros puntos no explorados todavía confirman nuestra hipótesis y aún la enriquecen.

Arriba se analizaron los distintos intentos por armonizar la concepción pagana de Fortuna con su caracterización como ministra de Dios. Desde la tradición clásica y hasta

la baja Edad Media, la Fortuna pagana es casi siempre mostrada como arbitraria, hostil y contraria al ser humano; la Fortuna cristianizada, dado que ejecuta el plan divino, es intrínsecamente buena, aunque no siempre agradable. En la primera parte del *Laberinto*, Juan de Mena ofrece dos concepciones contrarias sobre Fortuna: en las primeras coplas la denosta y luego pretende apegarse a la caracterización cristiana, haciendo de ella una especie de ángel que obedece los preceptos de Dios. Tras las coplas narrativas donde se describe la aparición de Providencia como "una doncella mucho fermosa" que invita al poeta a visitar el palacio, ésta se presenta a sí misma mencionando las tres "artes" que la caracterizan. Providencia es, en sus propias palabras, quien ordena la existencia de las cosas presentes, dispone las por venir, y revela las fechas de todas. Entonces el poeta se dirige a ella en estos términos:

"¡O príncipessa e disponedora  
de gerarchías e todos estados,  
de pazes e guerras, e suertes e fados,  
sobre señores muy grande señora,  
así que tú eres la gobernadora  
e la medianera de aqueste gran mundo! [...]

.....  
suplico tú seas la mi guiadora  
en esta gran casa que aquí nos paresçe,  
la qual toda creo que más obedeçe  
a tí, cuyo santo nombre convoco,  
que non a Fortuna, que tiene allí poco,  
usando de nombre que nol' pertenesçe. (24-25)

Según Lida de Malkiel, en estas coplas se revela la verdadera concepción de Mena: "en rigor, la Fortuna no es señora sino sierva de la Providencia, el verdadero árbitro de bienes y males."<sup>211</sup> Además, acota Lida, ya cerca del final del *Laberinto*, "el

<sup>211</sup> Lida, *Juan de Mena...*, *Op. cit.*, p. 23. Cf la opinión de Kerkhof sobre que tanto el título como las primeras estrofas "sugieren que el poeta se había propuesto tratar del problema de la Fortuna. Sin embargo, la crítica reciente ha mostrado de un modo convincente que el *Laberinto* es un poema moral y político." Y en nota al pie añade: "La 'gobernadora/ e la medianera de aqueste grand mundo' es la Providencia, la delegada de Dios. Mena no logra hacer una síntesis entre el concepto pagano de la Fortuna y el cristiano de la Providencia; las presenta como dos poderes

poeta asienta idéntica concepción al recordar la muerte accidental de Enrique I". La copla de referencia dice:

[...]del primero Enrique, que en adolesçençia  
la teja, o Fortuna, mató en Palencia,  
e sobre todo divina ordenança. (280fg/h)

Para Lida, esta concepción gobierna toda la obra, y las demás menciones que en el poema se hacen de Fortuna sólo reflejan la "actualidad del tema". Considero que en esto, su interpretación es parcial y no contempla la totalidad de las coplas, las referencias implícitas a Fortuna ni tampoco la relevancia que Mena le otorga en el título mismo. Ahondemos en el asunto.

Si nos atenemos a las citadas coplas 24-25 y a partir de ellas construimos la teoría de que Mena mantiene a Fortuna subordinada a Providencia, encontraremos poco sentido a las marcadas diferencias entre los primeros círculos y los últimos. Como se comentó arriba,<sup>212</sup> los primeros cuatro cercos muestran el pasado virtuoso y recto de Castilla, comparándolo con la decadencia actual reflejada en la injusticia, codicia e inmoralidad. En el quinto cerco se contrasta el pasado glorioso, principalmente en términos de conquistas guerreras contra los moros, con su presente caracterizado por las constantes guerras internas. En el sexto se nos ofrecen ejemplos de gobernantes virtuosos de la Antigüedad y finalmente, en el séptimo, Álvaro de Luna aparece victorioso sobre Fortuna y se muestra como la encarnación de las virtudes de un buen

---

independientes y rivales." (*Laberinto...*, ed. de Kerkhof, p. 23). Mi hipótesis disiente de Kerkhof: el *Laberinto* aborda el problema de Fortuna y es, al mismo tiempo, un poema moral y político, pues a partir de este nuevo Minotauro, Mena estructura su planteamiento para el soberano y el reino de Castilla. Por otro lado, el cordobés no busca "hacer una síntesis" entre la Fortuna pagana y la Providencia cristiana, sino las opone con toda intención.

<sup>212</sup> Vid apartados 2. 3. 2. y 2. 3. 3.

gobernante. El poema concluye con las profecías de la futura gloria de Castilla bajo Juan II. En otras palabras, Mena establece un contraste entre el pasado de Castilla caracterizado por el orden; su presente, confuso y desordenado, y la esperanza de que, en el futuro, prevalezcan el espíritu de la Reconquista así como la armonía interna.

Arriba vimos que este juego de contrastes obedece al movimiento interno del poema: la primera parte estaría recordando las virtudes que hicieron luminoso el pasado castellano; la segunda, correspondería al laberinto, desordenado y peligroso, en que se halla convertido el reino; en la tercera, se profetiza la futura gloria del mismo, apuntando así a la salida del laberinto. Considerando esto, cabe preguntarse qué papel desempeña Fortuna en este movimiento del poema. ¿Acaso permanece estática, sometida a Providencia, como se nos dijo en las coplas 24-25? La respuesta es: no. Fortuna, hostil y arbitraria, lucha contra el hombre al interior del laberinto y parece perturbar el orden divino que se apunta al inicio del poema.

Recuérdese la tesis expuesta por Philip Gericke:<sup>213</sup> las coplas 61-137 (cercos de la Luna, Mercurio, Venus, Febo) representan "the Domain of Providence", en el que abundan los ejemplos del pasado y el énfasis recae en la virtud y el orden providencial. Por su parte, las coplas 138-268 (cercos de Marte, Júpiter, Saturno) simbolizan "the Domain of Fortune", revelan el desorden del presente y marcan un cambio en la caracterización de Fortuna: en el cerco de Marte, se muestra victoriosa sobre los hombres; en el de Júpiter, su actuación tiende a ser irrelevante, mientras en el de Saturno, Álvaro de Luna la subyuga. Las coplas finales, 269-297, ofrecen la visión del futuro, en que el orden inicial establecido por Providencia se ve restaurado. Considero oportuno recordar cómo Gericke entiende el movimiento del poema:

---

<sup>213</sup> *Idem.*

It conceals an argument based on the depiction of an order [el orden providencial], the temporary suspension of that order [bajo el dominio de Fortuna], and the prediction of its subsequent restoration [una vez que Fortuna ha sido vencida por Luna, Providencia vuelve a retomar el control de Castilla].

Es decir, en contraste con lo dicho por Lida, si se analiza la totalidad del poema y las variaciones en la manera de presentar a Fortuna, se hallará que su participación es mucho más importante de la que Mena le concede al principio. En el cuerpo del texto, Fortuna aparece en varias ocasiones como un poder hostil que causa daños diversos a los hombres; ciertamente no es la figura sometida a Providencia. Como lo ha demostrado Gericke, Fortuna se opone a Providencia y le arrebató el mando durante tres círculos, uno de ellos, Marte, el más extenso del poema y tal vez el más importante por cuanto aborda varios casos de nobles vencidos por Fortuna. Es hasta la copla 235 cuando se sugiere la solución al problema: Álvaro de Luna es quien ha de poner fin al conflicto. Refiriéndose a él dice la Providencia:

"Este cavalga sobre la Fortuna  
e doma su cuello con ásperas riendas;  
aunque d'él tenga tan muchas de prendas,  
ella no le osa tocar a ninguna [...]"

a la que la voz narrativa contesta:

"Agora", respuse, "conosco mejor  
aquél cuyo ánimo, virtud e nombre  
tantas de partes le fazen de ombre  
quantas estado le da de señor,  
las quales le fazen ser merescedor  
de fruto de mano de nuestro grand rey,  
e clara esperiencia de su firme ley,  
e de la Fortuna jamás<sup>214</sup> vencedor." (235-236)

<sup>214</sup> Mena utiliza *jamás* con el sentido de "siempre".

En efecto, Luna subyuga a Fortuna, con lo que Providencia retoma el control y anuncia un futuro próspero para Juan II y el reino castellano. Esto es evidente en la copla 280, donde Mena revela que el orden inicial ha sido restablecido:

del primero Enrique, que en adolesçençia  
la teja, o Fortuna, mató en Palençia,  
e sobre todo divina ordenançã. (280/gh)<sup>215</sup>

Aunque Fortuna tenga cierta participación, es "sobre todo" la divina ordenanza quien decide los eventos que han de suceder.

Mena pretende, pues, asignar a nuestro personaje un papel pequeño; desde el inicio, Providencia es presentada como la "verdadera señora" y Fortuna, como su sierva. Hasta aquí estamos frente a la concepción cristiana de Fortuna, es decir, el autor parece seguir el modelo de Dante quien ubica a la matrona en el organigrama divino, haciéndola ministra de Dios. Sin embargo, conforme avanza la narración, se hace evidente que Fortuna, caprichosa y enemiga del hombre, tiene bajo su arbitrio los destinos humanos y, en especial, el del reino castellano, al cual ha convertido en un laberinto. Este conflicto representa la parte medular del poema. Por eso, según mi interpretación, en el título aparece Fortuna, no Providencia, aunque es esta última quien aparece personificada en la mayor parte del texto. Un detalle adicional: si asumimos que Fortuna es el monstruo al centro del laberinto, es perfectamente comprensible que no "se le vea" en el poema. Este nuevo Minotauro deambula por los intrincados corredores, hace de las suyas pero no se deja ver con claridad.

<sup>215</sup> Nótese la distinta interpretación que puede darse al mismo texto si se considera la totalidad del poema. Lida afirma que en esta copla, Mena asienta "idéntica concepción" a la de las ya citadas 24-25. Sí, en efecto es idéntica, pero entre una y otra, Fortuna ha tomado el control. Este segundo pasaje a que se refiere Lida como repetición del primero, en realidad constituye el reestablecimiento del orden inicial.

Si recordamos lo visto arriba, encontraremos que la concepción de Mena se asemeja mucho a la de Petrarca: Providencia es el pensamiento divino, el designio directo de Dios, mientras Fortuna es un poder disruptor, enemigo y hostil, contra el cual el hombre tiene que luchar sin descanso. Al final del poema, Fortuna vuelve a quedar sometida, por lo que puede decirse que se le vuelve a ubicar en su condición subordinada al plan divino.

En resumen: la concepción de Fortuna sufre cambios importantes a lo largo del poema, cambios que obedecen al desarrollo de las acciones. En esta evolución del personaje es posible rastrear las fuentes del autor, y, con ello, entender su manejo de los distintos conceptos sobre Fortuna. Veamos: en la primera parte del poema, cuando aparece Providencia, Mena recuerda a Dante y presenta a la Fortuna "cristiana" que se inscribe en el plan divino; este personaje es, como en Boecio, Dante y Petrarca, controlador de los destinos humanos. Ya desde aquí Mena introduce la rueda simbólica del mundo, que más adelante se multiplicará en tres. Al avanzar la acción, nuestro personaje se muestra como la Fortuna "pagana" de Boecio y Petrarca, contraria al hombre, enemiga contra la cual se lucha sin descanso; al terminar la obra, el orden providencial se reestablece y Fortuna queda, como al principio, en posición subordinada. En ello se hace evidente que estamos ante otro aspecto de las dos naturalezas integradas en una: el personaje del poema de Mena no es, ni plenamente la Fortuna cristiana de Dante, ni por completo la Fortuna pagana de Boecio y Petrarca. Ésta tiene rasgos de ambas: por momentos parece la ministra de Dios que obra sometida al designio divino; en otros, la mayor parte, es la mudable y adversa enemiga de la especie humana. De nuevo parece confirmarse nuestra hipótesis sobre la similitud de Fortuna, poseedora de dos naturalezas, con el Minotauro clásico. Además, recuérdese que la monstruosidad es

a veces atributo divino, con lo que incluso en la representación iconográfica del Minotauro encontramos la esencia doble: Fortuna es monstruosa (en su caracterización pagana) y, al mismo tiempo, divina (como ministra del Dios cristiano).

Al respecto conviene recordar dos puntos antes mencionados: cuando se discutió la significación semiótica del laberinto,<sup>216</sup> se dijo que desde la Antigüedad, estas construcciones estuvieron en relación directa con lo sagrado. Por ejemplo, el laberinto egipcio fue palacio y tumba de un Faraón, ser divino en aquel contexto; en muchas ocasiones se dibujaban laberintos en las puertas de los templos y, sobre todo, en los pisos de varias iglesias medievales, complicados laberintos simbolizaban el peregrinaje a los Santos Lugares. En el caso del poema de Mena, Fortuna misma se convierte en el monstruo-misterio sagrado que se aloja en el interior de los pasillos castellanos. Debido a sus dos naturalezas, Fortuna posee características sagradas por cuanto es ministra de Dios y, al mismo tiempo, es el monstruo pagano depositario de cierta reverencia por su condición fantástica. En ambos casos, Fortuna ejerce fascinación sobre los mortales, quienes en ocasiones le rinden culto, otras le aborrecen, pero siempre le temen. Es decir, aun en este aspecto que relaciona con lo sagrado al laberinto y al personaje que se aloja en sus cámaras, la alegoría de Fortuna como nuevo Minotauro funciona a la perfección.

Dentro de este mismo punto de la caracterización Fortuna-Minotauro, la segunda consideración que es pertinente apuntar, es el manejo que Mena hace de sus fuentes. Se vio antes, que nuestro autor acostumbra combinar "dos motivos de autores que le son familiares sin reproducir el uno ni el otro",<sup>217</sup> es decir, partiendo de dos o más modelos, el cordobés elabora su propio discurso. En efecto, esto es exactamente lo que sucede con Fortuna en el *Laberinto*: ya vimos que no se trata de una imitación directa ni

---

<sup>216</sup> Vid apartados 3. 1. y 3. 3.

<sup>217</sup> Vid apartado 2. 1. 3.

de Dante ni de Boecio o Petrarca, sino de una fusión y recreación de los conceptos expresados por ellos. Aunado a esto, tenemos también las aportaciones personales de Mena, quien al incorporar el símbolo del laberinto, hacer de Fortuna el nuevo Minotauro castellano y conferirle tres ruedas que gobiernan sobre el tiempo, elabora su interpretación muy personal, la cual recuerda a sus fuentes pero es por completo distinta de ellas. De esta manera, mi hipótesis se ve sustentada en el proceder habitual de Mena: si suele combinar imágenes y nociones de sus autores preferidos para crear una visión personal, hay suficientes motivos para pensar que pueda haber procedido de igual manera en la caracterización de los personajes del *Laberinto*. La fusión Fortuna-Minotauro cuadra perfectamente con esta combinación de fuentes para crear un discurso nuevo. Además, la mayor parte de los críticos coinciden en afirmar que Boecio, Dante y Petrarca constituyen fuentes importantes de Mena, no sólo en el *Laberinto*, sino en su obra en general.

#### 4. 4. *Fortuna como símbolo funcional en el Laberinto de Fortuna*

Uniendo todos los puntos anteriores, veamos cómo la alegoría del poema funciona en todos sus niveles: el *Laberinto de Fortuna* inicia con la primera caracterización de Fortuna como adversa, inestable y caprichosa, para inmediatamente introducir la visión y, con ella, a Providencia. Aquí se establece la subordinación de Fortuna bajo el mando de ésta. Después se presenta el marco alegórico en que se desarrollará la acción: las tres ruedas compuestas de siete círculos concéntricos. Entonces, en una recapitulación que comprende los cercos de la Luna, Mercurio, Venus y Febo, se abunda en ejemplos del pasado y se enfatiza el orden que Providencia impuso en Castilla. En cuanto abre el

circulo de Marte, el autor incluye en una sola copla los dos elementos del titulo, ambos en relación con Juan II. Se dice de él:

Alli sobre todos *Fortuna* pusiera  
 al muy prepotente don Juan el segundo;  
 d'España no sola, mas de todo el mundo,  
 rey se mostrava, segund su manera:  
 de armas flagrantes la su delantera,  
 guarnida la diestra de fúlmina espada,  
 y él de una silla tan rica labrada  
 como si *Dédalo* bien la fiziera. (142) [*subrayado mio*]

Después se desarrollará la alegoría: Castilla, representada por el trono de Juan II, parece ser obra de *Dédalo*, constructor del laberinto micénico. Y es que la situación castellana está tan desordenada, que parece un peligroso e intrincado laberinto. En el mismo cerco de Marte se nos presenta al monstruo-misterio sagrado que habita al corazón del laberinto castellano: se trata de un ser de doble naturaleza, cruel y que devora a los "jóvenes atenienses" que se le ponen delante.<sup>218</sup> Estas víctimas son, en la mayor parte de los casos, nobles castellanos.<sup>219</sup> Entre sus víctimas se cuentan el Conde de Niebla, "non bien fortunado" (160), quien se atreve a retar a su enemiga diciendo a sus compañeros de empresa:

<sup>218</sup> Como se vio, en las primeras coplas el poeta es arrebatado por Belona, diosa romana de la guerra, la cual simboliza uno de los intereses principales de Mena a lo largo del poema. Principalmente en el cerco de Marte, planeta que remite al dios romano de la guerra, el autor exalta la virtud guerrera como característica ideal de la nobleza. Justamente en este mismo cerco, *Fortuna* se nos muestra como controladora absoluta de los destinos humanos. Por eso es importante la mención de Belona en las primeras coplas: prefigura el lugar preponderante que tendrá su contraparte masculino en el poema. Ambas deidades son destacadas en función de los nobles-guerreros que aparecen en los cercos, quienes funcionan como los "jóvenes atenienses" del mito ovidiano, devorados por el monstruo-*Fortuna*.

<sup>219</sup> Puede decirse que la nobleza también es la víctima principal del propio Mena, quien al apoyar el proyecto político de Álvaro de Luna, implícitamente desacredita el de los nobles castellanos. Así, se encuentra un punto de contacto insólito entre el autor y *Fortuna* como personaje: ambos se perfilan como enemigos de los nobles. Mena expresa de esta manera su animadversión hacia un grupo poderoso con tres características centrales: oposición al condestable y al rey, abandono de los ideales de la Reconquista así como desinterés por la unión del reino. Es decir, los nobles van en contra de todo lo que Mena exalta en su poema, por eso no es de extrañar que muestre a *Fortuna* ensañada con ellos.

[...] pues una enpresa tan santa levamos  
 que más non podría ser otra ninguna,  
 presuma de vos e de mi la Fortuna,  
 non que nos fuerça, mas que la forçamos. (173)

Su fin, "segund la Fortuna lo ya desponía" (174), es desastroso: debido a una confusión, no sólo muere él, sino todo su ejército, pues "avía Fortuna dispuesto la ora" (184). Otro de los osados que mueren a sus manos es Lorenzo Dávalos, de quien se dice que fue "mal fortunado". Al narrar la muerte de este último, el poeta se lamenta contra su victimaria: "¡O dura Fortuna, crúel tribulante!" (202).

Mena hace pensar que Juan II, principal destinatario del poema y uno de sus personajes principales, representará el papel del moderno Teseo que se encargará de descifrar el laberinto y acabar con el Minotauro de su interior. Sin embargo, no es él quien lleva a cabo la magna tarea: en el cerco de Saturno, Álvaro de Luna "cabalga" sobre ella, "domando" su cuello y mostrándose como el absoluto vencedor del monstruo. Tanto así, que al final de ese último círculo, enteramente consagrado a relatar la victoria del condestable sobre Fortuna, el poeta apunta:

Por ende, magnífico grand condestable,  
 la ciega Fortuna, que havia de vos fambre,  
 farta la dexa la forma de alambre:<sup>220</sup>  
 de aquí en adelante vos es favorable [...] (267)

Luna es el héroe del poema: es el único personaje que "doma" a Fortuna, resolviendo así el conflicto entre ésta y Providencia, y reestableciendo el orden en Castilla. Además, a él se le coloca solo en el círculo de Saturno, el cual, según Beltrán, engloba todas las virtudes representadas en los otros seis cercos. Así, el condestable es exaltado hasta lo

<sup>220</sup> Recuérdese que la profecía de la hechicera de Valladolid sobre la destrucción de Luna, no se efectúa sobre él, sino sobre su efigie de cobre. La estatua recibe la cólera de Fortuna, con lo que el condestable queda indemne.

sumo, si bien se le recuerda su papel como emanación de la autoridad real y como sustentador del ideal monárquico. Por su lado, Juan II recibe honor especial al aparecer en los dos niveles de la narración, como apuntaba Beltrán: solamente el rey comparte un papel con Mena tanto en la visión alegórica (siendo personaje de ella) como en el nivel histórico (es destinatario de sus consejos y exhortos). Con este recurso, el autor habría conseguido dos objetivos: presentar a Luna como encarnación de las virtudes de un buen gobernante y como elegido para grandes empresas, tales como vencer al Minotauro castellano, y, por otro lado, no herir la vanidad del rey en cuya corte trabajaba, pues el condestable funciona como representante del poder real. Todo ello es posible porque el laberinto funciona como metáfora del poder, pues legitima la capacidad de Luna para gobernar Castilla a nombre del rey.

Las exhortaciones a Juan II para que retome el ideal de la Reconquista y busque la paz interior de Castilla constituyen el hilo de Ariadna que puede llevar a la consumación del triunfo del condestable sobre Fortuna. El rey, cuyas carencias repetidamente anotadas por Mena lo alejan del héroe mitológico, tiene como verdadero papel el de ayudar a que se concrete la victoria del elegido, Álvaro de Luna.

Si se recuerda el apartado donde se abordó la carga ideológica del laberinto, se verá que esta caracterización de Fortuna como nuevo Minotauro satisface plenamente las implicaciones de aquella. Se dijo que el laberinto esconde en su centro a un monstruo-misterio sagrado; se ha demostrado que Fortuna posee y combina ambas naturalezas. A este misterio sólo pueden acercarse los elegidos, en este caso, Álvaro de Luna. El laberinto confunde a quien penetra en él y aprisiona a quien no logra descifrarlo, haciéndolo víctima del monstruo que habita en su centro. Juan II, hallándose en los corredores de la situación castellana, se encuentra perdido, confuso y en riesgo de ser

vencido por Fortuna, quien se complace en derribar reyes y reinos. Pero el condestable, Teseo moderno, es quien ha de liberar a Juan II y, con él, al reino de Castilla. También se dijo que "laberinto" tuvo, en la Edad Media, la acepción de trabajo o miseria: considero que es evidente la interpretación de que la vida de los hombres, en especial la de los castellanos, se encuentra sometida a los caprichos de Fortuna, quien reparte bienes y desgracias ciegamente.

De esta manera se demuestra que los dos elementos del título, el laberinto y Fortuna, contienen la clave de interpretación del poema: Mena titula su obra *Laberinto de Fortuna*, pues representa a Castilla, laberinto que se halla a expensas de Fortuna.

## **CONCLUSIONES**

A modo de recapitulación, nótese que la originalidad de Mena estriba en varios elementos: se vale de dos símbolos clásicos, el laberinto y Fortuna, acudiendo a la carga ideológica de ambos y valiéndose de la tradición que los respalda. Los enmarca en un ambiente típicamente medieval, les añade elementos nuevos (v.g. tres ruedas) y los combina, reelaborándolos para conformar un poema castellano con importantes implicaciones políticas.

Considero que la finalidad primera del poema es la de exaltar el ideal monárquico en un momento en que la corona pasa por época de gran turbulencia. Pero, dada la complejidad de la situación castellana, el ideal no es enaltecido en la figura misma del rey, sino en la de quien funge como una emanación del poder real. Mena recuerda a Juan II que el condestable es el único capaz de desentrañar las complicaciones en que se ve envuelta Castilla. Luna, verdadero héroe, es presentado como el personaje en torno al cual puede reunificarse a Castilla, retomando el ideal de la Reconquista y olvidando las insidias y revueltas. En ello se aprecia la "preocupación nacional" de Mena, quien propone una vía para rescatar de la destrucción total al "rey de España" y, con él, al reino entero. En su carácter de noble y miembro de la corte, Mena también expresa su propia postura ante el caos político y social de Castilla, erigiendo como paradigma a un varón noble que logra vencer sobre Fortuna.

Como poeta, Mena encontró la fórmula feliz para estructurar una obra de enormes dimensiones alrededor de dos símbolos fácilmente identificables en la baja Edad Media. Es natural que Mena haya acudido a la Antigüedad clásica con la que tanta familiaridad tenía y por la que guardaba verdadera reverencia, además de que el utilizar

referencias clásicas formaba parte de su poética de elevar la lengua castellana al nivel del latín. Su selección es por demás atinada: ambos símbolos encarnan lo impredecible, lo indescifrable pero a lo que incesantemente se le busca sentido, orden.

Si se compara al *Laberinto* con otras obras de su momento, se verá que el genio de Mena supera al de sus contemporáneos en el manejo de fuentes, adaptándolas a su gusto para alcanzar fines propios. Adicionalmente, el intento de renovación lingüística de nuestro autor no tiene igual en la literatura castellana del XV, y prefigura los logros del también cordobés, Góngora.

He mostrado la importancia de considerar al título de una obra no sólo como clave de lectura cargada de significado, sino, más aún, como hecho puntual que permite desentrañar el sentido más profundo de un texto. Cabe destacar que estos hechos puntuales que abren la puerta al interior de un escrito pueden encontrarse en el cuerpo del mismo, por ejemplo, bajo la figura de un personaje, un *Leit motiv*, o un hecho simbólico. En el caso del poema de Mena, las dos pautas de interpretación que se siguieron están en el título. Se ensayó un acercamiento a partir de los dos elementos, "laberinto" y "Fortuna", pero de igual modo podría haberse intentado otra vía de acceso, tal vez explorando el papel de Álvaro de Luna en la acción narrativa y en su momento histórico, o estudiando los dos niveles en que se desarrolla el poema, el de la realidad castellana del siglo XV y el nivel de la ficción.

Por otro lado, Mena se ubica en el convulsionado siglo XV castellano, tradicionalmente catalogado como siglo de transición entre la baja Edad Media y el surgiente Renacimiento. Nuestro poeta no sólo pertenece a su tiempo por haber ejercido diversos cargos en la corte de Juan II y de Enrique IV, ni exclusivamente por haber

participado en la política de su ciudad natal al fungir como Veinticuatro de Córdoba. Tampoco por mantener relaciones amistosas con personajes destacados de su momento, como el propio Juan II, el condestable, el marqués de Santillana o el regente de Portugal, ni por hacer uso de las formas métricas convencionales del siglo XV, como el arte mayor o el octosilabo. Mena, en efecto, posee estas características, algunas las comparte con sus contemporáneos, pero su carácter de "poeta de transición" no se basa únicamente en aspectos extraliterarios, sino en cuestiones que son apreciables directamente en su obra.

El tratamiento que se dio en este trabajo a la tradición ideológica y literaria del laberinto, desde la antigüedad grecorromana hasta el siglo XV, y el estudio que se hizo de Fortuna como personaje tanto del pensamiento clásico como medieval, sirven de marco teórico para valorar la originalidad de Mena en su uso de ambos símbolos. De manera evidente, el cordobés no se identifica enteramente con el didactismo típico del medievo (tómese en cuenta la gran importancia que concede a artificios retóricos) ni tampoco con el esteticismo que se desarrollará en el Renacimiento (en el *Laberinto* incluye "digresiones" didácticas como la de las coplas 34-55), si bien da muestras de valorar ambos recursos. Asimismo, su manejo de las fuentes no puede enmarcarse ni dentro de la pura erudición medieval (en su caracterización de Fortuna, acude a Boecio y Alain de Lille, poco populares en el Renacimiento, aunque también se vale de Virgilio y Ovidio, lecturas obligadas entre los humanistas) ni, por otro lado, es acorde con el sentido de respeto casi reverencial que el hombre renacentista suele mostrar hacia los clásicos (su reelaboración de pasajes y voces muestra que el poeta no teme adaptar a los *auctores* para sus propios fines). De igual modo, el tratamiento de los dos símbolos principales no imita la concepción medieval (Fortuna no aparece como la "ministra" que menciona Dante) ni es idéntica a la que habrán de adquirir a partir del siglo XVI (la

Fortuna de Mena está todavía lejos del personaje pagano e independiente de Maquiavelo). Adicionalmente, a pesar de que los dos símbolos en torno a los cuales estructura su entramado alegórico provienen de la tradición clásica, no se limita a copiarlos sino los combina y reinterpreta, haciéndolos reconocibles aunque distintos.

También en el personaje central del poema, Álvaro de Luna, encontramos elementos que pertenecen a una y otra ideología. El condestable aparece como el único capaz de forjar su propio destino, idea que remite al pensamiento humanista, pero recuérdese la manera como lo hace: mostrándose fiel servidor de su rey. En efecto, Luna vence a Fortuna y se erige como nuevo Teseo, pero no lucha bajo su propia bandera sino gana la batalla en nombre de su señor. En ello encontramos ecos del Cid, cuya gloria descansa en ser un buen vasallo. Recuérdense las palabras que Álvar Fáñez dirige al rey Alfonso VI sobre el Campeador:<sup>221</sup>

"¡Merçed, señor Alfonso, por amor del Criador!  
 "Besávavos las manos Mio Çid lidiador,  
 "los pies e las manos, como a tan buen señor,  
 "quel' ayades merçed, ¡sí vos vala el Criador!  
 "Echástesle de tierra, non ha la vuestra amor,  
 "maguer en tierra agena él bien faze lo so:  
 "priso a Almenar e a Murviedro que es miyor,  
 "assí fizo Çebolla e adelant Castejón  
 "e Peña Cadiella que es una peña fuert;  
 .....  
 "rrazonas' por vuestro vassallo e a vós tiene por  
 /señor."

El Cid ha conquistado reinos, pero los pone a los pies de su señor y le reitera su condición de buen vasallo. En esto actúa conforme con la ideología estamentaria de la época. Algo similar propone Mena en el *Laberinto*: el condestable lucha contra Fortuna y, al vencer, fortalece la monarquía de Juan II. Sin embargo, he aquí la paradoja: Luna

<sup>221</sup> *Poema de Mio Cid*, ed. de Ian Michael, Madrid: Castalia, 1984, (Clásicos Castalia 75), Cantar segundo, 1321-1339.

levanta al rey para levantarse a sí mismo, o sea, adopta una actitud medieval pero con un fin que puede considerarse renacentista: la exaltación del yo.

En cuanto a su intento de renovación lingüística, nuestro autor también se ubica en la época de cambio entre ambos periodos históricos. Mena ya no escribe en latín, pues tiene la convicción de que el castellano puede alcanzar las mismas alturas de la lengua clásica; sin embargo, no valora a cabalidad la lengua romance, sino que, a fin de elevarla, la acerca al latín, poblándola de expresiones latinizantes.

En resumen, Juan de Mena no puede ser catalogado ni como poeta puramente medieval ni tampoco como humanista representativo del Renacimiento. Su lugar en el campo de las letras castellanas se sitúa justo en medio, entre los dos mundos, con un pie en ambas orillas pero sin dar el paso definitivo. Ya Lida había llegado a esta conclusión, y aunque la ruta que he seguido es distinta a la recorrida por ella, arribo al mismo punto: bien sea que se le llame "poeta del prerrenacimiento", "poeta de una hendidis cultural" o, por evitar todo extremo, simplemente "poeta de transición", lo cierto es que Mena se corona, por méritos propios, como representante paradigmático de la literatura castellana del siglo XV. Es su *Laberinto de Fortuna*, obra cumbre que encarna el equilibrio de su época, y lo hace con originalidad y maestría ejemplares. Por ello, estudiar el poema de Mena no sólo ilumina sus peculiaridades y riquezas intrínsecas sino también permite comprender el momento de conflicto que enfrenta la corona de Juan II, las paradojas cotidianas en que se desgarran la sociedad castellana de la baja Edad Media y, de este modo, hace aprehensible el tránsito paulatino entre medioevo y Renacimiento.

Resta añadir unas últimas consideraciones. Al sumergirme en el *Laberinto de Mena*, fui coleccionando ideas que apuntan hacia otras líneas de investigación, las cuales,

por diferir de los propósitos de este trabajo, no son exploradas en él. Sin embargo, me parece pertinente incluir dos de ellas a modo de conclusión. En primera instancia, considero que sería muy ilustrativo estudiar el manejo que algún autor contemporáneo hace de uno o ambos símbolos (laberinto y Fortuna), esto con el fin de profundizar en la ideología de una época a partir de sus representaciones semióticas, y luego marcar un contraste con la concepción bajomedieval de Mena. Por ejemplo, se antoja interesante y productivo un estudio de literatura comparada entre el laberinto en Mena y, acaso, en Borges.

En segundo término, resultaría iluminador ahondar en la influencia que tuvo el *Laberinto* en la literatura renacentista, buscar posibles ecos del mismo y profundizar en las probables razones por las que ambos símbolos, el laberinto y Fortuna, se transforman después del Renacimiento. Al respecto, conviene resaltar un detalle. En el *Capiuolto di Fortuna*, obra comentada suscintamente en la introducción de este trabajo, Maquiavelo describe el palacio donde mora la diosa. La descripción está compuesta de elementos tradicionales (v.g. vive en un palacio y todos los hombres están bajo su dominio). Sin embargo, se incluye uno en cierta medida novedoso: Fortuna gobierna sobre *varias* ruedas. Hasta donde sé, si bien Federigo Frezzi, a principios del siglo XV, mencionaba ya siete ruedas de Fortuna,<sup>222</sup> Juan de Mena es el primer autor que desarrolla plenamente este concepto de que la matrona mueve más-de-una-rueda. Como se pudo apreciar, el cordobés coloca numerosos personajes del pasado y presente en las tres ruedas que incluye en su poema y así enfatiza el gobierno que ella tiene sobre el tiempo y el espacio.

---

<sup>222</sup> Frezzi describe el palacio de Fortuna y dice: "I then saw how tall the lady was, taller than any column. She turned seven large wheels with her hand (like spheres in his world)." Citado por Patch, "The Tradition of the Goddess...", *Op. cit.*, p. 213.

Dada la cercanía temporal entre Mena y Maquiavelo (menos de sesenta años los separan), la proximidad espacial e intelectual entre España e Italia (intercambiaban libros e ideas), y la reputación que adquirió el *Laberinto de Fortuna* en el siglo XVI, puede suponerse que Maquiavelo haya conocido la obra de Mena y tomado de ella esta peculiaridad. De comprobarse, esta hipótesis demostraría que el cordobés influyó en la caracterización renacentista de Fortuna, presentándola como claramente adversa y opuesta a Providencia y con el elemento adicional de que gobierna sobre varias ruedas. Con esto, su carácter de poeta de transición no sólo entre la Edad Media y el Renacimiento castellano sino incluso europeo, se vería reforzado. Por limitaciones evidentes, no es posible esclarecer ahora el punto, por lo que debe quedar como mera posibilidad interesante.

Unas últimas palabras: al elaborar este trabajo me encontré representando el papel de iniciada que se interna en los pasillos mágicos del poema de Mena; otro tanto, espero, habrá experimentado el lector al seguirme en el itinerario. Es natural que luego de participar en el rito iniciático, se salga del laberinto "transfigurado", "exaltado", "crecido". Queda al lector juzgar su propia vivencia. Por mi parte, no cabría mejor descripción de mi experiencia al emerger del *Laberinto de Fortuna*. Gracias a Juan de Mena por hacer posible esta aventura.

\* \* \*

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante, *Divina comedia*, trad. de Luis Martínez de Merlo, México: REI, 1992, (Letras universales 100).
- ALONSO, Martín, *Diccionario medieval español. Desde las glosas emilianenses y silenses (siglo X) hasta el siglo XV*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1986.
- ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid: Silverio Aguirre, 1950, [1a. ed. 1935].
- ASENSIO, Eugenio, "La peculiaridad literaria de los conversos", *Anuario de Estudios Medievales*, IV (1967), pp. 327-351.
- AUBURN, Charles, "Un traité de l'amour attribué a Juan de Mena", *Bulletin Hispanique*, L (1948), pp. 332-344.
- BELTRÁN, Luis, "The Poet, the King and the Cardinal Virtues in Juan de Mena's *Laberinto*", *Speculum*, 46 (1971), pp. 318-322.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1992.
- BERNDT, Erna Ruth, *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*, Madrid: Gredos, 1963.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós, 1989.
- BOECIO, Severino, *La consolación de la filosofía*, trad. de Alberto de Aguayo, México: Porrúa, 1986, ("Sepan cuántos..." 487).
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1982.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980.
- COTTERELL, Arnold, *Diccionario de mitología universal*, Barcelona: Ariel, 1992.
- CHARBONNEAU, Jean y Roland Martin, *Grecia arcaica (620-480 a.C.)*, trad. de José Antonio Miguez, Madrid: Aguilar, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Grecia clásica (480-330 a.C.)*, trad. de José Antonio Miguez, Madrid: Aguilar, 1971.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1988.
- DI FRANCO, Ralph, "Formalist Critics and the *Laberinto de Fortuna*", *Hispanic Journal*, 6:2 (1985), pp. 165-172.
- Dictionary of the Middle Ages*, V, ed. de John Strayer, New York: Charles Scribner's Sons, 1985.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Bogotá: Labor, 1992.
- Enciclopedia Britannica, Micropædia*, VII, Chicago: Britannica, 1987.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Tomos XXIV y XXIX, Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, "Étude sur le *Laberinto de Juan de Mena*", *Revue Hispanique*, IX (1902), pp. 75-138.

- GERICKE, Philip O., "The Narrative Structure of the *Laberinto de Fortuna*", *Romance Philology*, XXI:4 (1968), pp. 512-522.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín, "Notas sobre el *Laberinto de Fortuna*", *Modern Language Notes*, LXXIX (1964), pp. 125-139.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 1993 [1a ed. 1965].
- HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid: Alianza, 1987.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Guadarrama, 1976, (Punto Omega 19).
- HERODOTO, *Historia*, ed. de Carlos Schrader, Madrid: Gredos, 1984.
- HORACIO, *Épodos y odas*, trad. de Vicente Cristóbal López, Madrid: Alianza, 1990, (Libro de bolsillo 1121).
- La Biblia*, Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) y Cipriano de Valera (1602), revisión de 1960, México: Sociedades Bíblicas Unidas, 1986.
- KEIGHTLEY, R. G., "Boethius, Villena and Juan de Mena", *Bulletin of Hispanic Studies*, LV:1 (1978), pp. 189-202.
- LAPESA, Rafael, "El elemento moral en el *Laberinto* de Mena: su influjo en la disposición de la obra", *Hispanic Review*, XXVII:3 (1959), pp. 257-266.  
\_\_\_\_\_, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid: Insula, 1957.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México: El Colegio de México, 1984, [1a. ed. 1950].
- MACDONALD, Inez, "The Coronación of Juan de Mena: Poem and Commentary", *Hispanic Review*, VII (1939), pp. 125-144.
- MENA, Juan de, *El Laberinto de Fortuna o Las Trescientas*, ed. de José Manuel Bleca, Madrid: Espasa-Calpe, 1951, [1a. ed. 1943].  
\_\_\_\_\_, *Laberinto de Fortuna*, ed. de John G. Cummins, Madrid: Cátedra, 1984, (Letras Hispánicas 110).  
\_\_\_\_\_, *Laberinto de Fortuna*, ed. de Maxim P.A.M. Kerkhof, Madrid: Castalia, 1995, (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 9).  
\_\_\_\_\_, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. de Carla de Nigris, Barcelona: Crítica, 1994, (Biblioteca Clásica 14).  
\_\_\_\_\_, *Laberinto de Fortuna*, ed. de Louise Vasvari Fainberg, Madrid: Alhambra, 1976.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV*, *Historia de España*, II, Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, II, Madrid: CSIC, 1944-45, [1a. ed. 1890-1900].  
\_\_\_\_\_, *Poetas de la corte de don Juan II*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.
- O'CALLAGHAN, Joseph, *A History of Medieval Spain*, New York: Cornell University, 1990.
- OVIDIO, *Las Metamorfosis*, Libros VII-XV, ed. y trad. de Rubén Bonifaz Nuño, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.  
\_\_\_\_\_, *Las Metamorfosis*, México: Porrúa, 1987 ("Sepan cuántos..." 316).
- PASCUAL, José Antonio, "Los doce trabajos de Hércules, fuente de algunas glosas a la Coronación de Juan de Mena", *Filología Moderna*, XLVI-XLVII (1972-1973), pp. 89-103.
- PATCH, Howard Rollin, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

- \_\_\_\_\_, "Fortuna in Old French Literature", *Smith College Studies in Modern Languages*, IV:4 (1922), pp. 1-45.
- \_\_\_\_\_, "The Tradition of the Goddess Fortuna in Medieval Philosophy and Literature", *Smith College Studies in Modern Languages*, III:4 (1922), pp. 179-235.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, Zaragoza: Ebro, 1970, (Clásicos Ebro 14).
- PETRARCA, Francisco, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna (De remedijs utriusque fortunae)*, *Obras I. Prosa*, trad. de Francisco de Madrid, Madrid: Alfaguara, 1978.
- POST, Chandler R., "The Sources of Juan de Mena", *Romanic Review*, III (1912), pp. 223-279.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges, una biografía literaria*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- RIVERA DORADO, Miguel, *Laberintos de la Antigüedad*, Madrid: Alianza, 1995.
- SANTILLANA, Marqués de, *Comedieta de Ponça*, ed. de Maxim P. Kerkof, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, (Clásicos castellanos 4).
- SANVISENTI, Bernardo, *I primi influsi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola*, Milano: Libraio della Real Casa, 1902.
- SEM TOB, *Glosas de sabiduría o Proverbios morales y otras rimas*, ed. de Agustín García Calvo, Madrid: Alianza, 1983, (Libro de bolsillo 516).
- SERÉS, Guillermo, "La *Iliada* y Juan de Mena: de la 'breve suma' a la 'plenaria interpretación'", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37:1 (1989), pp. 119-141.
- STREET, Florence, "La paternidad del *Tratado de amor*", *Bulletin Hispanique*, LIV (1952), pp. 15-32.
- \_\_\_\_\_, "La vida de Juan de Mena", *Bulletin Hispanique*, 55 (1973), pp. 149-173.
- \_\_\_\_\_, "The Allegory of Fortune and the Imitation of Dante in the *Laberinto* and *Coronación* of Juan de Mena", *Hispanic Review*, XXIII (1955), pp. 1-11.
- \_\_\_\_\_, "The Text of Mena's *Laberinto* in the *Cancionero de Ixar* and its Relationship to Some Other Fifteenth-Century MSS", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV y XXXVI (1958-1959), pp. 63-71.
- TUREK, Marie G., "El *Laberinto de Fortuna*: imagen artificiosa de la época de Juan II", *Cuadernos Americanos*, 183:4 (1972), pp. 99-123.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. de José F. Montesinos, Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- VIRGILIO, *Eneida*, ed. y trad. de Rafael Fontán Barreiro, Madrid: Alianza, 1986 (Libro de bolsillo 1194).
- WEISS, Julián, "Juan de Mena's *Coronación*: Satire or *Sátira*?", *Journal of Hispanic Philology*, VI (1981-1982), pp. 113-138.

APÉNDICE

## LABERINTO



...admiraba atónito y confuso sus pasos y salidas, y las vueltas y rodeos tan varios de aquellas salas...

-Herodoto



Laberinto en la casa de Lucrecio (Pompeya).  
La inscripción dice: "Laberinto, aquí habita el Minotauro."

*A la manera del Meandro de Frigia, que fluye y refluye y mira su propia corriente ir a su encuentro, y bien se vuelve al mar, bien a las fuentes de donde nace, hace Dédalo el Laberinto, tan lleno de innumerables engaños, que él mismo estuvo a punto de no poder llegar a su puerta de salida.*

-Ovidio



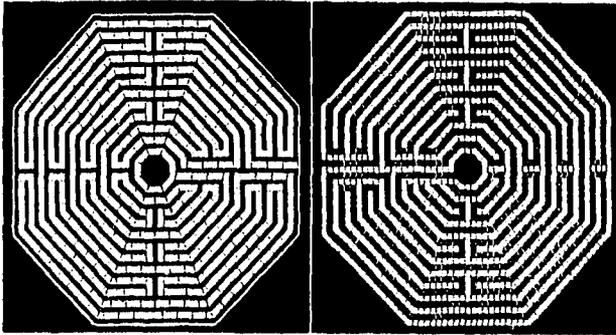
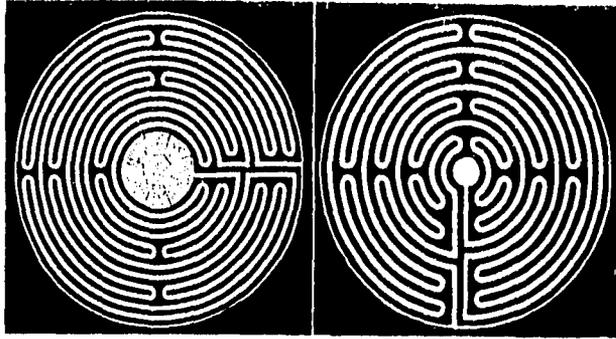
Laberinto en un pavimento romano.

*No habrá nunca una puerta. Estás adentro  
 Y el alcázar abarca el universo  
 Y no tiene ni anverso ni reverso  
 Ni externo muro ni secreto centro.  
 No esperes que el rigor de tu camino  
 Que tercamente se bifurca en otro,  
 Que tercamente se bifurca en otro,  
 Tendrá fin [...]*

-Borges-



Detalle de la copa Madrid, obra del artista griego Aison, año 400 a.C.



Laberintos en los pisos  
de algunas catedrales medievales.

... apiñado del gran amor de la princesa,  
el propio *Dédalo* le descubre las trampas del edificio y  
sus revueltas,  
guiando con el hilo sus ciegos pasos.

-Virgilio

## FORTUNA



Muchos habemos visto en los tormentos de la fortuna, muchos en deleites, muchos con gran ímpetu derribados. Y ni de los que suben faltan ejemplos, ni de los que caen, ni me es nuevo algunos de alta majestad ser descendidos. ¿Cuántos romanos emperadores, cuántos reyes de otras tierras por las manos de sus enemigos y aun de sus familiares, de sus altas sillas derrocados, juntamente el imperio y la vida perdieron?

-Petraera



Escultura clásica de Fortuna  
sosteniendo la cornucopia.

*Fortune est par dessus les drois;  
Ses estatus fait et ses lois  
Seur empereurs, papes e rois [...]  
-Guillaume de Machaut*

*O Fortuna, velut luna  
statu variabilis,  
semper crescis  
aut decrescis [...]*

*Fortune rota volvitur:  
descendo minoratus,  
alter in altum tollitur  
nimis exaltatus [...]  
-Carmina Burana*



La Rueda de la Fortuna.  
Tarot de Marsella.



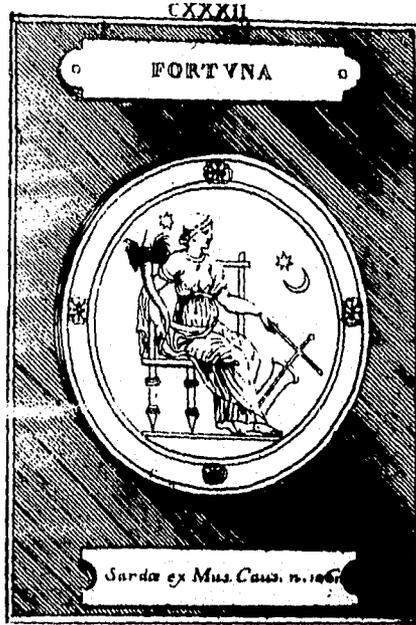
Fortuna en un grabado de 1647.

' De unos en otros los huelvo é traspaso,  
 De linage en linage, de gentes en gentes,  
 En un solo puerto é muy passo á paso  
 A buenos é á malos, sabios, negligentes;  
 Bien son mis amigos los muy diligentes,  
 pero contra mí non val fuerza e sesso:  
 Todos vestros bienes puestos en un peso  
 mas pessan los míos, maguer son movientes.'

- Francisco Imperial



Fortuna en una edición de 1450 de *La consolación de la Filosofía* de Boecio.



[...] en todos lugares con bozes de todos  
 la fortuna sola es invocada,  
 sola culpada, sola pensada, sola alabada,  
 sola reprehendida e honrada  
 con desuertos e oprobrios,  
 y tenuta de muchos por ciega,  
 vagabunda, inconstante, incierta,  
 varia e favorecedora delos indignos.

-Hernán Núñez

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- p. 13            Laberinto egipcio. Tomado de Rivera, *Laberintos...*, *Op. cit.*, p. 47.
- p. 25            Mapa medieval de la isla de Creta, *Ibid.*, p. 43.
- p. 67            Laberinto triangular. Strabius, *Sobre los laberintos*, Nuremberg, 1510.  
Tomado de Thierry Bayle, "Mis libros son hilos de Ariadna para intentar esclarecer el laberinto, entrevista con Michel Butor", *La Jornada Semanal*, 225, 3/X/93, p. 35.
- p. 105          La Rueda de la Fortuna, minatura alsaciana del siglo XII. Tomado de Chevalier, *Diccionario...*, *Op. cit.*, s.v. "Fortuna".
- p. 169          Detalle de Maître des Cassoni, Avignon, *Thésée et le Minotaure*, Musée du Petit Palais.
- p. 171 *supra*    Laberinto en casa de Lucrecio, en Pompeya. Tomado de Rivera, *Laberintos...*, *Ibid.*, p. 29.
- infra*        Laberinto de un pavimento romano, siglo IV d. C., *Ibid.*, p. 40.
- p. 173          Copa de Aison. Tomado de Charbonneau, *Grecia clásica...*, *Op. cit.*, p. 269.
- p. 175          Laberintos en los pisos de algunas iglesias medievales. De izquierda a derecha: Catedral de Sens, Jardín de Alkborough, Colegiata de San Quintín, Catedral de Amiens, Catedral de Chartres. Tomado de *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, *Op. cit.*, s.v. "laberinto".
- p. 177          Fortuna con su rueda. Guillaume de Machaut, *Remede de Fortune*, Bibliothèque Nationale de Paris fonds français, MS A 1584 y MS C 1586.
- p. 179 *supra*    Fortuna con la cornucopia. *Enciclopedia Britannica*, *Op. cit.*, s.v. "Fortune".
- infra*        La Rueda de la Fortuna, baraja del Tarot de Marsella.
- p. 181 *supra*    La Fortuna alada. Tomado de Biedermann, *Diccionario*, *Op. cit.*, s.v. Fortuna.
- infra*        Fortuna haciendo girar su rueda. Boethius, *De Consolatione Philosophiae*, trad. de Jean de Meun, Francés, c. 1450-1460, British Museum, MS Add 10341, fol. 31v.
- p. 183          Fortuna con la cornucopia. *Thesaurus Gemmarum Antiquarum Astriferarum*, Biblioteca Nacional de Madrid, ER 829 CXXXII.

## ÍNDICE DE CITAS

- p. iv Boecio, *Consolación...*, *Op. cit.*, II, 2.
- p. 169 Herodoto, *Historia*. Citado por Rivera, *Ibid.*, p. 52.
- p. 171 Ovidio, *Metamorfosis*, ed. y trad. de Rubén Bonifaz Nuño, *Op. cit.*, pp. 5-6.
- p. 173 Jorge Luis Borges, "Laberinto", *Elogio de la sombra, Obras completas*, II, Argentina: Emecé, 1989, p. 364.
- p. 175 Virgilio, *Eneida*, *Op. cit.*
- p. 177 Petrarca, *De las remedios...*, *Op. cit.*, p. 415.
- p. 179 *supra* Guillaume de Machaut, *Remede...*, *Op. cit.*, "Complainte: Tels rit au main [...]".
- infra* "Caprichos de la Fortuna", *La poesía de los goliardos*, ed. de Ricardo Arias y Arias, Madrid: Gredos, 1970, (Biblioteca Románica Hispánica), p. 220.
- p. 181 Francisco Imperial, citado por Berndt, *Amor, muerte y fortuna...*, *Op. cit.*, pp. 148-149.
- p. 183 Juan de Mena, *Las Trezientas d'el famosissimo poeta Juan de Mena*, glosadas por Fernán Nuñez, Comendador de la Orden de Santiago. Bruselas, MDLII. Biblioteca Nacional de México, fondo reservado.