

La estructura mitológica del 'Laberinto de Fortuna'.

Brac, 116 (191-208) 1989

Por M.^a AMOR MARTIN FERNANDEZ

(UNIVERSIDAD DE CORDOBA)

Rafael Lapesa ha puesto de manifiesto que "cuantos han estudiado el 'Laberinto' se han fijado principalmente en la armazón alegórica, en el concepto que Mena tiene de la Fortuna y en el ansia de grandeza nacional que inspira los pasajes más enérgicos de la obra" (1). Efectivamente, en los numerosísimos estudios realizados sobre el 'Laberinto' encontramos el poema analizado bajo los más diversos tratamientos: poema épico estructurado según los principios establecidos por Aristóteles en la 'Poética' (2), su carácter alegórico-dantesco (3), el propósito de exaltación castellana (4), el debate pasado-presente y el concepto meniano de la historia, el trasfondo de dualidad medieval Fortuna-Providencia, e incluso su móvil ético (5) que, -es queja de Lapesa-, "por parecer evidente, no ha logrado igual atención". Menor aún ha sido el interés que la crítica ha prestado al uso del elemento mitológico en las 'Trecientas'. Sin embargo, Mena conoció y utilizó amplia y familiarmente la Mitología clásica y, es más, la introdujo como base de su poesía. Esta sustenta la alegoría, concede los elementos necesarios para la exaltación de Castilla y, sobre todo, fundamenta la moralización, estructurando la visión de los siete círculos. La mitología se convierte así en hilo conductor de las intenciones del autor.

Tres móviles se pueden distinguir en el 'Laberinto'. En primer

(1) Lapesa, R., **El elemento moral en el 'Laberinto' de Mena: su influjo en la disposición de la obra**, en 'De la Edad Media a nuestros días', p. 113.

Para el estudio del 'Laberinto' utilizamos la edición John G. Cummins, Cátedra, Madrid, 1979.

(2) Clarke, D. C., **Juan de Mena's Laberinto de Fortuna: Classic epic and Mester de Clerecia**, 'Romance Monographs', INC, University, Mississippi, 1973, pp. 11-40.

(3) De los Ríos, A., **Historia crítica de la Literatura Española**, Gredos, Madrid, 1865, siguiendo a Ticknor, **Historia de la Literatura Española**, Londres, 1849, presentan al 'Laberinto', exageradamente, como una imitación de la 'Divina Comedia'. Para Post, **Medieval Spanish Allegory**, 'Harvard, Studies in Comparative Literature', vol. IV, Cambridge, Mass., 1915, es imposible este influjo. John G. Cummins, ed. del 'Laberinto', Cátedra, Madrid, 1982, aboga por una posición conciliatoria.

(4) El carácter político, de exaltación castellana, ha quedado claramente evidenciado por Gimeno Casalduero, J., **Notas sobre el Laberinto de Fortuna, Estructura y diseño en la Literatura Castellana Medieval**, Porrúa Turanzas, Madrid, 1975, p. 197-216.

(5) Lapesa, R., op. cit., p. 113-122, Malkiel, M.R.L. de, **La tradición clásica en España**, Ariel, Barcelona, 1975, p. 277.

lugar, Mena es conducido por un móvil ético al que la mitología concede su estructura, convirtiéndose éste en el aspecto más importante de la obra. En segundo lugar, como todo poeta, Mena fue impulsado por la voluntad de crear belleza y de elevar el castellano. A este móvil estético prestó el elemento mitológico su mejor servicio: metáforas mitológicas, comparaciones retóricas, invocaciones, mitos que expresan el lugar y los accidentes meteorológicos, etc., se conjugaron para conseguirlo. Por último, fue fiel el autor al afán de didacticismo que impregna el espíritu medieval; el empleo de numerosas ampliaciones explicativas dan testimonio de ello. Cada uno de estos tres niveles posee unas características bien definidas, que a continuación pasamos a analizar.

1. Función moralizante de la mitología.

Típicamente medieval es la actitud moralizante que invade el 'Laberinto'. Para López Estrada (6) el carácter moralizador de la literatura medieval procede de la condición religiosa de la literatura latina medieval. Afirma que "para este fin moralizador los predicadores dijeron los sermones y se escribieron los tratados morales que quedan propiamente dentro de la literatura religiosa; y también al lado de estas obras, en una gradación a veces imposible de fijar, comienza el campo de la literatura profana que sostiene un mismo criterio moralizador. Y aún más allá, entre los que pertenecen a la literatura laica, si se encuentran en el campo culto (cortezanos, sobre todo) pocas obras escapan, de cerca o de lejos, a la intención de dejar alguna enseñanza en el ánimo del oyente o lector".

Tal es el caso del 'Laberinto'. Juan de Mena intentó con las **Trecientas** exhortar a los castellanos para acabar con el reino musulmán de Granada y con las contiendas civiles. Los procedimientos alegórico y simbólico fueron el soporte de expresión del mensaje y código moral que el poeta transmite a la Castilla de su tiempo. Todos estos elementos han sido hábilmente conjugados por los críticos para desentrañar la estructura de la obra. Gimeno Casalduero (7) establece tres partes en el poema:

1. Exposición de propósitos, aclaración de la alegoría, inicio de la acción y explicación del sentido del mundo mediante el tema de la Fortuna (estr.1-60).
2. Viaje del poeta en siete etapas. Alegoría del presente, construcción del catálogo moral, canto a los hechos famosos y consejo a Juan II (estr. 61-267).
3. Presagio de un glorioso destino (estr. 268-300).

(6) López Estrada, F., **Introducción a la literatura medieval española**, Gredos, Madrid, 1983, pp. 225-226.

(7) Gimeno Casalduero, J., **Notas sobre el Laberinto de Fortuna**, en 'Estructura y diseño en la literatura castellana medieval', Porrúa Turanzas, Madrid, 1975, pp. 197-216.

Para Casaldüero la moralización sólo forma parte de la alegoría, concediéndole a la obra un valor político.

Un esquema parecido presenta Cummins (8) al distinguir tres niveles distintos de exhortación dentro del poema:

1. Campo moral: condena de los vicios de Castilla. Elogio de las virtudes contrarias, ejemplificadas en Juan II, Luna, Niebla, etc..
2. Esfera política: exhortación al olvido de las luchas civiles y deseo de unidad para la lucha contra los moros.
3. Incitación a Juan II para que se ponga al frente del movimiento nacional contra los moros.

Las palabras de Cummins valoran la intención moral, pero ratifican el propósito político que movió a Mena. "Juan de Mena -afirma- apunta más alto: se propone nada menos que reformar el ambiente moral de la nación y desviar el espíritu guerrero de sus compatriotas que, se consume en luchas fratricidas, dirigiéndolo por los cauces patrióticos de la guerra contra los moros, bajo el cetro sereno e inspirador de Juan II y la espada justa y poderosa de Alvaro de Luna" (9).

Ha sido la solución de Rafael Lapesa -nos unimos a la opinión de Deyermond (10)- la mejor para desentrañar la estructura de la obra mayor meniana. Lapesa (11) considera en relación indisoluble estructura y elemento moral.

Sus afirmaciones han sido apoyadas por Philip . O. Gericke, y aún perfiladas; para este autor "el 'Laberinto' es algo más que un conglomerado de episodios inconexos unidos por un sistema alegórico y presididos por las normas morales que el poeta desea exaltar" (12).

Nos situamos al lado de estas dos últimas posiciones. Pretendemos mostrar que la mitología juega aquí un papel fundamental. El elemento mitológico se vacía de contenido en el 'Laberinto', para significar otras realidades, realidades morales. La mitología clásica está en función de una complicada alegoría: no es sólo una impresión estética, sino una expresión ética, de tal manera articulada que puede afirmarse, como ahora demostraremos, que la mitología dispone la estructura de la obra y es armazón para el argumento de la misma.

1.1. La estructura mitológica de los siete círculos.

La descripción de los siete círculos constituye el núcleo central

(8) Cummins, J.G. ed. del *Laberinto*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 29.

(9) Cummins, *op. cit.*, 29-30.

(10) Deyermond, A., *Poesía del siglo XV*, en 'Historia y Crítica de la Literatura Española', de Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1980, p. 300.

(11) Lapesa, R., *op. cit.*, Gredos, Madrid, 1982.

(12) Gericke, F. O., *La estructura narrativa del Laberinto de Fortuna*, en

del 'Laberinto'. Antes de él, la dedicatoria al Rey, el tratado sobre Fortuna, el rapto del poeta y encuentro con la Providencia, la descripción del universo y de las tres ruedas (sesenta y dos estrofas); después los pronósticos sobre el futuro de Castilla: la hechicera de Valladolid, profecías sobre Juan II y la exhortación final (sesenta y una estrofa). Este equilibrio da idea de la voluntad de Mena de considerar las estrofas comprendidas entre la sesenta y tres y la doscientas treinta y seis el centro medular del poema. Este centro está dividido en siete bloques que contienen la descripción de los siete círculos.

Cada orden o circuito corresponde a uno de los siete planetas: Digna, Mercurio, Venus, Cebo, Marte, Júpiter y Saturno, en este mismo orden.

La división setenaria del cielo en relación con los planetas y los siete días de la semana constituía uno de los fundamentos de la religión mesopotámica. Esta conocía ya "siete demonios de esferas ígneas" (lumasi). En Platón ('República', 616b) aparece la opinión de que las almas el séptimo día eran admitidas a la contemplación de las esferas. Toda la teoría planetaria medieval parte de Ptolomeo. Su cosmología venía a su vez de los Pitagóricos, a través de Platón, Eudoxio de Cnida, Hipparco, Aristarco de Samos, Theon de Smirna y Aristóteles. Su teoría se contamina enseguida con las interpretaciones de Calcidio e Hyginio. La obra fundamental de Ptolomeo, 'Megale Syntaxis', más exactamente, ἡ μεγίστη σύνταξις se traduce al árabe con el título de 'Al Megesto' (13).

La influencia en Occidente comienza verdaderamente con la traducción al latín de un fragmento de la traducción árabe de Al Hazen, hecha bajo el mandato de Federico II de Nápoles hacia 1230.

La representación de las nueve esferas homocéntricas animadas tiene su última representación en 'De mundi universitate sive Megacosmus et Microcosmus' de Bernardo Silvestre. El número de esferas varía según los autores. El 'Hermes Trimegistus' no establece más que siete. Jacopone de Todi, Lade XX, establece tres en relación con los tres grados de la pobreza. También Honorio de Autum establecía tres: el cielo corporal o físico, el cielo espiritual o angélico y el intelectual de la contemplación de la Trinidad.

El 'Koran' establece siete cielos que son más grados de bienaventuranza que círculos físicos. Ibn Garibol y Ibn Ezra hablaban de diez cielos, en relación con la filosofía kabalística, cada uno de ellos regido por un sephira y en relación con los diez nombres de Dios. Muy interesante sería poder demostrar la influencia de la literatura árabe en Mena, pero no disponemos de pruebas suficientes.

Cada planeta tenía asignados animales, plantas, piedras preciosas, colores, direcciones, lugares de influjo, temperamentos, metales,

'Historia y Crítica de la Literatura Española', Crítica, Barcelona, 1980, p. 329.

(13) Ed. crítica de S.L. Heiberg, 2 vols., Teubner., 1898, 1903.

letras hebreas, operaciones, sentimientos y sucesos. Las jerarquías angélicas se reparten según cada planeta. Gregorio en las 'Morales' XXII, 48 y Dante en 'Convivio' II, 5, otorga los Angeles a la luna, los Arcángeles a Mercurio, los tronos a Venus, las Dominaciones al sol, las virtudes a Marte, los Principados a Júpiter y los Poderes a Saturno. En 'Homiliae in Evangelia' II, 34, Gregorio hace una nueva clasificación atribuyendo respectivamente a cada planeta Angeles, Arcángeles, Virtudes, Poderes, Principados, Dominaciones, Tronos, Querubines y Serafines.

El Pseudo Dionisio y, apoyado en él, Dante en el 'Paradiso', XXVIII, distribuyen las jerarquías angélicas en Angeles, Arcángeles, Virtudes, Poderes, Principados, Dominaciones, Tronos, Querubines y Serafines.

A cada Planeta corresponde también cada una de las disciplinas de las artes liberales: la Gramática a la Luna, Dialéctica a Mercurio, Retórica a Venus, Aritmética al Sol, Música a Marte, Geometría a Júpiter y Astronomía a Saturno, según Dante en el 'Paradiso'. Así mismo Marcilio Ficino ya a finales del siglo XV reparte las Musas y los poetas en 'De sole y Com. in Ionem', del siguiente modo: Thalfa (veriditas humoris) y Virgilio a la Luna; Euterpe (delectatio) y Ovidio a Mercurio; Erato (amor) y Safo a Venus; Melpómene (temperatio) y Thamiro al sol; Clío (gloriae cupiditas) y Homero a Marte; Terpsícore (salutifer) y Hesfodo a Júpiter; Polymnia (memoria) y Píndaro a Saturno; Urania (dignitas), Calíope (vox resultans), Musas y Orfeo a las estrellas fijas y al Primum movile respectivamente.

Mena siguiendo este espíritu de correspondencia de planetas con el resto del Universo, e imbuido del sentido simbólico y moralizante de la Edad Media, asigna cada orden o círculo a uno de los siete planetas y a éstos una virtud o vicio. Tales virtudes son representadas, en exceso o defecto, por personajes distribuidos en dos ruedas del tiempo, el pasado y el presente. La rueda del futuro es desconocida para el hombre:

"Así que conoce tú que la terçera
 Contiene las formas y las simulacras
 De muchas personas profanas e sacras
 De gente que al mundo será venidera,
 E por ende cubierta de tal velo era
 su faç, aunque formas tuvieses de hombres,
 Porque sus vidas aun nin sus nombres
 Saberse por seso mortal non podiera".
 (LIX, 465-472).

Tomando las palabras de Gericke (14), "la situación de los personajes en la rueda evoca consideraciones éticas en los siete círculos".

Cada uno de estos siete círculos tiene una estructura similar:

(14) Gericke, op. cit., p. 326.

1. Descripción de la rueda del pasado y enumeración de los personajes que en ella residen.
2. Descripción de la rueda del presente y de los personajes.
3. Consejo al rey y a los nobles.
4. Definición de la virtud que la orden significa.

La mitología cumple aquí su papel estructurador del poema. El elemento mitológico se articula en la rueda del pasado. Mena no quiere contribuir a la alabanza o, por el contrario, a la crítica de sus contemporáneos:

"A la moderna volviéndome rueda,
Fondón del cilénico cerco segundo
De viçios semblantes estava el profundo
Tan lleno que non sé hablar quien lo pueda
Vet si queredes las gentes que queda
Darme liçencia que vos la señale,
Mas al presente hablar non me cale:
Verdat lo permite, temor lo devieda".
(XCIV, 729-736).

Por ello, con la excepción del rey Juan II, la reina, el condestable, Enrique de Villeña y ocho de sus contemporáneos que han contribuido a la Reconquista y la defensa de Castilla, Mena toma todos los ejemplos de la mitología clásica. Se enumeran largas listas de personajes pretéritos con una valoración positiva o negativa respecto al cumplimiento o desacato de la virtud que rige el planeta, y que el poeta alaba y recomienda al rey, cargando la obra de erudición clásica y dificultando su lectura. Los personajes mitológicos llenan la rueda del pasado como protagonistas o antagonistas de una virtud:

El círculo de Diana (estr. LXIII-LXXXIV), simboliza la castidad y la caza. En él se dan cita los cazadores Hipólito y Hércules; las fieles esposas Artemisa y Penélope; las castas Lucrecia, Argía e Hipermestra.

El círculo de Mercurio (estr. LXXXV-LXCIX) preside a los buenos consejeros y embajadores de paz: Néstor, los legados de Eneas al rey Latino, Príamo, Capis y Laocoonte; y condena a Pándaro y Mnesteo, al avaro Polimestor que por codicia hundió su reino y a los traidores Eneas, Antenor y Erifila, junto con Opas y el conde don Julián, personajes del pasado más inmediato.

El círculo de Venus (estr. C-CVX) simboliza el Amor, pero concebido con una valoración negativa, recogiendo para ello Mena las más variopintas uniones mitológicas: Venus condena el adulterio de Clitemnestra y Egisto, el incesto de Macareo y Canasce y el de Mirra con su padre Ciniras, el hermafroditismo de Adonis, la violencia de Tereo contra Filomela, la aberración sexual de Ixión, el bestialismo de Pasífae y la traición por amor de Escila. La rueda del presente contempla el amor ciego de Macías y su trágico final.

La orden de Febo (estr. CXVI-CXXXVII) representa las artes liberales y es la que menos personajes mitológicos contiene. Junto a los Santos Padres, filósofos, oradores griegos y romanos y a los

poetas, aparecen los músicos Orfeo y Quirón, las proféticas sibilas y, condenados, los magos Tereo, Ericto y Medea.

El círculo de Marte (estr. CXXVIII-CCXIII), el dios guerrero, recrea la fortaleza personificada en Evandro y Palante.

La orden de Júpiter y la de Saturno (estr. CCXIV-CCXXXI y CCXXXII-XXXVI) simbolizan el poder supremo y la administración de la justicia respectivamente. Ambos círculos quedan reservados íntegramente a Juan II.

Como podemos observar la mitología es muy frecuente entre los círculos primero y tercero. En ellos encontramos treinta y dos personajes mitológicos frente a seis históricos. Son elegidos como ejemplo en su faceta positiva o negativa de conducta moral, exaltando la castidad, honradez y lealtad, y el amor. En el círculo de Febo, en el que se exalta la sabiduría, excepto en el caso de los músicos Orfeo y Quirón, los mitos elegidos poseen una valoración negativa. La magia se opone a la sabiduría. Los tres últimos círculos están dedicados al éxito en el gobierno de la nación, basado en las virtudes anteriores. En ellos hay un predominio de los personajes reales sobre los mitológicos y la mitología sólo aparece como término comparativo: Pedro Narváez con Palante y Rodrigo de Narváez con Evandro. En ellos el personaje capital es Juan II. Suponen la culminación del poema. Sin embargo, los círculos cinco al séptimo carecen de sentido sin la base expuesta en los cuatro primeros círculos.

2. La mitología como recurso estilístico

La mitología adquiere en el 'Laberinto' un uso prodigioso. Llama la atención el extraordinario número de nombres mitológicos que se dan cita en la obra que analizamos. El poeta cordobés utiliza en ella ciento treinta y dos mitos diferentes. Realmente la mitología fue un campo familiar para Mena, y un medio de alarde erudito para escritores con vocación italianizante. No se puede negar, en efecto, la influencia italiana en Mena. Largamente se ha escrito sobre el conocimiento que tuvo el poeta cordobés de la 'Divina Comedia'; es Boccaccio quien informa en numerosas ocasiones al poeta, como fuente primera y directa. Sin embargo, nos quedaríamos en la superficie si viéramos en sus recreaciones de la Antigüedad clásica sólo una moda difícil de contrarrestar.

El uso del elemento mitológico en el 'Laberinto' posee una raíz estética. No aparece en él un tratamiento mitológico coherente.

Se trata de un empleo referencial dentro de la construcción poética. Lo importante fue el descubrimiento de la mitología como base de la poesía. Sin duda, Mena es, en este aspecto, el autor más interesante de su época. Es aquí donde encontramos a un poeta precursor de un mundo literario nuevo. Las funciones que el elemento mitológico oficia enlazan fácilmente con usos que llevarán a su plenitud los poetas del Siglo de Oro y el Barroco, que contrastan con el afán moralizador y didáctico, típicamente medieval.

2.1. La invocación mitológica

Dice María Rosa Lida (15) comentando a Curtius que "la invocación a las musas se mantiene como ornato épico. El ansia de inmortalidad, vivísima a fines del Imperio, da nueva vida al culto de las musas: por eso las rechaza explícitamente la poesía cristiana, y el rechazo (más el frecuente contraste con la verdadera inspiración) constituye un tópico del siglo IV al XVII (...). El humanismo carolingio pone de moda la invocación a las musas, presente también en la 'Divina Comedia' junto con numerosas menciones y fórmulas sustantivas, todo ello más individual que tópico (...)". Mena sigue la tradición dantesca de invocación a las musas al comienzo de la obra:

"Tú, Calíope, me sey favorable,
Dándome alas de don virtuoso
Y por que discurra por donde non oso
Convida mi lengua con algo que fable".
(III, 17-20).

"A estos mis dichos mostradvos presentes,
O fijas de Tespis, con vuestro thusoro,
Y con armonia de aquel dulce choro
Suplid cobijando mis inconvenientes".
(VI, 45-48).

Por medio de la invocación a las Musas, Mena enlaza con toda una larga tradición desde Homero y Virgilio, vinculada indisolublemente con la forma épica. Junto a ellas, son sujetos de invocación también los más variados dioses. Invoca Mena a Apolo al principio del 'Laberinto':

"E ya, pues, desrama de tus nuevas fuentes
En mi tu subçido, inmortal Apolo;
Aspira en mi boca porque pueda sólo
virtudes e viçios narrar de potentes".
(VI, 41-44).

También invoca a Minerva y a Marte, dioses-símbolo del más alto prototipo humano: la conjunción de las armas y las letras:

"Belígero Mares, tú sufres que cante
Las guerras que vimos de nuestra Castilla,
Los muertos en ellas, la mucha manzilla
Que el tempo presente nos muestra delante.
Dame, tú, Palas, favor ministrante;
A lo que se sigue depara tal orden
Que los mis metros al fecho concorden
Y goze verdat de memoria durante".
(CXLI, 1121-1128).

(15) Curtius, E. R., *Literatura Europea y Edad Media latina*, I, FCE, España, 1984, p. 324 ss..

Esta invocación en petición de auxilio para la inspiración del poeta procede de la 'Divina Comedia' (16). Dante, como Mena, invoca al comienzo del 'Paradiso' a Apolo para que le ayude a describir el reino de los Bienaventurados:

"O buono Apollo, a l'ultimo lavoro
 Fammi del tuo valor s'è fatto vaso,
 Come dimandi a dar l'amato alloro.
 Infino a qui l'un giogo dei Parnaso
 Assai mi fu; ma or con amendue
 M'e uopo intrar ne l'aringo rimaso.
 Entra nel petto mio, e spira tue
 Si come quando Marsia traesti
 De la vagina de le membra sue.
 O divina virtù, si mi ti presti
 Tanto che l'ombra del beato regno
 Segnata nel mio capo io manifesti,
 Venir vendra'mi al tuo diletto legno,
 E coronarmi allor di quelle foglie
 Che la matera a tu mi farai degno".
 (I, 13-27).

Y un poco más adelante encontramos una invocación conjunta a Minerva, Apolo y las Musas ('Paradiso', II, 8-9).

Los dioses del Hades también son elementos susceptibles de invocación:

"Con ronca garganta yo dize: "conjuro
 Plutón, a tí, triste, e a ti, Proserpina".
 (CCXLVII, 1970-1972).

También Fama:

"Levante la Fama su boz, inefable,
 Por que los fechos que son al presente
 Vayan de gente subidos en gente;
 Olvido non prive lo que es memorable".
 (IV, 25-28).

Sorprende en Mena su manera de utilizar la invocación. Si todo el elemento mitológico está en función de la moralización, del ejemplo, del didactismo, a la invocación recurre sólo movido por una tradición retórica. Su actitud es muy parecida a la de Dante.

2.2. Comparación mitológica

De uso muy frecuente en Mena son las comparaciones con base mitológica. Dos tipos de comparación encontramos en el 'Laberinto'. La primera consiste en una comparación simple en la que

(16) Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, ed. de Fredi Chiappelli, Mursia, Milán, 1984.

el segundo término es un personaje o personajes mitológicos. Así, el autor se compara con Anquises:

"Angélica imagen, pues tienes poder,
 Dame tal ramo por donde me avises
 Qual dio la Cumea al fijo d'Anchises
 Quando al Erebo temptó desçender".
 (XXXVIII, 217-220).

Otras veces el poeta se identifica con Eneas (XXXI, 241-248) y con Polifemo (XVIII, 137-144).

La reina doña María de Aragón es comparada con Ceneo:

"Si fuesse trocada su umanidat,
 Segund que se lee de la de Ceneo,
 A muchos faria, segund que yo creo,
 Domar los sus vicios con su justedat".
 (LXXVI, 605-608).

Rodrigo de Narváez se compara con Evandro y su hijo Pedro de Narváez con Palante:

"Segund lo que fizo su padre Rodrigo,
 Bien lo podemos fazer semejañte,
 Evandro a su padre, su fijo a Palante,
 Al qual el comienço fue fin enemigo".
 (CXCVII, 1569-1572).

El escudo de Aquiles no tiene paragón con el trono de Juan II:

"Nunca el escudo que fizo Vulcano
 En los etneos ardientes fornaçes,
 Con que fazia temor a las hazes
 Archilles delante del campo troyano,
 Se falla tuviesse pintadas de mano
 Nin menos escultas entre taladuras
 De obras mayores en tales figuras
 Como en la silla yo avi que desplano".
 (CXLIV, 1145-1152).

El otro tipo de comparación se basa en una técnica utilizada por Mena en otras obras como el 'Claro Escuro' y el 'Fijo muy claro de Yperion'. El contenido de la narración se ve proyectado en la siguiente estrofa en una escena mitológica o en una enumeración de hechos y personajes mitológicos. La fama oculta de los hechos de Castilla es expresada por el poeta y después recreada mitológicamente:

"Como no creo que fuessen menores
 Que los d'Affricano los fechos del Cid,
 Nin que feroçes menos en la lid
 Entrasen los nuestros que los agenores,
 Las grandes façañas de nuestros señores,
 La mucha constança de quien los más ama,

Yaze en tiniebras, dormida su fama,
Dañada d'olvido por falta de auctores".
(IV, 25-32).

"La gran Babilonia, que uvo cercado
La madre de Nino de tierra cozida,
Si ya por el suelo nos es destruida,
¡Quánto más presto lo mal fabricado!
E si los muros que Febo a travado
Argólica fuerça pudo subverter,
¿Qué fabrica pueden mis manos fazer
Que no faga curso segund lo passado?".
(V, 33-40).

Doña María de Aragón es exaltada en la estrofa LXXVII y enardece el poeta aún más su figura mediante comparaciones mitológicas:

"Muy pocas reinas de Grecia se falla
Que limpios oviessen guardados los lechos
A sus maridos demientra los fechos
De Troya no ivan en fin por batalla;
Mas una Esiona es ésta sin falla,
Nueva Penélope aquesta por suerte.
¡Pues piensa qué fama le deve la muerte
Quando su gloria la vida non calla!".

Al describir la victoria de Juan II sobre el rey de Granada en la Higuera, la alegría de la gente se compara con los ruidos del Etna y los aullidos de las Bacantes:

"Como en Çeçilia resuena Tifeo,
O las ferrerías de los milaneses,
O como guardavan los sus entremeses
Las sacerdotiças del templo Lío,
Tal vi la buelta d'aqueste torneo;
En tantas de boces prorrrompe la gente
Que non entendía sinon solamente
El nombre del fijo del buen Zebedeo".
(CL, 1193-1200).

2.3. Metáforas mitológicas

La complicación estilística de Mena llega a su punto más alto cuando concede a la mitología un valor de símbolo. La comparación que anteriormente analizábamos se simplifica eliminando un término. Se produce en estos casos una **translatio** desde el objeto, cualidad o persona que se describe, a la mitología que lo expresa. Encontramos numerosos casos:

El Tridente de Neptuno por mar:

"Pero si el Austro comueve al Tridente,
Corren en contra de como vinieron
Las aguas, que nunca ternan nin tuvieron
Allí donde digo reposo patente".
(XI, 85-88).

Entelo y Dares por vejez y juventud:

"¡O miedo mundano! que tú nos compeles
Grandes plazeres fingir por pesares,
Que muchos Enteles fagamos de Dares,
E muchos Dares fagamos Enteles".
(XCII, 737-740).

El don de Diana por la castidad:

"Vençiasse d'ella su ropa en alvura,
E ramo de palma su mano sostiene,
Don que Diana por mas rico tiene,
Más mesurada que toda medida".
(LXXII, 573-576).

Lete por olvido:

"(...)on podría Lete
Dar en olvido sus nombres ufanos".
(LXII, 495-496).

Hesione por víctima expiatoria:

"Mas una Esiona es ésta sin falla".
(LXXVIII, 621).

Penélope por fidelidad:

"Nueva Penélope aquesta por suerte".
(LXXVIII, 622).

Las puertas de Jano por la paz:

"(...) Tuvo cerradas las puertas de Jano".
(CCXV, 1716).

Tifeo por el volcán Etna:

"Vimos a Trinaclia con sus tres altares:
Peloro, Pachino e mas Lilibeo,
Donde los fuegos insufla Tifeo,
Formando gemidos e bozes dispares".
(LIII, 421-424).

Marte por la guerra:

"Las claras virtudes, los fechos stremos,
La biva victoria que Mares otorga".
(CLXXXVIII, 1497-1498).

El monte de Castalia por la poesía:

"Aquel claro padre, aquel dulce fuente,
Aquel que en el Castalo monte resuena,
Es don Enrique, Señor de Villena".
(CXXVII, 1009-1011).

Las flechas de Venus por el amor:

"E non solamente por casto yo cuento
Quien contra las flechas de Venus se escucha".
(LXXXIV, 669-670).

Minerva por la sabiduría:

"El umano seso que çiega e oprime
En las baxas artes que le da Minerva".
(LX, 473-474).

El fuego de Venus por la lujuria:

"E los viles actos del libinidoso
Fuego de Venus del todo se maten".
(CXIV, 909-910).

Esta translación significativa de los dioses, héroes y elementos mitológicos es fiel reflejo del sentido simbólico del universo que inunda la Edad Media. Toda realidad del universo nos lleva al conocimiento de otra realidad. Desde el Pseudo Dionisio en el 'Hierarchia Caelestis', a través de Virgilio, el Mitógrafo, y San Agustín, la Edad Media aplica a los mitos de la Antigüedad su mismo espíritu de mirar la totalidad del universo simbólicamente. Ello unido a la hermenéutica simbólica de la 'Sagrada Escritura', cuya sistematización aparece ya en Orígenes, es lo que Mena recibe y aplica a los mitos. Esta correspondencia entre lo divino y lo profano la encontramos en el paralelismo exacto de los primeros versos del 'Laberinto': Júpiter es el equivalente de Juan II, ambos son soberanos absolutos, éste del mundo, áquel del cielo:

"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 çielo".
(I, 1-4).

2.4. La mitología como expresión del lugar

A la complicación ornamental del estilo meniano se une la utilización, para la expresión del lugar, de alusiones mitológicas escuetas, producidas al omitir el topónimo y sustituirlo por sus características esenciales. Se producen con más frecuencia desde la estrofa treinta y cuatro a la cincuenta y cinco, en las que se describe las cinco zonas en las que se piensa está dividida la tierra: septentrional, solsticial, equinoccial, brumal y austral. En muchos de estos casos

el conocimiento de la mitología se hace necesario para la comprensión de las alusiones: Al mar Rojo se alude de esta forma:

"De parte del austro vi como se llega
La terra de Egipto al Rubro Nereo".
(XXXVIII, 297-298).

El poeta se vale, en otras ocasiones, de la mitología para explicar una etimología particular del topónimo. Italia es explicada así:

"E desde los Alpes vi ser levantada
Fasta las lindes del grand oceano
Italia, la qual del pueblo romano
Saturnia fue dicha en la era dorada".
(XLVI, 365-368).

Fenicia por Fénice o Fénix:

"Vi como, de Ufrates al Mediterraneo,
A palestina e Feniçia la bella,
Dicha de Fénix, que se cría en ella,
O quiçá de Fenis, de Cadino ermano".
(XXXVII, 289-292).

Egipto por Egisto:

"La tierra de Egipto (...)
De Egisto así dicha, padre de Linçeo".
(XXXVIII, 298-299).

Europa por Europa, la hermana de Cadmo:

"E vi más aquella que Europa dixeron
De la que robada en la taurina fusta
Lançó los hermanos por causa tan justa
En la demanda que fin non pusieron".
(XLII, 329-332).

Icaria por Icaro:

"Icaria, a la qual el náufrago dio
De Icaro nombre, que nunca perdió,
El mal gobernado de sabio bolar".
(LII, 413-415).

Por último, Mena caracteriza los lugares que describe por los sucesos u objetos míticos que los han hecho famosos. El Cáucaso debe su celebridad a las Amazonas:

"Vi, de la parte que el Noto se ençiende,
El Cáucaso monte como se levanta
Con altitud e grandesa tanta
Que fasta cerca de Europa se tiende,
De cuyas faldas combate e ofende
La gente amazona, menguada de tetas,

Los sármatos, colcos, e los masajetas,
E aun los ircanos que son más allende".
(XXXIX, 305-312).

Epiro es famoso por su fuente mágica:

"De parte del austro vimos toda Greçia:
Cahonia, Molosia, Eladia, Boeçia,
Epiro e su fuente muy singular,
En la qual si fachas queriendo quemar
muertas metieren, si ençienden de fuego;
Si bivas las meten, amátanse luego,
Ca puede dar fuegos e fuegos robar".
(XLV, 354-360).

El mismo procedimiento utiliza el poeta en la descripción de Tesalia, famosa por el monte Olimpo (XLVI, 361-363), del monte Etna, habitáculo de Teseo (LIII, 422-424) y de Delos, llamada así por Apolo (LII, 410-412).

2.5. La mitología como expresión de fenómenos naturales

Mena expresa a través de la mitología numerosos fenómenos naturales. El viento está en calma como Eolo impasible ante el regreso de Ulises a Itaca:

"Tú, Penélope, la qual en la tela
Tardaste dimientre reçib'en la vela
Los vientos negados a él por Eolo".
(LXIV, 510-512).

Las señales de la tempestad vienen expresadas de múltiples formas en un juego mitológico. He aquí un ejemplo:

"Aun si yo viera la mestrua luna
Con cuernos oscuros mostrarse fuscada,
Muy rubicunda o muy colorada,
Crejera que vientos nos diera Fortuna.
Si Phebo, dexada la delia cuna,
Igneo viéramos o turbulento,
Temiera yo pluvia con fuerça de viento;
En otra manera no sé que repuna".
(CLXIX, 1345-1351).

Las señales de la tempestad fueron ya descritas por Virgilio en las 'Geórgicas':

"Atque haec ut certis possemus discere signis,
Aestusque pluviasque et agentes frigora ventos,
Ipse pater statuit quid menstrua Luna moneret,
Quo signo caderent Austri, quid ssaepe videntes
Agricolae propius stabulis armenta tenerent".
(Virg., Georg., I, 351-355).

A la estación de la primavera se alude de esta forma:

"E las siete Pleyas que Atlas otea
Que juntas paresçen en muy chica suma,
Siempre s'esconden venida la bruma".
(VIII, 61-63).

Mena hace uso también, para situar y enmarcar el poema, del establecimiento de la hora mitológica, mediante un amanecer. Un sólo caso de amanecer mitológico aparece en la obra:

"El lúcido Phebo ya nos demostrava
El don que non pudo negar a Phetonte
Subiendo la falda del nuestro horizonte:
Del todo la fosca tiniebla privada;
Sus crines doradas ansí dilatava
Que todas las selvas con sus arboredas,
Cumbres e montes e altas roquedas,
De más nueva lumbre los iluminava".
(CCCLXVIII, 2137-2144).

No encontramos en este autor la expresión mítica de un hecho natural, como en los clásicos, ni la recreación de la visión mítica de la naturaleza que invadió a los poetas Dante y Petrarca. Hallamos en Mena la intelectualización de la visión tradicional de una naturaleza viva y emotiva que acompaña conmovida los sentimientos del poeta; parece tratarse tan sólo de la repetición de un requisito fundamental para ennoblecer la poesía.

2.6. Uso referencial de la mitología

El uso referencial de la mitología consiste en una cita simple a dioses o personajes mitológicos. Son alusiones sin explicación alguna que el lector ya debe conocer y cuyo sentido se obtiene dentro del contexto donde aparece. No poseen intención específica alguna, sólo responden a un móvil estético:

"Atento segund me mandava mirando,
vi los tres fados, e Cloto el primero,
Lachesis segundo, Atropos el terçero,
en vezes alternas la rueda girando".
(LXXXI, 562-565).

Estas citas son las menos frecuentes: Iris (CXLIII, 1139-1144); Demogorgón (CCLI, 2005-2008); Fénix (CCXLIII, 1937-1939); Hécate (CCL, 1993-1996); Gerión (CCLXXII, 2169).

3. Función didáctica de la mitología

El uso de la mitología como recurso estilístico parece presentarnos a un Mena fronterizo que alumbrava ya la modernidad. Sólo

apariciencia. Mena no pudo dejar atrás el peso implacable de la tradición literaria medieval. Junto a la comparación retórica, la metáfora mitológica, las simples alusiones..., en las que el autor posee una intención ornamental, aparece, en franca contradicción, un afán de didactismo típicamente medieval. Mena fue consciente de la dificultad que entrañaba el poema para sus lectores. La explicación era necesaria. No glosó el texto del 'Laberinto' como lo hizo con la 'Coronación', pero explicó brevemente cada alusión, perífrasis o mención mitológica de éste. Las ampliaciones explicativas (17), muy frecuentes, desempeñan esta función.

Ampliaciones explicativas son las implicaciones genealógicas que ayudan a la identificación de un personaje:

"O quiça de Fenis, de Cadino ermano".

(XXXVII, 292).

"(...)Egisto (...), padre de Linçeo".

(XXXVIII, 299).

"Pues vimos a Pándaro el dardo sangriento,

Ermano de aquel buen Eriçeon de Roma".

(LXXXVIII, 697-698).

"Evandro a su padre, su fijo a Palante".

(CXCVII, 1571).

Este tipo de glosas expresan también los atributos de cada personaje. Los siguientes versos son ejemplo de ello entre otros muchos:

"E la (sibila) frigiana, llamada Abunea".

(CXXI, 967).

"Mostrósenos Filiris el tañedor

Maestro d'Archiles en citarizar".

(CXX, 958-959).

"(...) Aquel grand Atrides

Duque de todas grecianas lides...".

(CII, 810-811).

De nuevo la paradoja. Junto a la explicación didáctica que intenta paliar la oscuridad del poema, Mena, en un número muy superior de casos, gusta de las 'omisiones'. Aparecen los hechos, pero se omiten sus ejecutores, lo cual provoca gran dificultad en la lectura del 'Laberinto' sin un mínimo conocimiento de la mitología clásica:

"Allí era aquél (Tereo) que la casta cuñada (Filomela)

Fizo por fuerça no ser más donzella,

Comiendo su fijo (Itis) en pago de aquella

(17) Martín, M^a A., **Juan de Mena y el Renacimiento**, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1985, p. 207.

Que por dos maneras (violada y cortada su lengua) fue (desflorada").

(CIII, 817-820).

Pues vimos al fijo (Hipólito) de aquel (Teseo) que
sobró, por arte mañosa (...)

Los muchos reveses del grand Laberinto".

(LXIII, 497-499).

"E dale paso, tú, vil marinero (Caronte)".

(CCXLVIII, 1980).

Este tipo de frases expresan también los cambios de esta
parámetro. Las siguientes versos son ejemplos de este tipo de
métrica:

"E la labda (labda), labda (labda)..."
(CXLI, 887).

"... labda (labda)..."
Métrica o rima de labda..."
(CXI, 888-893).

"... labda (labda)..."
labda (labda)..."
(CII, 894-897).

De nuevo se observa cómo a la expresión labda que
sirve para la rima del verso, labda, se le añade un
superior de otro tipo de rima. Así, en el verso
para se añaden las palabras, lo cual produce gran variedad en
la lectura del Laberinto, sin un mínimo conocimiento de la metrológica
clásica:

"Allí era aquel (Teseo) que la carta labda (labda)..."
labda por fuerza no ser más labda..."
Corriendo en (Teseo) en pago de labda..."

(1) Martín de Amor y el Laberinto, Ediciones del Centro
de Estudios y Cálculo de la Universidad, Madrid, 1987, p. 807