

## LA POESÍA MODERNA ABUSIVA: LA TENSIÓN POÉTICA EN JUAN DE MENA

Carlos Heusch  
*École Normale Supérieure*  
*Lettres et Sciences Humaines (Lyon)*  
*CIHAM (CNRS, UMR 5648)*  
*SIREM (CNRS GDR, GDR 2378)*

La problemática de la novedad y de la renovación poética es, a mi parecer, algo fundamental en las obras de Juan de Mena de cierta envergadura, expresión que me permite dejar de lado la llamada “poesía menor”, esencialmente de circunstancia. Además, hay que darle todo su sentido a la expresión “problemática” pues en dichas obras, de la *Coronación* a las *Coplas de los pecados mortales*, la cuestión de la modernidad poética atañe menos a la apariencia formal del poema que a lo que cuestiona. Quiero decir que se trata menos de una poesía innovadora o, al contrario, tradicional en su forma que de una poesía que se plantea, como tal, la cuestión de la novedad y de su estatuto como materia poética. Mena no deja nunca de preguntarse qué es la “poesía moderna” y sobre todo –cosa que encarece el interés de este tema– qué legitimidad tiene dicha modernidad. Intenta crear de otro modo, desmarcarse de los demás poetas, pero, al mismo tiempo, debemos preguntarnos en qué medida su afán no se ve frustrado, en particular a causa de su condición de poeta profesional que lo conduce a practicar la modernidad tan solo si esta es deseada por su público. Ahora bien, el público de Juan de Mena, ¿estaba acaso dispuesto a recibir una modernidad poética tan “abusiva” como la que propone en la *Coronación* o en el *Laberinto de Fortuna*? He ahí toda la cuestión.

Se pueden distinguir tres etapas fundamentales en la andadura creativa de Juan de Mena que, de hecho, cabe reducir a dos. Esos dos momentos, de una decena de años cada uno, son bastante simétricos. El primero, que abarca el período 1434-1444, corresponde a una etapa de formación y de descubrimiento y, por consiguiente, también de experimentación poética. El

joven Mena se forma en la Universidad de Salamanca donde descubre con el Tostado la *poetría* y la literatura clásica; viaja a Italia, donde puede entrar en relación con distintas corrientes humanistas y ahondar en su conocimiento de los grandes poetas e historiadores latinos. Puede así hacer sus pinitos en distintos géneros literarios (tratado moral, traducción, glosas eruditas, poesía hermética...), todos ellos emblemáticos de esa cultura docta de que se está impregnando. Es también el momento del encuentro y de la amistad con el marqués de Santillana, con quien concibe la idea de fundar una poética nueva capaz de llevar la poesía castellana hasta las más altas esferas. Mena empieza a realizar dicho proyecto primero con la *Coronación del marqués de Santillana*, de 1438, y lo lleva a su punto culminante con el *Laberinto de Fortuna*, que es como la condensación de todo el trabajo del poeta durante ese período.

Como se sabe, gracias al *Laberinto* y a sus posiciones políticas, que son las que van a triunfar a partir del verano de 1444, Mena se puede quedar en la corte. Pero ello significa el punto de partida de una nueva etapa en su creación poética, la que va de 1444 a 1454, año en que inicia su retiro cordobés. ¿Qué duda cabe de que Mena era ya desde antes un poeta cortesano —prueba de ello es su lírica amatoria. Pero lo nuevo acaso sea que, de pronto, se convierte en un poeta de circunstancias: cuando no es el panegirista del rey, de don Álvaro o de los grandes linajes, como los Guzmán de Sevilla, cuyo apoyo y generosidad busca, es el interlocutor predilecto de los jóvenes poetas. ¿Qué nos queda de dicho período? Nada que sea verdaderamente digno de inmortal memoria: piezas de circunstancias, una lírica amatoria que se va amodorrando, un tratado a la gloria del primer duque de Medina Sidonia, Juan de Guzmán, el prólogo de un tratado pro-feminista atribuido a Álvaro de Luna, en el que abundan las más trilladas ideas y, por último, una obra genealógica. Oficialmente es “secretario de cartas latinas” y cronista real, pero de este último cargo no ha quedado nada. Hay, pues, un desfase flagrante con la primera etapa, durante la cual el joven Mena solo soñaba con alcanzar la cumbre del Monte Parnaso. ¿Confundió acaso la morada de las Musas y la de los Grandes?

En 1454, Álvaro de Luna ha pasado a mejor vida desde hace meses y Juan II, enfermo y disminuido, muere rápidamente. Juan de Mena decide entonces dejar esa corte que ya no podrá ser la suya y regresa a su ciudad natal venerada, Córdoba, donde ejercerá como Veinticuatro. Es el punto de partida para una tercera etapa que apenas es algo más que un epílogo, que el momento de hacer, intuyendo ya el *transitus mortis*, el balance de su vida. Será un poema que Mena deja inacabado al morir, las *Coplas de los pecados mortales*.

Al leer de cerca la producción poética de Mena, se da uno cuenta de que aquellas obras en las que se puede columbrar, siquiera solapadamente, intenciones literarias particulares (como por ejemplo un proyecto poético) no dejan de plantear una especie de tensión, una especie de presión de la que el poeta no consigue nunca liberarse. Dicha tensión viene de la dialéctica que se crea entre lo que es para Mena una poesía tradicional, acorde con el mundo que lo rodea y que espera algo de él, y una poesía revolucionaria, nueva, moderna pero necesariamente excesiva, hermética, impopular... en una palabra: abusiva.

La idea de tensión poética no es nada nuevo, claro está. Las cortes de los Trastámaras como espacio de creación literaria eran un lugar de incesantes conflictos sociales y políticos expresados con la voz de la poesía satírica. Dichas cortes serán asimismo el lugar predilecto del conflicto literario o al menos poético. Una de las grandes aportaciones de la medievalista francesa Jeanne Battesti fue la de poner en evidencia los vínculos entre las corrientes poéticas en la producción cancioneril y las personas que las componían. No basta, efectivamente, con decir, como suelen hacer los libros de texto, que existían diversas corrientes, como por ejemplo, una corriente italianizante, sin dar mayores detalles. Lo importante es poner de relieve el hecho de que no se trata de corrientes poéticas meramente yuxtapuestas sino de concepciones de la poesía y aun de “tipos” de poetas que se enfrentan abiertamente. Podemos decir gracias a los trabajos de Jeanne Battesti que entre 1398 y 1445 asistimos a una verdadera “querrela entre Antiguos y Modernos”<sup>1</sup> en la cual se admiten los golpes más bajos. Los “Antiguos” son aquellos poetas resueltos a defender lo que consideran ya como la poesía castellana tradicional y que no era más que una adaptación al castellano de los modelos galaico-portugueses y occitanos. Los “Modernos” no ponen en tela de juicio dicha herencia, pero tienen, además, nuevos modelos, un singular triunvirato por el que se apasionan más y más: Dante, Petrarca y Boccaccio.

Ya hacia el año 1398 se plantea con vehemencia y combatividad la cuestión de la renovación de la poesía castellana. Como lo sugiere Jeanne Battesti, más allá de las formas, el conflicto estalla abiertamente porque de lo que se trata es del reconocimiento en el seno de la corte de un “tipo” de poetas frente a otro tipo. Al final del combate se deberá elegir entre los antiguos “trovadores” pedigüños de aguinaldos y los nuevos “poetas”. Las reaccio-

---

<sup>1</sup> J. Battesti-Pelegrin, “Nommer les choses: le poète *cancioneril* par lui-même”, *Bulletin Hispanique*, 90, 1-2 (1988), pp. 5-25.

nes contra estos últimos, como por ejemplo las de un Alfonso Álvarez Villсандino al gritar “que me furtan e me roban”,<sup>2</sup> son reacciones de autodefensa comparables a las críticas formuladas por Suero de Ribera a los nuevos “galanes de corte”.<sup>3</sup> Sin duda produjeron el efecto de solidificar un grupo de poetas que, en un principio, no debía tener una idea muy clara de sus denominadores comunes.

Los nuevos poetas encontraron un cabecilla en la figura de un sevillano originario de Génova, Francisco Imperial, quien, a pesar de los estudios ya clásicos que le dedicaron Gimeno Casaldueiro, Lapesa y Morreale, debe ser estudiado con profundidad como principal vector de una italianización precoz de la poesía castellana que acaso hubiera podido llegar muy lejos y más pronto de no haber desaparecido tan rápido.<sup>4</sup> A su lado se hallan dos sevillanos más, Ferrant Manuel de Lando y Ruy Páez de Ribera,<sup>5</sup> así como Fernán Sánchez Calavera y aun Fernán Pérez de Guzmán, a quien sedujo un tiempo el alegorismo italianizante. Se trata, por tanto, de un grupo so-

---

<sup>2</sup> B. Dutton y J. González Cuenca, eds., *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Visor, Madrid, 1993, núm. 225. Se citará siempre *Baena* a partir de la referida edición.

<sup>3</sup> Véase al respecto: C. Heusch, “Galanes y caballeros en la poesía castellana del siglo XV”, *Insula*, 584-585 (ag-sept 1995), pp. 10-13. También se han ocupado de la problemática figura del “galán” en los cancioneros, A. Menéndez Collera, “La figura del galán y la poesía de entretenimiento de finales del siglo XV”, en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, ed. A. Menéndez Collera y V. Roncero López, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996, pp. 495-505; J. Battesti-Pellegrin, “Hacia una tipología del galán: el *Doctrinal de gentileza* de Hernando de Ludueña”, en *Mélanges offerts au Professeur Guy Mercadier*, Publications de l’Université d’Aix-en-Provence (Études Hispaniques, 24), Aix-en-Provence, 1998, pp. 15-29 y A. Chas, en un trabajo de próxima aparición: “Los manuales de gentileza en la poesía de cancionero”, en *De la lettre à l’esprit des textes médiévaux espagnols. Hommage à Michel Garcia*, ed. C. Heusch, Le Manuscrit, Paris (en prensa).

<sup>4</sup> Véase J. Gimeno Casaldueiro, *La creación literaria de la Edad Media y el Renacimiento: (su forma y su significado)*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1977; R. Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos (B.R.H., Estudios y Ensayos, 104), Madrid, 1971; M. Morreale, “El *Dezir a las siete virtudes* de Francisco Imperial. Lectura e imitación prerrenacentista de la *Divina Comedia*”, *Lengua, literatura, folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, 1967, pp. 307-381.

<sup>5</sup> La influencia de Ruy Páez de Ribera sobre el *Laberinto* de Mena debiera estudiarse más detenidamente.

cialmente heteróclito del cual podemos pensar, a través de las afirmaciones de sus detractores,<sup>6</sup> que conoció un momento de gloria en los primeros años del reinado de Juan II. La oposición con los otros poetas no es, por lo tanto, social sino más bien intelectual. Villasandino y demás “trovadores” de última hora defienden una especie de diletantismo opuesto a una profesionalización de la creación poética debida, en parte, a una mayor “intelectualización”, que exigía de los “poetas limados” que fueran, según Santillana, “intrínsecos, sabios, discretos, letrados” (*Pregunta de nobles*).<sup>7</sup> Difícilmente hubiera podido un Villasandino darse por aludido tras la enumeración del Marqués. No en vano, en un intercambio poético precisamente con un “maestro en arte”, Villasandino hace de su calidad de “lego” y no de letrado la principal justificación de su aptitud para rimar según unos ya entonces pretéritos valores cortesés tradicionales: la poesía, según él, debe prescindir de ciencia, de erudición, pues es, ante todo, el espejo de los sentimientos. Recordemos que Juan Barba no le dice otra cosa a Guevara, en la famosa polémica editada por Pedro Cátedra:<sup>8</sup> el amor y, por consiguiente, la poesía, es algo que se vive, que se experimenta mucho más que se compone. De ahí una poesía del Yo y del afecto que prescinde tanto del mundo exterior como del de los libros.

Frente a semejante poesía “sencilla y vivida” de los que se autoproclaman trovadores, los poetas, de la mano de Imperial y su pasión por los autores del *dolce stil novo*, conciben una poesía diametralmente opuesta: una poesía que exige un culto absoluto de la forma, un rigor total. Sublime ciencia de lo sublime, presupone las mayores cualidades intelectuales e implica la más ardua de las tareas. Muy atentos a la idea de lo Bello, estos poetas, concretamente Imperial, se abren –contrariamente a lo que se ha dicho a menudo de la poesía cancioneril– a la contemplación del mundo exterior y a la expresión de una correspondencia poética entre el Yo y la Naturaleza. En esa especie de lírica *stilnovista* de Imperial vamos a ir encontrando aquellos elementos de la naturaleza que pasarán a ser en la poesía española de la

---

<sup>6</sup> Me refiero, concretamente, a una composición de Villasandino recogida en el *Cancionero de Baena*, núm. 255.

<sup>7</sup> “O muy transcendentales poetas limados, / intrínsecos, sabios, discretos, letrados” (*Pregunta de nobles*. Cito por la edición de A. Gómez Moreno y M. Kerkhof, Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, Planeta, Barcelona, 1988, p. 216).

<sup>8</sup> P. Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su Consolatoria de Castilla*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989.

centuria siguiente convenciones cuando no *topoi* poéticos (pájaros, plantas, arroyos, ciclos de las estaciones, astros, colores...). Valga como prueba este ejemplo sacado del *Dezir al nacimiento de Juan II*:

Abrí los ojos e vime en un prado  
de cándidas rosas e flores olientes,  
de verdes laureles todo çircundado.  
A guisa de cava, de dos bivas fuentes  
nascía un arroyo de aguas corrientes,  
caliente la una e la otra fría,  
e una con otra non se bolvía;  
otro tal nunca vieron los ojos bivientes.

[...]

Por partes de dentro la fría corría,  
de que se bañavan las rosas e flores;  
cantavan lugares e los ruseñores

[...]

El romper del agua eran tenores  
que con las dulçes aves concordavan.

(*Cancionero de Baena*, 226, vv. 17-24, 29-31, 33-34)

Al impresionismo subjetivo de la poesía de los tradicionales, este “estilo nuevo” castellano responde con un expresionismo que prueba y saborea cada cosa nombrándola. Hasta el cuerpo femenino, cuya descripción se reduce tan a menudo a puras abstracciones, viene en esta poesía expresado con sobria sensualidad:

Los pechos alvos, la garganta alçada  
la vide venir escontra el río

(*Cancionero de Baena*, 241, vv. 9-10)

De un muy alvo çendal  
la una saya traía,  
e más alva que cristal  
toda ella paresçía

(*Cancionero de Baena*, 242, vv. 17-20)

Hay que admitir, sin embargo, que no fue esta dimensión de la moda italiana lanzada por Imperial la que tuvo más adeptos, acaso por tratarse de una poesía demasiado adelantada en el tiempo. Comoquiera que sea, semejantes evocaciones de la naturaleza y delicado sensualismo se encuentran prácticamente solo en el más “imperialista” de los poetas del *Cancionero de Baena*, que no era Lando –mal que le pese a Villasandino–, sino Páez de Ribera (dejando de lado, claro está, a Santillana, quien no conoció a Imperial). En este sentido, hay un poeta posterior, concretamente de la corte de Enrique IV, que debe retener nuestra atención; me refiero a Guevara, ya mencionado, quien retoma indirectamente la herencia de Imperial para desarrollar con el “arte menor” tan castellano un refinamiento y una naturalidad en la expresión que nos conducen hacia otras poéticas ulteriores ya marcadamente renacentistas (véase, por ejemplo, el poema “O desastrada ventura”, núm. 211 del *Cancionero general* de 1511).

Los discípulos de Imperial, por lo tanto, no se quedarán tanto con el desarrollo del sentimiento de la Naturaleza como con otras profundas novedades que aquel introdujera en la poesía castellana con todas las miras puestas hacia la otra península: estas fueron esencialmente el alegorismo dantesco (sienten especial fruición por las “visiones” donde pululan damiselas etéreas cubiertas con un velo) y el recurso casi sistemático a la erudición mitológica e histórica como *ornatus facilis*. De este modo es como Santillana y Mena recuperarán y harán suya, en los años treinta, una corriente poética que, tras la desafortunada desaparición de Imperial, empezaba ya a pedir a gritos tinta nueva.

La cuestión fundamental es la de saber si Santillana y Mena supieron dar a esa corriente poética la tinta que necesitaba. Y el caso es que tal vez debamos decir que no, puesto que, en vez de asegurar su vigencia, son en parte responsables de su abandono por los poetas ulteriores, sin duda a causa de la orientación elitista y hermética que le dieron. Creo que esa no era la finalidad de las investigaciones poéticas de Imperial. Este último había entendido, a mi parecer, que el porvenir de la poesía castellana pasaba por un metro nuevo y que debía ser amplio y airoso, pues el verso castellano se ahogaba en la exigüidad del octosílabo, martilleado por un ritmo repetitivo y por la tiranía de la rima; Imperial había comprendido que semejante metro nuevo no podía ser sino el endecasílabo a la italiana, que utiliza en su composición más acabada, el *Dezir a las siete virtudes*. Y así se expresaba al respecto Rafael Lapesa:

En las estrofas iniciales [del *Dezir a las siete virtudes*] Imperial anunciaba su innovación con plena conciencia de lo que se proponía. Pero

la muerte le impidió ejercitarse otra vez en el nuevo metro y en la nueva manera. Sin insistencia ni perfeccionamiento, la tentativa de Imperial no pudo arraigar. Precursor de precusores, la suerte del poeta genovés fue, en cuanto a la métrica, la de un Boscán primerizo cuando todavía no era posible Garcilaso.<sup>9</sup>

Mucho habría que decir sobre la recuperación y la transformación por Santillana de la herencia de Imperial. Pero centrémonos sobre Juan de Mena y su peculiar manera de incorporar las nuevas ideas, pues es en este autor donde la novedad va a surgir como tensión poética.

Si seguimos la reconstitución de la producción lírica de Mena que aparece en las antologías y, particularmente, en la edición de las obras completas del cordobés hecha por Pérez Priego,<sup>10</sup> nos damos cuenta de que su primera producción poética surge, en lo tocante a temas y a expresión, totalmente en el marco de la poesía amatoria de tipo “trovadoresco”. Es decir, se trata de una lírica que practica exclusivamente el arte menor, que recurre a un léxico simple aunque con propensión a la abstracción, que ignora por completo toda forma de erudición o de ornatos basados en referentes culturales (mitología, historia, geografía...). Esa es la poesía que en tiempos de Mena podía pasar por “tradicional” castellana. Pero, al lado de esta, existe otra que el poeta no duda en calificar de “moderna”. ¿Qué relaciones tienen ambas poéticas en la obra de Juan de Mena?

Nos hemos referido a la existencia de una tensión: ello quiere decir que curiosamente las composiciones poéticas del cordobés que plantean la cuestión de la renovación poética están ahí, de alguna manera, para significar la dificultad o incluso la imposibilidad de sumirse enteramente en una o en otra. Se trata, pues, de un verdadero conflicto estético que seguirá a Mena hasta su última creación.

A partir de 1438, Mena se busca a sí mismo como poeta consagrado. De su frecuentación con Santillana le viene la idea de que la poesía castellana se merece algo mejor que la versificación de los amoríos cortesanos. Pero para llevar a cabo una reforma poética y la creación de una poesía elevada y grave capaz de medirse con las grandes líricas anteriores, había que dotarse de una estética acorde con semejante cometido. Pero ¿acaso ese joven de 27 años se siente dispuesto a hacer suya una estética como la de su maestro y

---

<sup>9</sup> R. Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días*, p. 93.

<sup>10</sup> Juan de Mena, *Obras Completas*, ed. M. A. Pérez Priego, Planeta, Barcelona, 1989.

amigo, don Íñigo López de Mendoza, precisamente uno de esos “muy transcendentales poetas limados, / intrínsecos, sabios, discretos, letrados”? ¿Acaso se sentía ya lo bastante “limado”? Se me antoja pensar que, en ese preciso momento, Mena no está aún seguro de querer convertirse en un adepto de la poesía “moderna” de Santillana; como si quisiera antes mostrar de qué era capaz. De ahí una serie de poemas que interpreto como el signo de las dudas del poeta pero también como la evocación metafórica de su propio recorrido poético.

Tal es mi lectura de la totalidad de la *Coronación del marqués de Santillana*, que es la primera composición poética importante del cordobés, pero que es también su primera visión alegórica a la zaga de los grandes *decires* de Santillana de los años 30, como el *Planto*, la *Coronación de Mosén Jordi de Sant Jordi* y la *Defunción de don Enrique de Villena*. Para mí, el poema de Mena va mucho más allá de la mera poesía de celebración poética que sería, al fin y al cabo, poesía de circunstancia. Además, se trata de un singular homenaje *in vita*, contrariamente a lo que sucedía con la mayor parte de las obras de este tipo, que lo eran *post mortem*. Ciertamente, la admiración hacia Santillana se hace patente en el poema a través de un claro remedo de los *decires* santillanianos. Pero creo que el sentido profundo del poema no va por esos derroteros.

Estética y formalmente Mena reproduce por completo la poesía de Santillana, pero indirectamente, a través de la alegoría, va a expresar el carácter iniciático de esta producción. Si seguimos las coplas iniciales y sus glosas nos damos cuenta de que el punto de partida del poema, tal como está expresado, no es el de celebrar la gloria de don Íñigo sino el de establecer metafóricamente la investigación poética del propio Mena, a través de la evocación del recorrido lleno de obstáculos y de la difícil ascensión a la cima del Monte Parnaso. Entonces los elementos de la visión pueden tener un significado no solo moral sino también literario: la tentación, por ejemplo, ¿acaso no significa la tentación de la poesía mundana y fácil, vanidad de las vanidades? De alguna manera, hay que saber dejar la llanura de la poesía ligera e intentar elevarse hacia las alturas de lo sublime. El término del viaje alegórico representa, claro está, la coronación en sí de Santillana, pero además es precisamente lo que permite al joven aspirante conocer a las Musas y componer una invocación a la diosa Fama en la que, ante todo, hay que leer, creo yo, un deseo de reconocimiento del mérito literario del propio autor. La fama última, aquella que surge del poema mismo, dice mucho más que la mera gloria de Santillana: sirve a todas luces para hacer nacer la de Mena. Esa es la gran astucia retórica del poeta: componer un poema a la gloria del maestro y, componiéndolo, otorgársela a sí mismo.

El caso es que la experiencia poética de la *Coronación* va a tener consecuencias de peso: modifica sensiblemente toda su poesía. La lírica amorosa, por ejemplo, va a quedar penetrada por ese espíritu nuevo que ya no duda en aunar figuras mitológicas y las emociones del sujeto enamorado. Pero la reticencia sigue ahí y, para expresarla, Juan de Mena recurre a otro truco retórico; se trata de dos poemas de original composición cuya disposición textual ilustra perfectamente esa tensión a la que nos estamos refiriendo. Son los dos poemas llamados de “claroscuro”: “El sol clarecía los montes Acayos” y “El hijo muy claro de Yperión”. Como se sabe, el hallazgo poético consiste en hacer alternar no solo dos formas estróficas –las coplas de arte mayor (en la disposición, dicho sea de paso, de la primera copla del *Laberinto*) y las oncenas de pie quebrado (que era un tipo de estrofa bastante original en el momento en que lo cultiva Juan de Mena, según Tomás Navarro Tomás)–,<sup>11</sup> sino sobre todo dos estéticas distintas. Efectivamente, las oncenas se hallan enteramente en la corriente cancioneril con un léxico llano y sin erudición, pero con las figuras de estilo tradicionales de dicha lírica (como por ejemplo la anadiplosis), mientras que las coplas de arte mayor presentan el hermetismo y el *ornatus* erudito que Mena desarrolla ampliamente en el *Laberinto*.

La primera composición, “El sol clarecía los montes Acayos”, presenta un interés esencialmente formal. Desde el punto de vista del contenido, las oncenas repiten el trillado tema del enamorado no correspondido y el de la muerte de amor. Resulta interesante constatar que, frente a esta estrofa donde está el meollo temático del poema, las coplas de arte mayor parecen no tener más que una función subalterna, puramente ornamental. En ellas el autor se contenta con repetir sistemáticamente una *comparatio* entre el Yo y determinadas figuras mitológicas. Debemos, pues, concluir que en este caso el experimento poético de la alternancia de estrofas permite resolver la tensión poética en beneficio claro de la poesía cancioneril. Fuera de que, como hemos visto, en las oncenas es donde residen las “ideas” del poema (por muy trilladas que sean), la alteración final del orden de alternancia estrófica (ya que el cabo hubiera tenido que ser de arte mayor) tiende a demostrar lo que podría ser la “victoria poética” del arte menor cancioneril. Mena termina su poema con una sextilla de pie quebrado, que es una manera de dejar claro su apego personal, ya sea sincero o impuesto por el público, al verso tradicional castellano.

Esta interpretación viene, además, sugerida por el contenido de la última estrofa de arte mayor que es como un acto de renuncia poética. No podemos por menos de citar, dado el título de este trabajo, estos célebres versos:

---

<sup>11</sup> *Métrica española*, Las Américas, New York, 1966, p. 112.

Non me conviene la grand disciplina  
 de la poesía moderna abusiva,  
 nin ove bevido la limpha divina,  
 fuente de Phebo, muy admirativa,  
 nin sope el camino por qué lugar iva  
 la selva Safos en el monte Parnasso<sup>12</sup>

La asociación entre poesía moderna abusiva y la poética desarrollada en las estrofas de arte mayor es evidente. Pero, además, los versos siguientes de la copla aluden de manera muy sugestiva precisamente a referencias presentes en la *Coronación del marqués de Santillana*: la fuente Castalia, el camino de Safo... Queda claro que esta poesía moderna es, pues, también para Mena aquella de que se sirve en la *Coronación*, lo cual aquilata el sentido iniciático al que nos referíamos antes.

¿Cómo explicar esa aparente renuncia? Las hipótesis son múltiples y deberían orientar nuestra reflexión sobre los límites impuestos a la poética de Mena por la posición que este ocupa en la corte y que, claro está, en ese momento preciso es aún algo incierta. Tiene que gustar todavía a muchos, tanto a los “antiguos” como a los “modernos”: a los antiguos haciendo ver que respeta la preceptiva tradicional que reserva la expresión del amor a la lírica cancioneril de arte menor; a los modernos integrando, a pesar de todo, en la esfera de la lírica amatoria esta poesía nueva, aunque resulte *in fine* “inconveniente” por demasiado “abusiva”. Pero claro, siempre nos queda la posibilidad de pensar que en el fondo se trata de una extraordinaria preterición: digo que rechazo esta poesía pero lo digo con los términos mismos de esta poesía. ¿Acaso no es una sutil manera de imponerla a todos?

La respuesta a esta última pregunta acaso se halle en el siguiente poema de claroscuro. “El hijo muy claro de Yperión” es una composición mucho más equilibrada; da la impresión de que Mena se plantea menos preguntas sobre la legitimidad o la pertinencia de la poética nueva. Por ejemplo, ya no hay afirmaciones metapoéticas, como referencias directas a esta poesía, y sobre todo ya no hay lo que podríamos llamar una jerarquía de las formas estróficas. Las dos estrofas propuestas para la alternancia son más equilibradas, más simétricas, de ocho versos cada una (coplas reales y coplas de arte mayor). Asimismo, los versos “modernos”, por llamarlos de algún modo, aunque sigan siendo el lugar privilegiado para la erudición clásica, han de-

<sup>12</sup> Sigo la edición de C. de Nigris, *Juan de Mena, Laberinto de Fortuna y otros poemas*, Crítica (Biblioteca Clásica, 14), Barcelona, 1994, p. 28, vv. 134-139.

jado de ser el soporte de una mera *comparatio*. Este equilibrio nuevo, que parece relajar la tensión estética entre las dos poéticas sin eliminarla del todo –pues la necesidad de un claroscuro se sigue haciendo notar–, significa tal vez que en ese momento la poética de arte mayor de Mena empezaba a estar lista para una obra como el *Laberinto* que, al fin y al cabo, es la única obra donde adopta plenamente dicha poética, el único poema en el que se pone entre paréntesis, a lo largo de esas casi 300 coplas, el conflicto fundamental de la creación meniana.

Pero, desde este punto de vista, el *Laberinto* es una conjuración que provoca el efecto contrario. Los diablos de Mena vuelven y acaban imponiéndose: no solo no volverá nunca más a componer el menor verso que corresponda verdaderamente al modelo de la poesía moderna abusiva, sino que incluso sentirá la necesidad de realizar un *mea culpa* en torno a esta poética en su última composición, las *Coplas de los pecados mortales*. Las 17 primeras estrofas de dicha obra son una total recusación de su producción anterior. Este *proemio* es un poema del arrepentimiento al que no le faltaban precedentes, de Petrarca a Fernán Pérez de Guzmán, quien en 1432 decide quebrar su lira amatoria para dedicarse exclusivamente a la poesía religiosa. Ocurre, pues, con cierta frecuencia que los poetas lamentan el “juvenil y primer error” de una poesía liviana de amoríos que era no solo “salsa para pecar”, según la famosa expresión de Diego de San Pedro, sino también uno de esos “cortezanos exerçios”, en boca de Santillana,<sup>13</sup> que hay que saber dejar, como pensaba también Suero de Ribera, una vez cumplidos los 36 años.

Pero el arrepentimiento meniano es tanto más interesante cuanto que, contrariamente a los otros poetas mencionados, se trata aquí de una verdadera palinodia estética. Lo que recusa Mena no es tanto la temática ligera del amor o los asuntos mundanos de la corte; recusa, ante todo, su inspiración poética de entonces y las consecuencias estilísticas de esta. La analogía implícita de la primera copla tiene un interesante sentido; la oposición entre el singular y el plural contenida en el hecho de poner frente a frente a “la” musa cristiana y a “las” musas paganas se halla y, por lo tanto, se transporta en el debate entre “la” Razón y “los” pecados; se crean así dos universos en conflicto que se completan, uno en el fondo (el discurso moral: razón contra pecados) y otro en la forma (el discurso literario: inspiración cristiana contra inspiración pagana).

---

<sup>13</sup> La expresión aparece al principio del *Proemio e Carta* enviado a don Pedro, Condestable de Portugal.

Una de las particularidades de este debate alegórico es la importancia que toma la primera persona. Los pecados no son más que los múltiples rostros de un único personaje, Voluntad. Los dos protagonistas del debate, Voluntad y Razón, representan las dos vertientes fundamentales del Yo, de una subjetividad desgarrada por un conflicto esquizofrénico. Ahora bien, el desdoblamiento del sujeto en el poeta es total y el Yo se identifica con una sola de esas dos vertientes, Voluntad, cuyo proceso tiene lugar. El debate puede así convertirse en un *confiteor* y un *mea culpa*. El Yo-Voluntad nos va a mostrar las caras de su vida, metáfora que debemos entender como confesión de los pecados.

Todo está aquí reunido para poner en tela de juicio la poética de una obra como el *Laberinto*: las invocaciones iniciales, el uso de la erudición, considerados como una pérdida de tiempo (“Non se gaste más pavilo...”, v. 49) y hasta una incitación a pecar (vv. 65-72), frente a la urgencia de una vuelta a Dios:

juzgando recibe Dios  
más la obra qu’el estilo (vv. 55-56)

El Juicio de Dios es exactamente contrario al de los hombres, que se interesaban no por las “obras” sino por el “estilo” del poeta. Hay en las amargas afirmaciones de Mena como una puesta en duda de su calidad anterior de poeta profesional cortesano, preso de los estilos que querían unos y otros. Lanza una mirada desengañada sobre su recorrido como poeta y no ve en el ejercicio del que fuera su oficio más que el yugo de las formas y las apariencias, y en la poesía nada más que esclavitud, como sugiere en el verso 121 con la expresión “esclava poesía”. La poesía “libre” será aquella que consiga desprenderse tanto de la ornamentación superficial como de los temas perniciosos (“lo superfluo así tirado / lo dañoso desechado”, vv. 122-123); será la de la musa cristiana.

En la reprobación de sus obras anteriores, concretamente aquellas que se inscriben dentro de la poesía erudita, también hay que leer una regresión que anula la primera idea de una renovación poética. La evolución final de Mena es, de hecho, una involución. La cuestión que se plantea es la de saber si esta se debe a una conversión espiritual movida por la proximidad de la muerte sin demasiada relación con las actitudes creativas anteriores, cosa hasta corriente entre los poetas castellanos del quince, o bien si es la consecuencia prácticamente necesaria del drama creativo de Mena, esa tensión fundamental que atraviesa las obras a las que más aprecio tenía. Creo que esos dos principios explicativos no se eliminan mutuamente. La agudización

espiritual *in transitu mortis* permite comprender fácilmente el abandono de la inspiración pagana, cosa, por otro lado, frecuente. Pero me parece que, entre líneas, los versos de las *Coplas de los pecados*, con esas alusiones a la poesía “esclava”, dejan entrever una amargura de poeta que acaso debamos explicar gracias a la problemática personalidad poética de Mena.

¿No deberíamos preguntarnos si Juan de Mena no fue un poeta fundamentalmente perturbado por su calidad profesional? En este sentido, creo que se impone una comparación con el marqués de Santillana. Este encarna lo que podríamos llamar un diletantismo culto. Su erudición no tenía nada que envidiar a la de los sesudos maestros de su época y su posición política, social y económica le conferían en el plano literario total independencia. Por eso Santillana es más que una *rara avis*; se trata de un caso totalmente aparte, por no decir único. Su creación literaria está totalmente exenta de compromiso, lo que explica que, contrariamente a lo que ocurre con Mena, se haya mostrado mucho más perseverante en sus investigaciones sobre esa “poesía moderna abusiva” que encarna e ilustra él solo. Por esa razón Santillana puede inscribir su creación en un *continuum* poético: composiciones como *Bías contra Fortuna* (1448) o *El favor de Hércules contra Fortuna* o el *Doctrinal de privados* (1453) son el perfecto desarrollo estilístico de los decires narrativos o alegóricos de los años 30. Contrariamente a lo que ocurre con Mena, Santillana no modifica en absoluto su expresión en función de sus eventuales destinatarios sino en función del género poético que quiere tratar. Efectivamente, al lado de los decires eruditos, elevados y graves, tenemos toda esa lírica llamada “menor” (serranillas, villancicos, canciones y cantares) que es coetánea de la otra. A través de esa libertad de creación, Santillana instaura una actitud fundamental del poeta frente a la creación que se convertirá luego en una constante de la creación poética. Tal vez con esa libertad se entienda otro de los grandes experimentos poéticos de Íñigo López de Mendoza: me estoy refiriendo, evidentemente, a los “sonetos al itálico modo”, es decir, con endecasílabos a pesar de que los componga con una rítmica muy condicionada aún por la prosodia del arte mayor. Como sabemos, él será el primero en adentrarse en el mundo de esta forma poética y pocos lo seguirán, y aun tímidamente, como el aragonés Juan de Villalpando (hacia 1460), quien compuso 4 sonetos o, ya en tiempos de los Reyes Católicos, algunos imitadores de la poesía italiana como Antonio de Soria o Hernando de Acuña.

Contra la corriente e inspirado por sus lecturas italianas (“los itálicos prefiero yo”), Santillana elige también mantener en su poesía el recurso a la expresividad de elementos naturales. Mientras a partir de los años 1450 la lírica castellana va evolucionando hacia la abstracción, Santillana sigue creyendo en el valor poético de los elementos concretos de la naturaleza, como

lugares, arroyos, el mundo vegetal, colores..., un aspecto de la poética santi-llaniana que retomarán sus más directos imitadores como Diego de Burgos o incluso, aunque con menor intensidad, Gómez Manrique.

La singularidad de don Íñigo nos conduce, por tanto, a enunciar una especie de paradoja. A fuer de “diletante”, el Marqués pudo romper con las modas o con esa especie de conservadurismo literario cortesano que forja tradiciones poéticas supuestamente nacionales a la par que se muestra de lo más reacio a incorporar ingredientes con sabores exóticos. Como sabemos, el siglo XVI conocerá un problema semejante con mucha más violencia aún, con las reacciones de los poetas conservadores ante las innovaciones también italianizantes de Boscán y Garcilaso. A Santillana no le preocupa en absoluto todo eso, puesto que no escribe para los demás sino para sí mismo, por placer, en perfecto amante de las Letras vengan de donde vengan. Y ahí se halla la paradoja: esa actitud de exquisito diletantismo literario resultó ser, al fin y al cabo, mucho más generadora de renovación poética que la de los poetas “profesionales” como Juan de Mena, totalmente condicionados por un público que coincidía además con el *establishment*, caldo de cultivo de la repetición mecánica, esa misma que explica el fárrago formal que podemos observar en algunos poetas menores del *Cancionero general*. Constatamos, pues, que la progresiva profesionalización de la poesía con esos curiales como Mena que también son letrados no fue necesariamente fuente de una reflexión nueva sobre lo poético; si acaso, de manera efímera. Solo Santillana pudo permitirse hasta el final esa *recherche de l'absolu*, esa constante experimentación poética que lo condujo hasta ser si no un conquistador, sí al menos un descubridor. Los más de los poetas curiales debieron contentarse con algunos éxitos puntuales, con alguna obra maestra tras la cual apenas supieron levantar cabeza. Ese es, a todas luces, el caso de Mena con su *Laberinto de Fortuna*.

Qué duda cabe de que, después de los ejercicios poéticos de los poemas claroscuros en los que aparece la tensión a la que nos hemos referido entre la poesía tradicional y la “moderna abusiva”, Mena lo va a apostar todo con una composición que será la mayor manifestación posible del carácter fundamentalmente “abusivo” de su concepto de la poesía moderna. Hay en el *Laberinto de Fortuna* algo así como una poética laberíntica que coincide, de alguna manera, con la idea que parece hacerse Mena de la poesía moderna como necesariamente excesiva, desmedida. Como comentaba Nadine Ly,<sup>14</sup> la

---

<sup>14</sup> N. Ly, “Norme et é-normité dans le *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena”, en *La poésie castillane de la fin du moyen âge au début du Siècle d'or*, Éd. du Temps, Paris, 1997, pp. 36-91.

norma meniana es la de ser “e-norme”, la de producir una poética que precisamente hace estallar todas las normas. Y he ahí la paradoja: cuando una norma es “enorme” (entendamos coaccionadora, excesiva, en una palabra “abusiva”) provoca una especie de suspensión de todas las otras normas, una “e-normidad” que hace que uno puede liberarse de todas las otras obligaciones, empezando por las de la lengua corriente. De ahí también una lengua laberíntica que surge de la poética del arte mayor, cuya particularidad es la de ser un orden que tiende hacia el desorden, como apuntaba Lázaro Carreter en su famoso estudio sobre la métrica del arte mayor.<sup>15</sup>

La primera manifestación de esta poética abusiva se encuentra en el sistema métrico. A pesar de lo que se ha podido decir, el sistema métrico del *Laberinto de Fortuna*, gracias a su carácter abusivo, con esa excesiva primacía dada al modelo rítmico dactílico y la consiguiente “coacción de los ictus”,<sup>16</sup> es absolutamente regular y está basado en unas reglas relativamente simples que sistematicé en un estudio sobre el *Laberinto*.<sup>17</sup> Al realizar dicho estudio, comprendí que las presuntas irregularidades de algunos versos de Mena desaparecían si comprendíamos la poética del cordobés según otra lógica: la lógica “abusiva” de la métrica meniana no obedece a una lógica lingüística o prosódica sino a una lógica musical; basta con alargar la duración silábica o, por el contrario, con introducir silencios o pausas, en el sentido musical de la palabra (produciéndose así una especie de “síncopa”) para que se mantenga el ritmo. Por otro lado, está el léxico: hay en el *Laberinto* una necesidad retórica de multiplicar arcaísmos y neologismos que no depende de lo que sería un “estado” histórico de la lengua; la lengua de Mena no tiene más razón de ser que la de su propia poética. El proyecto de Juan de Mena de componer un largo poema según los esquemas retóricos clásicos del estilo elevado lo conducía a multiplicar los operadores de *dignitas* literaria que Quintiliano denomina *antiquitas* (la búsqueda del arcaísmo) y *fictio* (la creación de palabras). En ese mismo afán se entiende el ciceronismo de su sintaxis en sus distintas manifestaciones (hipérbaton, anástrofe, tmesis, *hysteron-proteron*...), al igual que otras manifestaciones del exceso sintáctico. Llegamos así a la tan debatida cuestión de la relación de Mena con la lengua latina, que se planteó ya en el Renacimiento con el juicio perentorio

---

<sup>15</sup> F. Lázaro Carreter, “La poética del Arte mayor castellano”, en *Estudios de Poética*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 75-111, esp. p. 92

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>17</sup> C. Heusch, *Juan de Mena, “Laberinto de Fortuna”*, Centre National d’Enseignement à Distance, Vanves, 1998.

de Valdés, quien en el *Diálogo de la lengua* consideraba que el *Laberinto* era más un mal latín que un buen castellano.

Así como Mena se sirve de las palabras no como formas lingüísticas fijas sino más bien como notas de música que pone al servicio del verso, así se sirve también del abanico de posibilidades que la poética latina pone a su servicio para moldear el verso: no es la lengua latina o remedar la lengua latina lo que le interesa (cosa que Valdés, sin duda, no alcanzaba a comprender), sino todo aquello que en la lengua y en la poética latinas le permite componer versos de arte mayor. Movido por esta finalidad, selecciona lo útil y elimina sin miramientos lo que no le sirve. Todo queda subordinado a esa “gran disciplina” de la poesía moderna abusiva y no procede en absoluto ir en una dirección literaria que se alejara lo más mínimo de semejante criterio absoluto. Ello explica, creo yo, el abismo cultural y literario que separa a Mena de los poetas renacentistas de la centuria siguiente: no *imita* sino que *recupera*. Dicho de manera más tajante, su arte no es de imitación sino de recuperación. Va picando aquí y allá, en el latín o donde sea para crear un *todo* profundamente nuevo y esa es también la poesía moderna que es, en el fondo, fundamentalmente, orgánicamente heteróclita. Nos hallamos, pues, en las antípodas de la imitación renacentista que busca la finalidad contraria, la pureza y la autenticidad originales, una fusión nueva con un sistema y un espíritu de creación antiguos. Por eso, un poema como el *Laberinto* es quizás un gran acierto literario, pero, al mismo tiempo, es en la historia de las formas literarias, a causa de su “e-normidad” un total callejón sin salida. Entre los últimos experimentos de Santillana y Mena y el punto de partida de los de Boscán y Garcilaso hay tal vez un camino común o que va en una dirección paralela, pero entre unos y otros se alza un muro de lo más alto y grueso.

Si bien la estilística del *Laberinto* deja clara, al fin y al cabo, la deuda de su autor con respecto a la poesía cancioneril, creo que una de las manifestaciones de su modernidad como largo poema narrativo está en el uso que hace Mena del estilo directo. Su finalidad primera es la de romper la monotonía narrativa del poema, la de hacer que este sea otra cosa que ese desfile de figuras inmóviles al que aludía Lida de Malkiel;<sup>18</sup> el estilo directo permite a través de la dinámica que instaura evitar el *taedium*. Esos momentos de ruptura narrativa quedan definidos como una forma de oralidad: se les llama *fabla*, una *fabla* dinámica, viva y aun dramática, frente a la *escriptura*, que es más uniforme e incluso monocorde. Esas *fablas* coinciden, además, con mo-

---

<sup>18</sup> M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, El Colegio de México, México, 1984<sup>2</sup>.

mentos con una temática especialmente apreciada: pensemos en la canción de Macías, en los relatos caballerescos del círculo de Marte, llamados también *estorias*. Se trata prácticamente de relatos intercalados que aceptan incluso *fablas* internas, como la voz del piloto del conde de Niebla, los lamentos de los soldados a punto de ahogarse, la “lengua raviosa” del *planctus* de la madre de Lorenzo d’Ávalos... Dichas *estorias* son muy interesantes desde el punto de vista de las estructuras narrativas del *Laberinto* y pueden ser puestas en relación con las *fablas* ulteriores de Providencia (a partir de la copla 271) para llegar a la conclusión de que Mena asigna a Providencia como voz una función narrativa específica: se le encomienda, de alguna manera, el relato histórico nacional; sus palabras quedan claramente dirigidas hacia la Historia, hacia la Crónica. Solo ella se ocupa de la memoria “objetiva” de la fama de los castellanos, ya se trate de nobles o de reyes; a la inversa, el Yo poético puede tener funciones más subjetivas, como la sátira o la ficción. Creo que ese reparto de las misiones narrativas puede ponerse en relación con la preocupación por la verdad que recorre el poema. Ahora bien, Providencia es necesariamente la garantía absoluta de la veracidad. El 36% de la obra está constituido por esas *fablas*, un porcentaje aún más importante si añadimos todos los trozos en estilo directo que pertenecen, sin embargo, a la *escriptura* (invocaciones, exhortaciones...). Ello significa que casi la mitad del poema está compuesto en la dinámica del estilo directo. Además, la alternancia entre ambos estilos está dosificada por Mena con sumo cuidado: en cuanto la *escriptura* puede provocar el *taedium* automáticamente se pasa a la *fabla*. Tenemos, pues, una especie de dramatización o teatralización de la poesía, que alcanza su apogeo con el episodio de la maga de Valladolid, remedo o recuperación de la poesía de Virgilio y Lucano.

Valga este último y breve análisis para sugerir nuevas pistas sobre la supuesta modernidad de la poesía meniana en una obra como el *Laberinto*. Con la distancia columbramos que acaso esa modernidad no se halle precisamente en lo que podríamos llamar la “poética” italianizante del arte mayor, la de un Santillana, sino en la búsqueda de una poesía dinamizada, teatralizada, en un contexto histórico literario en el que solo el experimento poético puede conducir a algo que se parezca a teatro, como tienden a sugerir las composiciones “interlocutorias” de Gómez Manrique y otros, a veces anónimos. Así pues, la tensión entre lo tradicional y lo moderno habrá que ir tal vez a buscarla en otras obras del período, a partir del modelo del *Laberinto*, en esa peculiar dualidad entre *escriptura* y *fabla* que, sin duda, habría picado la curiosidad del maestro Zumthor.