

JUAN DE MENA, LA ÉCFRISIS Y LAS DOS FORTUNAS:
LABERINTO DE FORTUNA, 143-208

BARRY TAYLOR
The British Library

La écfrosis es, esencialmente, la descripción verbal de una obra de arte visual: de la literatura clásica inglesa se puede citar la *Ode on a Grecian Urn* de John Keats¹. Una de las funciones de tal figura es la enargeia (en latín, evidētia o demonstratio), definida como la presentación de un acto delante de los ojos del oyente-lector². Por lo tanto, es corriente que esta descripción abarque más de lo que prácticamente se podría demostrar en una sencilla obra de arte: piénsese en el episodio del escudo de Aquiles (*Iliada* XVIII), que engloba la totalidad del mundo natural y humano; y recuérdese también que Mena conocía este texto a través de la *Ilias latina*, obra que tradujo él mismo al castellano. Como se colige del caso citado, la écfrosis comparte con el símil homérico su aspecto de digresión amplificadora. Otro rasgo de la écfrosis es su metatextualidad: esto es, permite al poeta engastar un texto dentro de otro, a menudo para que el texto interior refleje o comente al exterior. Sirva de ejemplo de esta última tendencia la urna del Tormes (Garcilaso, *Égloga* II, 1169-1742), dispositivo que hace posible encajar un episodio épico dentro de la macroestructura pastoril, para establecer una relación (en definitiva no demasiado clara)

¹ La monografía canónica sobre el tema es Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts*, Chicago, Chicago University Press, 1958.

² Para la demonstratio, véase la *Rhetorica ad Herenium*, IV, lv, 68, ed. Harry Caplan, Loeb Classical Library, London, Heinemann, 1954, p. 405. Sobre la enargeia en los poetas del Siglo de Oro, consúltese Paul Julian Smith, «The Rhetoric of Presence in Poets and Critics of Golden Age Lyric: Garcilaso, Herrera, Góngora», *MLN*, C (1985), pp. 223-246. Diane Chaffee, «Ekphrasis in Mena and Santillana», *RPh*, XXXV (1981-82), pp. 609-616, extiende el significado de écfrosis hasta que sea sinónimo de enargeia.

entre dos especies de amor³. Un caso menos oscuro de la conjunción de opósitos se da en *Purgatorio* X, donde Dante y Virgilio ven delante de sí en presencia a los soberbios y en efigie a ejemplos de humildad.

Juan de Mena maneja dos veces la écfrasis. En la primera ocasión describe los tronos de los Electos en el Parnaso:

De grande estrado de rosas
vi la fuente çircundada
y de sillas muy fermosas,
a menos de otras cosas,
en torno bien ordenada;
sillas de ricas labores,
vacantes de sus señores,
vi de fieras esculpidas,
sin otras que vi guarnidas
de muy prudentes actores
(*Coronación*, 35)⁴.

Y explica en su comentario:

Vi de fieras esculpidas: conviene a saber de animalias bestias fieras figuradas e entretalladas, e esto más está aquí por afermosar la palabra que non por la inportançia que trahe.

Cuando seis años después el autor retoma la écfrasis para describir el trono de Juan II en el *Laberinto de Fortuna*, ya no lo hará «por afermosar la palabra»: «la inportançia que trahe» este episodio dentro del poema es el tema de las páginas que siguen.

Las dos Fortunas son una materia ampliamente investigada por los que han estudiado las obras de Mena y Santillana. La tesis establecida, con toda razón, mantiene que en la Edad Media coexistían dos conceptos de la Fortuna radicalmente opuestos: la ciega Fortuna pagana que devalaba a los buenos y a los malos sin distinción, y la Fortuna cristianizada, identificada con la Providencia, según la frase de Calderón: «No hay más Fortuna que Dios»⁵. Una forma de conciliar estas dos potencias era la de distribuir sus actividades en dos zonas: dentro de la órbita de la Luna (o sea, sobre la faz de la Tierra) reinaba

³ Royston O. Jones, «The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue», *MLR*, XLVI (1951), pp. 388-395.

⁴ Juan de Mena, *Obras completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.

⁵ Otis H. Green, «Sobre las dos Fortunas: de tejas arriba y de tejas abajo», *Studia philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1961, II, pp. 143-155; A. J. Foreman, «The Structure and Content of Santillana's *Comedieta de Ponça*», *BHS*, LI (1974), pp. 109-124.

la Fortuna ciega, y más allá la Fortuna providencial. Mena emplea los dos conceptos de la Fortuna sin indicar la relación entre ellos y sin tentar ninguna conciliación.

El esquema general del *Laberinto* es «un sistema penal del universo»⁶, en el que la Fortuna-Providencia enaltece a los virtuosos y abaja a los viciosos. Las referencias que hace el poeta a la Fortuna ciega se dan en dos secciones: antes de la descripción de las Ruedas (coplas 2, 7-12) y en el Círculo de Marte, cuando Mena lamenta la destrucción de un número de ilustres castellanos, notablemente el Conde de Niebla⁷. El primer pasaje no presenta problemas: sin duda el narrador es purgado de esta falsa idea pagana por la visión que le brinda su maestra la Providencia. Prueba de esto es que cuando vuelve al tema de la Fortuna maligna (226, 267) es para subrayar su debilidad y no su fuerza. En efecto, se puede ver su llanto como el catalizador de todo el poema, a imitación del principio de la *Consolación de la filosofía*, en el que las lamentaciones de Boecio mientras se abandona a las Musas provoca a doña Filosofía a aparecer y dictarle su lección⁸.

Antes de tratar de integrar la segunda aparición de la Fortuna ciega en la estructura de la obra hay que aclarar algunos puntos sencillos pero fundamentales. En el presente estudio, presentaré la tesis de que todos los ejemplos de la Fortuna ciega están localizados en el trono del rey don Juan y que por lo tanto están exentos de la economía general del *Laberinto* que está construida sobre dos series opuestas de conceptos: arriba-virtud premiada y abajo-vicio castigado. Será evidente para el lector que esta argumentación debe fundamentarse sobre la solución de dos preguntas: ¿precisamente cuántas estrofas ocupa la écfrasis del trono? y ¿cómo hay que visualizar las Ruedas mismas?

Resulta difícil por varias razones formar una imagen visual de la estructura de la visión. Primero, el esquema del *Laberinto* es más complejo que el de las alegorías castellanas anteriores, todas ellas esencialmente monolineales, con forma de desfile. Es significativo

⁶ C. R. Post, «The Sources of Juan de Mena», *Romanic Review*, III (1912), pp. 223-279 (p. 223).

⁷ Utilizo la edición de Miguel Ángel Pérez Priego (Colección Austral, A73), Madrid, Austral, 1989, que sigue el MS Pd, Paris, Bibliothèque Nationale, Esp. 229 (Dutton PN7), generalmente considerado como el mejor testimonio. Sobre el MS, véase Florence Street, «The Text of Mena's *Laberinto* in the *Cancionero de Ixar* and its Relationship to Some Other Fifteenth-Century MSS», *BHS*, XXXV (1958), pp. 63-71. Sin embargo, para Maxim P. A. M. Kerkhof, «a menudo tenemos que rechazar una lección de Pd en favor de otra que los demás manuscritos proporcionan», «Hacia una nueva edición crítica del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena», *JHP*, VII (1982-83), pp. 179-189 (p. 189).

⁸ Mena aprovecha el principio de la *Consolación* en sus *Coplas de los siete pecados*.

que cuando Santillana quiso utilizar el *Infierno* dantesco en su propio *Infierno de enamorados* se enfocó en sólo el Canto V, obviando así la necesidad de manejar la estructura compleja de su modelo. A diferencia de sus predecesores, Mena trabaja en dos dimensiones: arriba-abajo y derecha-izquierda.

Segundo, ningún editor del *Laberinto* ha querido ayudar al lector facilitándole material gráfico. Las *Obras* de Zaragoza: Coci, 1506 cuentan con ocho grabados, pero éstos resultan decepcionantes: aparte del retrato del autor entregando su obra al rey, las ilustraciones muestran temas religioso-escatológicos alusivos a las *Coplas de los siete pecados*⁹. En contraste notable, la situación de la *Divina Commedia* es otra bien distinta: la mayoría de las ediciones modernas presentan algún esquema, y existen unos 53 manuscritos provistos de esquemas generales o ilustraciones de episodios individuales que frecuentemente incluyen vistas de fondo de la topografía del Otro Mundo¹⁰. (Dicho sea de paso que la literatura medieval castellana no cuenta con un corpus iconográfico muy amplio —quizás unos diez textos—, lo que tal vez indique un número muy reducido de personas que reunieran el gusto por la literatura vulgar con suficientes recursos para encargar códices miniados)¹¹.

El tercer problema estriba en que el propio Mena no se esfuerza por presentar su esquema a los ojos del público.

La estructura de la parte principal del *Laberinto* está formada por las tres Ruedas del Pasado, del Presente y del Futuro, cada una con siete Cercos o Círculos (62, 72) correspondientes a los siete planetas y a las siete virtudes y vicios. La Rueda del Pasado está inmóvil, la del Presente vuelve, y la del Futuro está ocultada por nubes. Sin embargo, incluso la relación entre las Ruedas y los Cercos no está clara. En primer lugar, el vocabulario de Mena es fluctuante: se refiere al «cerco constante de nuestros presentes» (220b; también 125a) y un «cerco de passadas gentes» (70e), confundiendo «rueda» y «cerco». (En el presente trabajo se distinguirán los términos). En segundo lugar, el poeta se obscurece al describir la posición física de los círculos:

⁹ F. J. Norton, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, núm. 616.

¹⁰ Ludwig Volkmann, *Iconografía dantesca*, 2.ª ed., London, Grevel, 1899; Peter Brieger, Millard Meiss, Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970.

¹¹ *Cantigas de Santa María, Libro de montería, Crónica troyana, Calila, Castigos e documentos, Caballero Zifar, Libro del conocimiento, Arte cisoria*, un MS perdido del *Lucanor*... Consúltese John E. Keller, Richard P. Kinkade, *Iconography in Medieval Spanish Literature*, Lexington, Ky., University Press of Kentucky, 1984.

A la rueda fechos ya quanto çercanos,
de orbes setenos vi toda texida
la su redondeza por orden devida (62ac).

Con Beltrán, veo esta construcción como una superposición de la Rueda de la Fortuna sobre las siete esferas que componían el universo¹². Entre las lecturas alternativas se cuentan la inteligente de Pérez Priego y otros, quienes ponen los círculos alrededor del canto de la Rueda, como medallas engastadas en un cinturón¹³; y la menos fundada de Burke, quien entiende los cercos como globos, malinterpretando «orbes», o sea «órbitas», sentido documentado en la *Iliada en romance (Obras Completas, p. 370)* para construir algo más parecido al Atomium bruselés¹⁴.

Para Mena la dinámica de la Fortuna no es circular sino vertical, actuando hacia arriba o hacia abajo. Presentan problemas los versos 50ef:

E vi que debaxo de todas [las ruedas] estava
caída por tierra giente infinita.

Aquí dice que los que están castigados por la Fortuna son echados al suelo bajo las Ruedas. Otra cosa nos dice el poeta en estrofas posteriores, por ejemplo:

Fondón del cilénico çerco segundo (92b).
Fondón destes çercos vi ser derribados (129a).

Allí los viciosos están en la parte más baja del círculo, como en la frase «fondón de los mares» (148h), y no debajo de él. Esta segunda imagen es mucho más lógica: si todas las víctimas están en el suelo, ¿cómo puede el vidente distinguirlos grupo a grupo?

Al dirigir su atención de una rueda a otra, Mena sigue un procedimiento muy regular. Cuatro veces se hace explícita la transición del Pasado al Presente (70a, 92b, 125a, 220ab): en sentido contrario, nun-

¹² Luis Beltrán, «The Poet, the King and the Cardinal Virtues in Juan de Mena's *Laberinto*», *Speculum*, XLVI (1971), pp. 318-332. Para una síntesis de la crítica, véase Ralph di Franco, «Formalist Critics and the *Laberinto de Fortuna*», *Hispanic Journal*, VI (1985), pp. 165-172. Añádase Henk de Vries, «Estructuras literarias calculadas (Once ejemplos)» en *Actas [del] II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987)*, ed. José Manuel Lucía Megías, Paloma Gracia Alonso, Carmen Martín Daza, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, II, pp. 887-901.

¹³ *Obras completas*, ed. Pérez Priego, p. 227.

¹⁴ James F. Burke, «The Interior Journey and the Structure of Juan de Mena's *Laberinto de Fortuna*», *Revista de Estudios Hispánicos* (Poughkeepsie, N.Y.), XXXII (1988), pp. 27-45.

ca. Cinco veces se expresa el paso desde Arriba hacia Abajo (87a, 100e, 129a, 138c, 228b): nunca viceversa. Es decir, para Mena Pasado y Arriba son la posición neutra, y cualquier otra posición tendrá que señalarse. Es interesante que en tres pasajes el poeta distinga una posición alta y una más alta, colocando a los santos más arriba que a los filósofos paganos (117), a las súbditas virtuosas en un rango menos elevado que el de las reinas (79a), y al rey don Juan en el lugar más alto del Círculo de Marte.

¿Cuántas estrofas pues ocupa el trono de Juan II? Evidentemente la sección empieza en la copla 143. Según Hernán Núñez, la écfrasis sigue «fasta que comienza a tratar dela muerte del conde de Niebla» (o sea, hasta 158 inclusive)¹⁵. En opinión de Vasvari abarca la estrofa 208¹⁶. La situación es difícil porque Mena no distingue lo que presenció personalmente de lo que vio representado en efígie, empleando «vi» para indicar las dos cosas; además, las figuras del trono llevan etiquetas («epitafios» 154b, «títulos» 143a, «letras» 200b), así como los otros personajes del poema (56gh).

En la mitad superior del Círculo de Marte se halla el rey don Juan II, sentado en un trono, textualmente comparado con la obra de Dédalo (142) y el escudo de Aquiles (144) —écfrasis por antonomasia—, esculpido y pintado con todos los colores del arco iris¹⁷. Aunque sin autoridad textual, creo que es lícito visualizar el trono con un respaldo alto como se ve en los retratos reales de las portadas de ediciones del s. xv.

Las coplas 145-46 describen victorias bélicas castellanas contra el moro. Los únicos acontecimientos históricos que se nombran son las batallas de Las Navas de Tolosa (año 1212; estrofa 146) y de Algeciras (1344). Las coplas 147-151 tratan de victorias del reinado de Juan II: la Vega de Granada (estrofa 148) y La Higuera (151), ambas acaecidas en 1431.

Con la estrofa 154 empieza una segunda clase de victorias, no tan brillantemente pulidas y con inscripciones semiborradas: ésta es la última referencia de indudable carácter pictórico. Aquí se muestran los conflictos con otras naciones cristianas: las contiendas indecisas de Ariza y Benalmazán (1429, contra Aragón) y la victoria de Medina del Campo sobre Navarra (1441).

¹⁵ *Las Trezientas d'el famosissimo poeta Ivan de Mena, glosadas por Fernan Nuñez...* En Anvers, En casa de Iuan Steelsio, 1552, (British Library, 1072.e.3), p. 347.

¹⁶ Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. Louise Vasvari Fainberg, Madrid, Alhambra, 1976, p. 152. Esta edición debe usarse con la reseña de John G. Cummins en *BHS*, LVI (1979), pp. 58-59.

¹⁷ Para Vasvari (p. 153) el trono difícilmente podría estar esculpido y pintado. No hay inconveniente: piénsese en la cantidad de esculturas policromadas medievales.

A continuación se lee un pasaje problemático:

Baxé más mis ojos, mirando las gentes
que vi sublimadas del [P; FD al] trono mavorçio (159b)¹⁸.

En otros lugares, «Baxé los ojos» indica que Mena vuelve su atención de la mitad superior del Círculo a la inferior, por ejemplo:

Los ojos dolientes al cerco baxando (130a).

En el presente caso, sin embargo, se trata todavía del trono de Juan II. «Sublimadas» (sinónimo de «sublimes») debe significar «levantadas»¹⁹. Núñez entiende la expresión como metafórica, glosando «sublimadas» como «con grande dignidad & honrra» (p. 371). (No viene al caso aquí ninguna resonancia de «subliminal» (<*sub limine*), término que aparece en inglés en 1886 y que el *Diccionario* de la Real Academia Española no registra hasta 1984²⁰). Según entiendo este fragmento, pues, el diseño del trono es de dos niveles, con los personajes reales en la etapa superior y los súbditos en la inferior.

Entre las figuras de sangre no real, el primer episodio que se narra es la muerte de Enrique de Guzmán, Conde de Niebla, en el cerco de Gibraltar en 1436²¹. Según lo cuenta Mena, la muerte del Conde se debió a su propia falta de juicio, porque zarpó cuando se preparaba una tormenta y sobrecargó su barca. Sin embargo, el poeta se refiere consistentemente a su mala fortuna: el Conde es «el valiente, non bien fortunado» (160e) y su acción «la su triste fadada partida» (163a). La siguiente muerte ejemplar, la de Juan de Mayorga en 1435, se presenta como gloriosa, aunque, como señala Vasvari, don Juan falleció joven, asesinado accidentalmente con un hacha por un criado: la referencia del poeta a los «pérfidos remos» de la Fortuna (188e) está bien escogida. De la misma índole son las muertes de Rodrigo de Perea, muerto en Álora luchando contra los moros («falsa Fortuna» exclama

¹⁸ La sigla FD indica el *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, NBAE, 19 y 22, 2 vols., Madrid, Bailly-Baillière, 1912-15.

¹⁹ Según Pérez Priego, p. 93, «sublimado» también ocurre en algunos testimonios en la copla 65a; cf «sublimidad e altura» (*Obras completas*, p. 207).

²⁰ The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles, 3.^a ed., Oxford, Clarendon Press, 1978; *Diccionario de la lengua española*, 20.^a ed., Madrid, Real Academia Española, 1984.

²¹ Alfonso D'Agostino, «La morte per acqua del Conde de Niebla (*Laberinto de Fortuna*, coplas 159-186)», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, I (1983), pp. 5-21. Jane Whetnall me ha señalado los *planctus* de Juan de Agraz por la muerte de Niebla y de Mayorga: véase el *Cancionero del siglo XV*, ed. Brian Dutton et al., Salamanca, Universidad de Salamanca, I, 1990, pp. 472-474; IV, 1992, pp. 269-270.

el poeta, 195b), Pedro de Narváez («infortunio de non buena suerte», 196g), Juan de Merlo, víctima de las guerras civiles («O fados crueles», 198f) y Lorenzo Dávalos («dura fortuna, cruel tribulante», 202e). La sección dedicada a este último merece más atención:

Aquél que tú vees al çerco tornado [P; BC traudo],
que quiere subir e se falla en el aire (201ab²²).

¿Estamos todavía en el trono u otra vez en el Círculo? Según reza el manuscrito barcelonés, Dávalos se aferra desesperadamente al canto del Círculo, postura a menudo representada en la iconografía de la Rueda de la Fortuna²³. El Brocense entiende figurativamente el espacio que ocupa el héroe: «Dice, que quería subir a ser afamado; pero al mejor tiempo se cortò su hilo»²⁴. Las lecciones del MS P suelen ser más auténticas. Sospecho que se aclararía el texto si se supiera más de la muerte histórica de Dávalos. Aunque tengo algunas dudas al respecto, interpreto así estas líneas en P: Dávalos estaba cercado de acosadores y fue asesinado al tratar de escapar; o bien, que fue asesinado en el momento en que trataba de escalar un muro²⁵.

La figura siguiente, Fernando de Padilla, Clavero de Santiago, es también difícil de localizar en la arquitectura del poema:

E vi por lo alto venir ya volando
el ánima fresca del santo clavero (208ab).

Puede ser que el Clavero esté en la parte superior del Círculo, pero Mena no usa «volar» en este texto con este significado. Más bien la frase indica que su alma, imaginada como una figura humana transpa-

²² Con la sigla BC Pérez Priego se refiere al *Cancionero de don Pedro de Aragón*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, MS 1967, fols 1-52r (Dutton BC3). Sobre el código consúltese M. P. A. M. Kerkhof, «El MS 80 de la Biblioteca Pública de Toledo y el MS 1967 de la Biblioteca de Catalunya: dos códigos poco conocidos», *RABM*, LXXII (1979), pp. 17-58.

²³ Véase la portada de Boccaccio, *Cayda de principes*, Toledo, 1511, reproducida en James P. R. Lyell, *Early Book Illustration in Spain*, London, Grafton, 1926, p. 93.

²⁴ *El Labyrintho del poeta Juan de Mena...*, en *Francisci Sanctii Brocensis... Opera omnia*, IV, Genevae, Apud Fratres de Tourmes, 1766 (British Library, 629.g.23), pp. 223-432 (p. 316). Para el comentarista del texto del *Laberinto* conservado en el *Cancionero de don Pedro de Aragón*, el cambio es social: «ffasta aqui dixo de los titulos del Rey agora dise de los otros grandes por ende dise baxe» (nota marginal a la estrofa 159a, fol. 28v).

²⁵ Martín Alonso, *Diccionario medieval*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, s.v. *cerco*, 4: «Conjunto de personas o cosas que forman círculo alrededor de otras»; 9: «cercado, valla o seto vivo».

rente, salía de su cuerpo hacia el cielo, conforme a la iconografía medieval de la agonía²⁶.

En dos de los casos que, según mi argumento, están dibujados en el trono, Mena llama la atención del lector sobre las armas que dieron muerte a los héroes: la «saetada» de Diego de Ribera (190) y la honda del Clavero (209f). Esta desproporción entre la grandeza del hombre y la pequeñez del arma que le mató tiene un paralelo en la elegía de Gómez Manrique por Garcilaso²⁷:

Est' es Garci Lasso
matólo saeta por gran ocaasión (estrofa 5).

Con esta desmesura se refuerza la ceguera de la Fortuna. Bien distinta es la muerte de Enrique I, localizada fuera del esquema de las Ruedas:

del primero Enrique, que en adoloçencia
la teja, o Fortuna, mató en Palencia,
e sobre todo divina ordenança (280gh).

Aquí el poeta pone énfasis en el papel de la Providencia, tema ausente de los episodios de la saetada y de la hondada. Dicho sea de paso que, aunque no lo mencione Mena, algunos de estos próceres murieron a raíz de accidentes bien triviales: Merlo fue asesinado por un peón (nada menos heroico) y Mayorga mientras jugaba con un hacha, según comenta Núñez (p. 393).

De lo expuesto, concluyo que en el Círculo de Marte el poeta muestra sólo a los habitantes de la mitad superior, conforme al método seguido en los Círculos de la Luna, el Sol, Júpiter y Saturno. Pero ¿coincide este análisis con la copla introductoria al Círculo de Marte?:

Ya reguardamos al çerco de Mares,
do vimos los reyes en la justa guerra
e los que quisieron morir por su tierra
e los enemigos sobrando a pares;
e vimos debaxo, sufriendo pesares,
los bellicosos en cabsas indignas,
e los que morieron en ondas [P; BC guerras] marinas,
e d'otros sobervios muy muchos millares (138).

²⁶ Philippe Ariès, *Images of Man and Death*, London, Harvard University Press, 1985, láminas 113, 151, 208, etc.

²⁷ Harry Sieber, «Narrative and Elegiac Structure in Gómez Manrique's *Defunzion del noble cavallero Garci Lasso de la Vega*», *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, ed. Dian Fox, Harry Sieber, Robert Ter Horst, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1989, pp. 279-290 (p. 283); Alan Deyermond, «*La Defunzion del noble cavallero Garcilaso de la Vega*, de Gómez Manrique», *Dicenda*, VI 1987, pp. 93-112.

Según el poeta, en la parte de arriba están los reyes que promovieron la guerra justa, y los patriotas, como hemos visto. «A los enemigos sobrando a pares» entiendo como calco del latín «aequo Marte», «luchando en términos de igualdad»: también hemos presenciado tales victorias. Al semicírculo inferior están consignados los que fomentaron la guerra injusta, y los que murieron en el mar. No ha comparecido ninguno de los injustos, a pesar de lo que asevera Núñez:

pone primeramente el autor, como lo suele hazer, los passados; y despues los presentes: y encima los que siguieron justas guerras, y de-baxo, los que injustas (p. 315).

Quizás es al Conde de Niebla a quien se refiere «los que morieron en ondas/guerras marinas». Sin embargo, si se admite el principio abajo=malos, ¿cómo van a encontrarse allí los ahogados²⁸? Aunque mi argumento pueda pecar de circular, propongo leer «guerras» con BC y enmendar «marinas» en «malinas» (o sea «malignas»), atestiguado en la estrofa 249d. La historia textual de la lección sería: guerras mali(g)nas > guerras marinas > ondas marinas²⁹.

En resumen, mi posición es que toda la sección del texto comprendido por las estrofas 143 a 208 es una écfrasis formada de (i) grandes triunfos cristianos sobre los moros, con exhortación (hasta 158); (ii) las muertes de héroes o bien (a) injustas, con quejas contra la Fortuna ciega (Niebla, Mayorga, Perea, Narváez, Merlo, Dávalos) o bien (b) causadas por algún incidente trivial, también con llantos contra la Fortuna ciega (Ribera, el Clavero).

Otro aspecto técnico-estructural de la écfrasis del trono merece una mención breve. Su empleo permite al poeta superar excepcionalmente la división establecida entre el pasado y el presente. El trono está localizado en el Círculo de Marte, dentro de la Rueda del Presente. Para Mena el Presente se corresponde en líneas generales con el reinado de Juan II, que empieza en 1406; en el resto del poema el personaje más reciente de la Rueda del Pasado es Macías (fl. ca. 1360-70?: estrofa 105) y el más primitivo entre los Modernos es Enrique de Villena (m. 1434: copla 126). El trono transgrede este orden incluyendo las batallas de los reinados de Alfonso VIII (1212) y Alfonso XI (1344).

²⁸ Ian Michael me ha recomendado la tradición clásica según la cual la navegación era un pecado: el *locus classicus* es Horacio, *Odas*, I, 3. No obstante, me parece que el Conde se puede tildar de insensato pero no de pecador.

²⁹ El verso de Pero Guillén de Segovia, «alli do nabegan las ondas marinas», muy probablemente una imitación de Mena, no ayuda a determinar la autenticidad de esta frase en el *Laberinto*: Pero Guillén de Segovia, *Obra poética*, ed. Carlos Moreno Hernández, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 308.

Para concluir: la crítica reconoce ya desde hace mucho tiempo que Mena trata con suma libertad la estructura del *Laberinto* y el concepto de la Fortuna, distribuyendo el espacio de manera irregular entre los siete Círculos y las dos Ruedas y presentando una Fortuna equívoca, parte Providencia y parte Justicia, al servicio de la propaganda política³⁰. He tratado de demostrar que el poeta está en pleno control de su estructura y de restablecer la Fortuna como tema de debate en el estudio del *Laberinto*.

³⁰ Véase, por ejemplo, Alan Deyermond, «Structure and Style as Instruments of Propaganda in Mena's *Laberinto de Fortuna*», *Proceedings of the PMR Conference*, V (1980), pp. 159-167.

Este artículo es la refundición de una comunicación expuesta en el V Coloquio sobre el Siglo xv celebrado en Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres, 3-4 de julio de 1992. Agradezco a L. P. Harvey, a Julian Weiss y a Jane Whetnall sus comentarios, y a Carmen Suárez su revisión de este trabajo.