

II. CASAS ALEGÓRICAS A LA SOMBRA DEL *LABERINTO*: MEMORIA Y DOCTRINA EN LA POESÍA NARRATIVA DEL RENACIMIENTO

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

Con el *Laberinto de Fortuna*, Juan de Mena planteó una propuesta literaria que marcaría la deriva de la poesía narrativa en Castilla para los años siguientes y hasta bien entrado el siglo xvi. Tras haber descartado modelos previos como los cantares de gesta o los cursos rimados del mester de clerecía, optó por seguir la pauta de la poesía heroica latina, con Virgilio y Lucano como principales referentes. A ellos sumaría también la singularísima invención de Dante con su *Comedia*. Del enorme impacto que tuvo son buena muestra los diecisiete manuscritos del siglo xv en los que nos ha llegado y las veintiuna ediciones que se estamparon entre 1486, fecha de la *princeps* salmantina, y 1582, cuando Francisco Sánchez de las Brozas publicara *Las obras del famoso poeta Juan de Mena* con comentario¹. Quedaban en medio las conocidísimas glosas que preparó Hernán Núñez, el Comendador Griego, para *Las trescientas*, impresas por primera vez en 1499 y que, con una nueva versión de 1505, acompañaron inseparablemente al texto de Mena entre los lectores de la época².

¹ *Las obras del famoso poeta Juan de Mena nuevamente corregidas y declaradas por el maestro Francisco Sánchez*, Salamanca, Lucas de Junta, 1582.

² *Las CCC de Juan de Mena*, Sevilla, Joannes Pegnizer de Nurenberga y Magno y Thomas, 1499 y *Las ccc del famosissimo poeta Juan de Mena con glosa*, Granada, Juan Varela de Salamanca, 1505.

Además de la métrica, la lengua cultista y latinizada, la atención a la realidad política contemporánea y la intención didáctica o moral³, uno de los elementos decisivos para ese impacto entre lectores e imitadores correspondía a la alegoría que aparece en el núcleo del poema. En un viaje soñado o imaginario, el poeta refiere la visión a la que asiste a través de los diversos círculos de una imaginaria Casa de la Fortuna. De hecho, la trama se inicia en verdad cuando ese Mena ficticio solicita a la diosa pagana y arbitraria que se la revele:

Pues ya por que vea la tu sinmedida,
la casa me muestra do anda tu rueda,
por que de vista decir cierto pueda
el modo en que tractas a la nuestra vida (2023: vv. 93-96).

Para recorrer la casa, que se dice «cercada de nítido muro» (2023: v. 114), comparece la Providencia, en que es descrita como una bellísima doncella y a la que el poeta se dirige ahora, solicitándole que ejerza para él de guía: «suplico tú seas la mi guñadora / en esta gran casa que aquí nos parecse» (2023: vv. 195-196). Con su nueva compañera, se adentran entonces en la Casa:

Vi más contra mí venir al encuentro
bestias e gentes de estrañas maneras,
mostruos e formas fengidas e veras,
cuando delante en la casa más entro (2023: vv. 269-272).

Contemplan primero el orbe terrestre y luego las tres ruedas del tiempo pasado, presente y futuro con sus correspondientes círculos. En esos círculos, que corresponden a siete planetas, pueden ver a personajes mitológicos e históricos, antiguos y contemporáneos, muertos o vivos que simbolizan y representan diversas virtudes o vicios. De este modo, la Casa de la Fortuna termina convirtiéndose para los lectores en una galería de casos ejemplares.

Es más que posible que, a la hora de idear ese edificio alegórico, Mena se inspirara en Ovidio, en cuyas *Metamorfosis* nos encontramos con dos casas parejas. En el libro II, Palas visita la Casa de la Envidia:

Protinus Invidiae nigro squalentia tabo
tectae petit: domus est imis in vallibus huius
abditae (II, 760-762)⁴.

³ Cfr. Baik (2007: 318).

⁴ 'De inmediato se dirige a la morada, mugrienta de negro pus, / de la Envidia: está la casa de esta oculta en el hondón / de un valle' (Ovidio, 1998: 115).

Más adelante, en el libro XII, se describe la Casa de la Fama, apartada del mundo, ubicada a una gran altura y dividida en numerosas estancias:

Orbe locus medio est inter terrasque fretumque
caelestesque plagas, triplicis confinia mundi;
unde quod est usquam, quamvis regionibus absit,
inspicitur, penetratque cava vox omnis ad aures:
Fama tenet summaque domum sibi legit in arce,
innumerosque aditus ac mille foramina tectis
addidit et nullis inclusit limina portis (XII, 39-45)⁵.

En ambos pasajes Ovidio uso de los vocablos *tectum*, en el sentido de ‘morada’, y *domus*, como ‘casa’, de donde surge la voz elegida por Mena para su *Laberinto*. Así lo explicaba Hernán Núñez respecto al primer verso donde la voz aparece: «*La casa me muestra do anda tu rueda*: Muéstrame dónde es tu habitación y morada, por que veyendo yo cómo allí tratas los estados y condiciones de los humanos lo sepa mejor relatar» (2015: 229). Aludía el Comendador a la primera acepción de *casa*, pero Mena era sin duda consciente de la polisemia que la palabra conllevaba y que le daba una mayor fuerza poética. El término tiene también otros significados que funcionan de modo complementario en el discurso del *Laberinto*: la suma de propiedades, territorios y vasallos que poseía un señor; las divisiones de un espacio o una construcción; y cada una de las partes de la bóveda celeste, acepción que cuadraba como anillo al dedo en el diseño astrológico de la Casa de la Fortuna y sus siete planetas.

LA HERENCIA DEL *LABERINTO*

La idea arraigó casi de inmediato en el imaginario de los poetas hispánicos, y cabe trazar un recorrido, que, si no exhaustivo, resulta suficiente para marcar los hitos de la trayectoria que siguió el motivo en la poesía narrativa del Renacimiento⁶. Ese itinerario comienza con un poeta inmediatamente posterior a Juan de Mena, el sevillano Pero Guillén de Segovia (1413-*ca.* 1475), próximo al cír-

⁵ ‘Hay un lugar en medio del mundo, entre la tierra, el mar / y las regiones celestes, los confines del triple universo, / desde donde se divisa lo que hay en cualquier sitio, / por alejado que esté del lugar, y donde todo sonido llega / a oídos ávidos. Lo habita la Fama y en la cumbre más alta / escogió su residencia; dotó a su casa de innumerables accesos / y de mil huecos, y no cerró los umbrales con puertas’ (Ovidio, 1998: 354).

⁶ Dejo al margen otras construcciones, como castillos, fortalezas, palacios o templos alegóricos, de similar raigambre, como la de Diego Gómez Manrique en *El planto de las virtudes y poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza* (1989: 388), que se reiteran de diverso modo en la poesía hispánica hasta el siglo XVII.

culo de Gómez Manrique, al que Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo, acogió en su corte como contador⁷. A este prelado dirigió su *Obra compuesta y ordenada por Pedro Guillén de Sevilla, contador del muy magnífico señor don Alonso Carrillo, dirigida y diferida a su señoría*, donde sigue de cerca la pauta del *Laberinto de Fortuna* tanto en la estructura, personajes como voces, versos e ideas concretas. En este caso, el recorrido alegórico lo protagoniza el Entendimiento, que, encarnado en un niño, afronta el ascenso a una escarpada y peligrosa cumbre conocida como «Monte de la sabiduría». En su camino accede a siete casas habitadas por siete doncellas, que representan a las siete artes liberales del *trivium* y el *quadri-vium*. El primero de esos encuentros corresponde a la Gramática:

COMIENZA LA PRIMERA CASA DE LA GRAMÁTICA

Entró en una casa de antiguo edificio,
sotil, bien obrada, de obra muy bella,
do vido sentada honesta doncella,
maestra y señora daquel arteficio,
la qual parecía tener por oficio
mostrarnos la fabla y el recto escribir,
por quien nuestra vida podamos seguir
las sacras virtudes redradas del vicio.

DECLARA LOS INSTRUMENTOS DE LA GRAMÁTICA

Aquesta tenía en su mano diestra
su arte y dotrina escrito por mote,
una palmatoria pendiente un azote
tenía en la otra su mano siniestra.
Maguer fuese virgen, es ama y maestra
los jóvenes cría con su dulce leche
y face quel hombre los vicios deseche
con estos principios que sabe y nos muestra
(Guillén de Segovia, 1989: 353).

El esquema narrativo del avance del entendimiento a través de esas siete casas resulta siempre idéntico: se describe la figura alegórica de la doncella que simboliza la disciplina, la joven descubre al niño sus conocimientos y le instruye, para luego manifestar el planeta que concierne a cada casa: a la Gramática, la Luna; Mercurio a la Lógica; a la Retórica, Venus; a la Aritmética, el Sol; a la Geometría, Marte; a la Música, Júpiter; y, en fin, Saturno a la Astrología. A con-

⁷ En torno a Pero Guillén de Segovia, véase Casas Homs (1962), Benito Ruano (1968), Moreno (1985 y 1989) y Domenech Mira (1986).

tinuación se hace relación de los personajes antiguos y presentes que, por vicio o virtud, lo representan, dando lugar en la primera de las casas a un elogio expreso de los Reyes Católicos y del mecenas: «Como vido a la muy ilustre princesa doña Isabel», «El muy serenísimo príncipe don Fernando de Aragón su marido» y «El muy magnífico señor don Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo». Una vez terminada la instrucción, la doncella titular de cada Casa advierte al Entendimiento para que recuerde lo aprendido y lo remite finalmente al arzobispo don Alonso:

*COMO SE DESPIDIÓ EL ENTENDIMIENTO DE LA GRAMÁTICA
Y EL QUE LE DIO PARA QUE NO OLVIDASE LO QUE LE MOSTRÓ*

El niño contento pidiole licencia,
queriendo en el monte más alto subir;
respóndele ella: «Pues quieres partir,
escucha mi fabla con grand diligencia.
Si caso será por inadvertencia
que pueda mi arte fuir tu memoria,
tú lleva remedio por cosa notoria
con que te socorras en tu negligencia.

COMO LO REMITIÓ AL SEÑOR ARZOBISPO

Aquel ques seño celante justicia,
aquel ques agora primado d'España,
aquel que sostuvo en esta montaña
honestos trabajos con justa codicia
refizo esta casa en su puericia,
sacando las piedras fondón del abismo,
aquel, si lo buscas, por su silogismo
podrá mis efectos traerte a noticia»
(Guillén de Segovia, 1989: 356-357).

El Entendimiento alcanza entonces la cumbre en su ascensión y llega a un territorio extraordinariamente hermoso, que se idéntica como el Paraíso terrenal: «Con rayos vesivos y piramidales / el niño mirando aquel cercuyo, / entró en una huerta de gozo infinito / que non es fallada de hombres mortales». En el centro, encontrará un laurel, como árbol del conocimiento verdadero y señal de su triunfo: «en medio la huerta un árbol florece / que tiene las ramas de firme creencia, / el tronco y raíz de suma sapiencia / engendra tal fruto que nunca fallesce»; y a su alrededor comparecen otras siete doncellas que personifican las virtudes cardinales: «Vio siete vultos de claras doncellas / en ángulos nuevos d'aquella verdura» (1989: 386-387). Como apuntara John G. Cummins, la ale-

goría de Guillén no pasa de ser «un *Laberinto de Fortuna* escrito una generación más tarde» (2008: 34). Cabe incluso afirmar que la *Obra compuesta* del contador Guillén significa un paso atrás frente a la modernidad de Juan de Mena, que nos retrotrae hacia una invención pareja a Gonzalo de Berceo, que también se adentraba como peregrino en el huerto alegórico de los *Milagros de Nuestra Señora*, o al bachiller Alfonso de la Torre en su *Visión deleitable*, que cabe señalar como fuente principal para la *Obra compuesta*.

El hijo de Pero Guillén, Diego Guillén de Ávila (ca. 1450-ca. 1510), siguió la estela de su padre tanto en la vena poética como en el servicio de los Carrillo, y lo hizo sirviéndose del mismo mecanismo alegórico en el *Panegírico compuesto por Diego Guillén de Ávila en alabança de la más cathólica princesa y mas gloriosa reyna de todas las reynas, la Reyna doña Isabel, nuestra señora que santa gloria aya et a su alteza dirigida*, estampado en 1509⁸. El poema sigue de cerca la falsilla establecida por el padre y, más allá, por Juan de Mena, incluso en la dimensión política que Guillén de Ávila quiso darle y hasta en la defensa de la memoria de don Álvaro de Luna, con quien el arzobispo Carrillo estaba vinculado familiar y políticamente⁹. Pero para nuestro propósito lo pertinente es que el poeta se presenta, desde el «Argumento» inicial, como sujeto de un itinerario alegórico:

Serenísima señora: La intención mía en esta obra es loar a vuestra alteza en antigüedad de linaje por las historias pasadas; en prudencia, por gobernación de las presentes; en ventura, por prosperidad de las venideras. Para dezir esto fingió que, caminando por una selva, halló una Casa fatídica, donde están figuradas todas las estorias pasadas, presentes y futuras. E aquí hallé las tres hadas, cada una de las cuales me guía en una de estas partes (1951: fol. AIIv).

Las coplas de arte mayor amplifican la trama, pues en el poema se dice «vencido de mi fantasía» y «caminando por una floresta / tan alta y espesa que me parecía / que naturaleza la huviese compuesto» (1951: fol. AIIIr). Repentinamente se ve rodeado por un cortejo de sátiros, faunos, dríades y ninfas, y, aunque aterrado por la visión, sigue avanzando hasta llegar a un edificio:

⁸ La obra, impresa en Valladolid por Diego de Gumiel, salió junto con *Otra obra compuesta por el mismo Diego Guillén en loor del reuerendissimo señor don Alonso Carrillo, arçobispo de Toledo que haya santa gloria*, en cuyo tirulo interior se precisa: «Obra compuesta por Diego Guillén de Ávila, canónigo de Palencia, familiar del reverendissimo señor cardenal Ursino, en loor del reverendissimo señor don Alosio Carrillo, arçobispo de Toledo, que haya santa gloria, por mandado del muy reverendo y magnifico señor don Alonso Carrillo, obispo de Pamplona, su sobrino, y a su señoría dirigida» (fol. cIIIIr). En torno a esta impresión, véase Camps Perarnau (2011: 266-267); sobre Diego Guillén y su obra, Alonso (2018) y Roca Barea (2006).

⁹ Cfr. Díaz Ibáñez (2015: 139).

Ya cuánto esforçado me hallo al encuentro
de una gran casa, sobervia, enlevada,
la qual al vermio, después que la entro,
estaba de arambre muy viejo chapada,
toda esculpida, escripta y labrada
de antiguos entalles, durables, eternos (1951: fol. AIIIv).

El poeta queda absorto ante la belleza de tales esculturas, atribuyéndolas a alguno de los grandes artistas de la Antigüedad, Apeles, Fidias, Lisipo, Leucares o Praxiteles, hasta que aprecia la presencia de tres hadas:

Del todo traspuesto en ver sus primores,
no cato que veo tres damas hablando,
las quales me dizen: «¿Y qué estás pensando?
¿No miras que yerras en graves errores?» (1951: fol. AIIIv).

De inmediato sabremos que las damas en cuestión son las tres Parcas, Átropos, Cloto y Láquesis, que sucesivamente le irán mostrando los sucesos del pasado, los del presente y los que están por venir. Nada ha cambiado respecto al modelo paterno: el tránsito de un yo por un territorio extraño y aterrador, la llegada a una casa singular y el encuentro con su dueña, que termina por instruir al poeta.

La misma pauta se mantuvo casi inalterable en la obra de Juan del Encina (*ca.* 1469-*ca.* 1529), aunque simplificada, en el poema *Triunfo de la Fama*, que sigue de cerca el modelo establecido en el *Laberinto*. De hecho, es el mismo Juan de Mena quien actúa como guía en el recorrido alegórico que se traza en la obra, tal como se apunta en su íncipit: «Y, andando en busca desta principal cabeça, allegó a la fuente Castalia, adonde bebió y vio muchos poetas beber por cobrar aliento de gran estilo, entre los quales vio a Juan de Mena, el qual le encaminó para la Casa de la Fama» (1996: 301). Allí el difunto cordobés le ofrece su socorro:

«...mas, por que escivas con más osadía,
con mucho desseo te enciende y abrasa,
hasta que halles la Fama y su casa,
camina, no pares andar toda vía».
Mostrome el camino por do caminasse,
y dime de andar, andar y correr,
y allá, bien a lexos, hallé una mujer (1996: 307).

La mujer, claro está, es la Fama, cuya presencia, atributos y potencias detalla Encina, dando cuenta de otra de sus principales fuentes literarias:

Entreme yo dentro por ver sus manidas,
 su torre y sus casas, sus fuertes guaridas,
 de aquella manera que Ovidio lo escribe,
 en medio del mundo adonde ella bive,
 y biven y suenan de todos las vidas (1996: 309).

Como en el quinto círculo del *Laberinto de Fortuna*, correspondiente a Marte, en el centro de esta Casa hay un trono en torno al cual están pintadas las victorias de los Reyes Católicos, que terminan con la toma de Granada y el anuncio de los triunfos reservados al príncipe Juan.

Encina retomó el esquema en su más extenso *Triunfo de Amor*, al modo de los recorridos alegóricos de la poesía amorosa de cancionero, pero sirviéndose de los mismos edificios de Mena o de los Guillén. Son cuatro las casas que ven en su itinerario: las de Libertad, Razón, Ventura y Amor:

...un día, en el mes de mayo, después que el sol se retraxo por dar lugar a la noche, contemplando en amores desseoso de saber quién más en ellos alcançar pudiesse, me dormí. Y fue mi sueño tan breve que poco lugar tuvieron mis miembros de descansar, porque el codicioso Desseo, de parte del dios Cupido, muy apressuradamente me llamava para que gozar pudiesse de unas fiestas que, en sus palacios, aquella noche se celebravan. De donde, llevado en un carro que cabe la Casa de la Libertad dexamos, a pie tierra, caminando por una floresta abaxo, apartados de otro camino que para la Casa de la Razón a man derecha guiava, seguimos mucho de grado contra una muy alta sierra, la qual de bien labrado muro por el pie cercada estava; y allí, la Sensualidad por portera, puesta a una puerta por donde todos entravan, con cuyo favor entramos y por la sierra subimos hasta llegar a una puente, do la Casa de Ventura hallamos hedificada (1996: 490).

En cada caso se hace una descripción alegórica. Así, en la Casa de Libertad, «era todo el edificio / de preciosas piedras y oro» (p. 498); el poeta deja a un lado la Casa de la Razón, a la que se llega por un «camino que espinava... en una montaña oscura» (1996: 499); en la Casa de Ventura, se encuentran con las tres Parcas, que le muestran casos de «desdichados amadores» (1996: 504); y alcanza, en fin, «la Casa de Amor», que dibuja muy pormenorizadamente como dividida en cuatro aposentos, donde viven Prudencia, Hermosura, Fortaleza y Liberalidad (1996: 507-510).

La convención amorosa del *Triunfo de Amor* reduce su coincidencia con el modelo de Mena al uso de la voz *casa* vinculado a diversas personificaciones que representan el estado o las potencias del enamorado¹⁰. El *Triunfo de Fama*

¹⁰ En torno a estos dos textos encinianos, véase Salinas (1997), Capra (1998 y 2010) y, sobre su dimensión política, Walsh (1989).

se suma, sin embargo, a la nómina de herederos directos del *Laberinto de Fortuna*, no solo por la presencia expresa de Mena como personaje de la obra, sino también por la adopción de la coplas de arte mayor como estrofa, la figura del *yo* haciendo simultáneamente las veces de narrador y personaje, la dimensión heroica del texto, las continuas alusiones a la cultura clásica, el trasfondo profético y la atención preferente a la historia inmediata de España y a la realidad contemporánea. El concepto de *casa* mantiene en este texto la misma complejidad polisémica que en el *Laberinto* y su transparente función alegórica.

CASAS DIVERSAS

El medio siglo que va desde la muerte de Isabel la Católica hasta el comienzo del reinado de Felipe II supuso un cambio decisivo para la epopeya. La octava real y el endecasílabo sustituyeron a las coplas de arte mayor, la alegoría adelgazó para reinventarse, nuevos temas se abrieron paso en correspondencia con nuevas realidades políticas y militares y el *Orlando furioso* de Ariosto se impuso como modelo dominante para el género heroico. A esa impronta y a tales novedades correspondía punto por punto el *Carlo famoso* de Luis Zapata (1526-1595), impreso en Valencia por Juan Mey en 1566. El poema no solo se hace eco de las campañas personales del emperador, sino de las hazañas hispanas en unas Indias poco antes descubiertas. A ese interés por la historia reciente, que en buena medida seguía la estela iniciada por Juan de Mena, se añadía una voluntad literaria que llevó a Zapata a añadir fábulas y ficciones para deleite de sus lectores¹¹.

Una de esas digresiones ficticias refiere la visita del diablo a la Casa de la Envidia en el canto XXI del poema. Mercedes Blanco ha señalado con puntualidad las fuentes y la función del episodio en la trama de la obra:

Cuando Zapata cuenta cómo el rey de Francia Francisco I rompe de nuevo las hostilidades con Carlos después de la batalla de Novara, las causas mismas de la guerra son interpretadas poéticamente a través de una fábula —siguiendo una tradición sustancialmente virgiliana— con la mediación de los *Cinque canti* de Ariosto: el diablo quiere llevar al rey de Francia a su perdición por mediación de la Envidia personificada, espoleando el natural deseo de honra y de superioridad de su magnánimo espíritu y convirtiéndolo en odio de las ventajas del otro, y deseo de destruirlo. Naturalmente esta explicación psicológica elemental podría muy bien aparecer en un historiador, y de hecho aparece en los publicistas y cronistas del Emperador. Zapata la desarrolla a través de una larga alegoría, que incluye la descripción de

¹¹ En torno a Zapata y su obra, véanse Terrón Albarrán (1981), López Marcos (1998), Cacho Casal (2012) y López Martínez (2018).

la casa de la Envidia, siguiendo un motivo característico en la epopeya desde que Homero describe en la *Iliada* la morada del Sueño a quien acude Hera en busca de ayuda. Esta alegoría suplanta la narración de los sucesos o su explicación y transporta la historia al terreno de la fantasía. (2013: 21).

En efecto, en las últimas estrofas del canto XX, Satanás se pone en marcha «para buscar la Envidia horrenda y fría [...], y a su casa se fue» (1566: fol. 108r). En el siguiente canto, Zapata sitúa la Casa en un territorio oscuro y peligroso:

En un lugar muy triste de la tierra
 está esta casa en una gran hondura,
 cubierta casi toda de una sierra
 cercada alrededor de alta espesura.
 Aquí jamás el sol claro se encierra,
 todo es tiniebla y todo noche oscura,
 donde jamás entró en ningún momento,
 si no es el regañón, nunca otro viento (1566: fol. 108v).

La descripción de la Casa insiste en la tristeza que rodea el edificio y la suma de incomodidades: «No hay cosa en esta Casa de reposo / y para descansar no hay aposento» (fol. 108v). Se presenta a la Envidia, asentada en el interior, como una mujer flaca y amarilla, que come carne de víboras, roe huesos de la gente y busca el mal ajeno: «de hiel el corazón tenía cubierto / y en la lengua ponzoña de beleño» (1566: fol. 109r). Incluso, ampliando la descripción del paisaje, se alude a otras edificaciones cercanas:

Y desta en la comarca bien cercana
 dicen que está la Casa de los Celos,
 hijos de un padre son, así que hermana
 aquesta es deste este rey de desconsuelos (1566: fol. 108v).

A pesar de las fechas distantes, del diferente verso y aun del diverso tono, cabe afirmar que la disposición del pasaje es similar a las peregrinaciones alegóricas que hemos visto en Mena, en los Guillén o en Juan del Encina. Un personaje —el diablo, en este caso— atraviesa un territorio difícil y peligroso hasta llegar a una casa, en la que vive otro personaje alegórico, que es presentado con detalle y del que recibe información o conocimientos. Por si fuera poco, en este áspero territorio también se menciona la presencia de otras estancias alegóricas, como la Casa de los Celos. La diferencia está en que en el *Laberinto de Fortuna* el viaje alegórico se integra sin interrupción en el discurso narrativo, mientras que Zapata optó por subrayar su condición ficticia mediante un singular recurso editorial dirigido a los lectores: el uso de un asterisco que

indicaba el comienzo y final de los pasajes ajenos a la historia oficial del emperador Carlos V¹².

Veintidós años después, Gabriel Lobo Laso de la Vega (1559-*ca.* 1615) repitió el motivo y el esquema en la primera versión de su epopeya *De Cortés valeroso y Mexicana* (1588)¹³. El episodio, sin duda inspirando en el *Carlo famoso* de Zapata, narra cómo Tezcatlipuca es legado por Lucifer —Plutón en la *Mexicana* de 1595— para que acuda a la Casa de la Envidia con la intención de que esta altere el ánimo del gobernador de Cuba, Diego de Velázquez, contra Hernán Cortés. Además de Zapata, se han señalado como fuentes del pasaje a Ovidio en sus *Metamorfosis*, Ariosto con los *Cinque canti*, a Garcilaso de la Vega, Ercilla o a Torquato Tasso¹⁴. En el canto XII, donde «describe asimismo la Casa de la Envidia», el demonio azteca se dirige «a las casas oscuras, espantosas / de la mísera Envidia» (2005: 343). El paisaje que cruza hasta llegar a ellas resulta familiar:

Llegando sobre un valle seco, oscuro,
donde jamás el sol entrado había,
sin árbol ni vereda, vido un muro
que un carcomido andamio sostenía,
a quien con proceder continuo y duro
el Aquilón nevoso combatía,
lleno de escura y negra pesadumbre,
de ponzoñosa y sucia podredumbre (2005: 343).

En el portal de la Casa, el mensajero contempla una galería de bustos con la imagen de personajes de la mitología, la historia romana o la Biblia conocidos por su condición envidiosa, que Lobo tomó de la *Officina* de Ravisio Textor¹⁵. Cuando finalmente entra, Tezcatlipuca contempla «la miserable Envidia carcomida / que en un rincón oscuro se mostraba». Vemos de nuevo la figura ale-

¹² Así se lee en el texto preliminar que dirige «El impresor al lector»: «Los cuentos que verás en este libro, las ficciones y fábulas, debes agradecer infinito, pues con mucha diligencia y cuidado fueron para te recrear inventadas. De las cuales, quien deseara disculpa no podrá ser de nadie disculpado, pues los poetas antiguos y muchos historiadores han usado lo semejante [...]. Y por más convencer a los ingenios tan delicados que no perdonaren a nuestro *Carlo* lo que en los otros alaban, va puesta en cada ficción esta señal * en la margen donde comienza y acaba, para que, aunque de suyo se veían, los ciegos, o de ingenio o de envidia, las toquen así con la mano» (Zapata, 1566: fol. AIVv).

¹³ En 1594, Laso de la Vega publicó una edición ampliada del poema con el título *Mexicana*, que lo ampliaba notablemente. El episodio que aquí nos ocupa pasó del canto XII al XXI, aunque apenas se modificara su redacción y factura. Para esa segunda versión, véase Lobo Laso de la Vega (1970).

¹⁴ En torno a Lobo Laso de la Vega, este episodio y sus fuentes, véanse Franco Carcedo (1994), Pullés-Linares (2004), Martínez (2010) y Río Torres-Murciano (2018).

¹⁵ Cfr. Pullés-Linares (2004 y 2005: 66-67).

górica con sus atributos más comunes: «con quebrada color y agudos dientes», alimentándose «de lagartos, culebras y serpientes» y con «el rostro, amarillo y ocupado / de una sombra mortal» (2005: 345-346)¹⁶.

La digresión que Lobo Laso de la Vega incluyó en *De Cortés valeroso* y mantuvo en *Mexicana* es prueba inequívoca de que *Las trescientas* se siguieron leyendo como épica, a pesar de su dimensión alegórica. No solo se repite el conocido esquema de la entrada en un territorio dificultoso que lleva hasta una Casa alegórica, donde se describe una figura con los atributos emblemáticos que la identifican, sino que, a diferencia de Luis Zapata, recuperó la sucesión de personajes que se muestran como ejemplo de un vicio —o de una virtud— tal como había hecho Mena en su recorrido por la Casa de la Fortuna.

El hecho de que Vicente Espinel (1550-1624) eligiera como cauce estrófico la octava real para la composición de «La Casa de la Memoria», incluida en las *Diversas rimas* de 1591, resulta especialmente relevante. Frente a otras opciones, como los tercetos, se inclinó por una estrofa relacionada directamente con el género heroico, manteniendo de este modo el vínculo con el mismo modelo que venía funcionando desde Juan de Mena. De hecho, el marco narrativo que da ocasión al poema está también tomado de esa traza. Una vez más, el poeta, que protagoniza la acción en primera persona, se describe «metido en confusión... de la imaginación» (2008: 114). El paisaje al que accede resulta igualmente conocido: «mayores asperezas», un «paso peligroso» y una «peña tajada», por la que el protagonista asciende, hasta que consigue llegar a una puerta. Allí se le hace visible «una mujer anciana / quien su apariencia no era cosa humana» (2008: 114-115). Sigue a continuación, como en el resto de obras que hemos visto, la descripción de esta figura, que luego lo conduce «sobre la alta cumbre de la peña», donde encuentra numerosas imágenes representadas:

Subí por riscos y ásperas cavernas
a un lugar de mortal jamás pisado,
do vi, contra la muerte y tiempo eternas,
obras en torno de uno y otro lado:
estatuas muy antiguas y modernas,
de un fortísimo bronce levantado
sobre columnas altas, en memoria
cada cual de su buena o mala historia (2008: 116-117).

Como hiciera Guillén de Ávila, también Espinel comparará la excelencia de la fábrica con las obras de Fidias y Apeles, a los que añade el nombre de Miguel Ángel, cuando la mujer, que se identifica como la Memoria, le muestra su casa y

¹⁶ También Lope de Vega incluyó en el *Isidro* (2010: 235-239) una descripción del habitáculo de la Envidia —allí una cueva— con ecos y semejanzas que remiten a estos modelos épicos.

va dando cuenta a lo largo del poema de la representación figurada de los casos dignos de memoria.

Todavía Miguel de Cervantes (1547-1616) compuso el romance de «La morada de los Celos» entre 1585 y 1592, en el que describe una cueva situada «entre dos tajadas peñas» —las mismas de Espinel—, que provoca terror por su oscuridad y por los lamentos que de ella salen:

Por las funestas paredes,
por los resquicios y quiebras,
mil víboras se descubren
y ponzoñosas culebras.
A la entrada tiene puestos,
en una amarilla piedra,
huesos de muerto, encajados
en modo que forman letras,
las cuales, vistas del fuego
que arroja de sí la cueva,
dicen: «Esta es la morada
de los celos y sospechas» (2016: 191-192).

Cervantes, como casi siempre, rehace y reformula la tradición de la que parte, aunque los elementos sigan siendo parejos a los que hemos visto en la Casa de la Envidia: las serpientes, la ponzoña, el color amarillo o los huesos humanos. Aquí es un pastor el que da cuenta del lugar a su amigo Lauso, y este quien resuelve el sentido de la alegoría para concluir que representa su particular estado de ánimo, como ya habíamos visto en el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina. Cabe recordar, no obstante, que, como hemos visto, Luis Zapata había adelantado la existencia de una Casa de los Celos en la misma región donde se hallaba la de la Envidia: «en la comarca bien cercana / dicen que está la Casa de los Celos» (1566: fol. 108v). Acaso ese pasaje del *Carlo famoso* pudo servir de inspiración para el romance y para la comedia *La Casa de los Celos y selvas de Ardenia*, que Cervantes compuso poco tiempo después¹⁷. En la jornada II, el paladín Reinaldos, desesperadamente enamorado de Angélica, se adentrado en la Casa de los Celos, que tiene como acceso la boca de una serpiente o un dragón. La pieza teatral retoma muy de cerca la descripción del romance y añade otros elementos alegóricos, como las personificaciones del Temor, la Sospecha, la Curiosidad, la Desesperación y los propios Celos. Pero es esa otra historia que nos llevaría desde la poesía narrativa a la comedia.

¹⁷ Para la cronología de la comedia, fechada hacia 1595, y sobre su conexión con el romance cervantino, véase Fernández López (2015: II, 74-75 y I, 182-185).

GÉNERO, DOCTRINA Y MEMORIA

A medida que avanzaba el siglo xv, se fue consolidando una poesía narrativa de materia heroica, ocupada en asuntos históricos y que atendía, en gran medida, a las circunstancias políticas más inmediatas. Se trataba de una poesía con derivas eruditas y moralizantes, en la que la alegoría tuvo papel decisivo. Esa dimensión alegórica conectaba de manera directa con la función didáctica que los poetas se habían impuesto para trasladar a los lectores un mensaje político o doctrinal. Aun cuando el interés por la contemporaneidad pudiera parecer contradictorio con la ficción alegórica, los poetas se sirvieron de esta última como mecanismo de enseñanza. Por eso hubo tratadistas que, aunque avisaban de los peligros que encerraba la ficción, consideraban lícito su uso como un modo velado y alternativo de adoctrinamiento. Así se lee, por ejemplo, en las *Divinae Institutiones* de Lactancio, I, 11: «Vera sunt ergo quae loquuntur poetae, sed obtentu aliquo specieque velata [...]. Multa in hunc modum poetae transferunt, non ut in eos mentiantur quos colunt, sed ut figuris versicoloribus venustatem ac leporem carminibus suis addant»¹⁸.

La representación del mensaje por medio de mecanismos ficcionales aumentaba la posibilidad de que el receptor lo recordara, haciendo más eficaz el propósito del autor. En ese sentido, la retórica *Ad Herennium*, atribuida a Cicerón, ya subrayaba la importancia que las imágenes tenían para motivar y potenciar la memoria de los receptores: «Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit quod genus in memoria diutissime potest haerere. Id accidet si quam maxime notatas similitudines constituemus; si non multas nec vagas, sed aliquid agentes imagines ponemus» (III, 22, 37)¹⁹. La alegoría constituía, pues, un instrumento extraordinario al servicio de la pedagogía, que conectaba directamente con las artes de la memoria.

El reforzamiento de la memoria resultaba esencial para que los receptores asumieran e interiorizaran la doctrina. Por ello, el uso de sistemas mnemotécnicos pasó de la oratoria y la predicación a la literatura, especialmente a aquella que tenía un más destacado afán pedagógico. No se olvide, además, que la disposición del espacio fue un recurso común en estas artes²⁰. Se trataba de figurar la imagen de un espacio que fuera fácilmente retenible por parte del lector. Aun

¹⁸ 'Las cosas que los poetas cuentan son, pues, verdaderas, pero están veladas por un cierto encubrimiento [...]. Los poetas trasladan muchas cosas de esta manera, no para hablar falsamente contra los objetos de su culto, sino para añadir belleza y gracia a sus poemas mediante figuras de diversos colores' (Lactancio, 1844: 175a).

¹⁹ 'Debemos, pues, crear imágenes que puedan permanecer más tiempo en la memoria. Y lo conseguiremos si establecemos semejanzas tan sorprendentes como sea posible; si establecemos imágenes que no sean muchas o vagas, sino que hagan algo' (Cicerón, 1954: 221).

²⁰ Véase al respecto Yates (1974).

cuando fray José Antonio Hebrera publicara su *Jardín de la elocuencia* en 1677, esto es, muy al final de nuestro ámbito de interés, sus observaciones recuperan puntualmente el itinerario retórico y literario que había seguido este tipo de alegorías en la poesía narrativa desde mediados del siglo xv:

Lo primero, ha de imaginarse una gran casa, y hacer fija comprehensión de todos los aposentos de ella, claustros, recibidores, retretes, etc. A cada uno de ellos, les ha de poner el nombre de la facultad que quiere: en el patio (digamos) la Gramática, en la escalera la Retórica, en el recibidor la Lógica, en la antesala la Metafísica, en la mayor sala la Física, y así ira aposentando las facultades y materias indiferentes conforme sea el gusto del artificio (1677: 126).

Estos espacios de la memoria comenzaron desde muy pronto a ser representados por medio de arquitecturas más o menos complejas, sujetas a toda suerte de divisiones, aunque con una especial inclinación hacia el número siete. Su proyección se abría asimismo hacia múltiples significados, tal como ha recordado Fernando Rodríguez de la Flor: «Estos espacios se prestan a ser utilizados en variada medida a modo de lugares mnemónicos, conectados también por una vía mágica con una representación astral» (1995: 110).

Las casas alegóricas que aquí nos ocupan eran uno de estos *loci memoriae*, con frecuencia habitados por figuras emblemáticas, generalmente femeninas, que se prestaban a trasladar sus conocimientos al viajero que las visitaba ya fuera por medio de un rapto, de un sueño o de una mera invención. Sobre esta base, Juan de Mena acudió a la casa como alegoría y le asignó dos emblemas femeninos contrapuesto y complementarios, la Fortuna y la Providencia. A su vez, dividió el espacio en siete círculos, que vinculó a siete planetas, a vicios y virtudes, y que vino a ejemplificar con personajes del mundo antiguo o de la propia contemporaneidad. De este modo, se facilitaba el recuerdo didáctico del viajero, pero también el de los lectores, y se acumulaban sobre el concepto principal de *casa* todos los significados que señalábamos al principio: el propio de habitáculo, el de todas las personas que sirven y están sometidas a un señor, el de las divisiones de un espacio y aun el de las partes del cielo, como muestra la correspondencia entre círculos y planetas.

Los dos Guillén, Pero y Diego, y Juan del Encina se atuvieron muy de cerca al diseño alegórico de Mena. Avanzando el siglo, el asentamiento de los modelos italianos o el cambio en los gustos y en la métrica no hicieron olvidar al poeta cordobés. Fueron varios los escritores de la segunda mitad del xvi que tuvieron su modelo en mente. Aquí hemos visto alguno de ellos, como Zapata, Lobo Laso de la Vega, Espinel y aun Cervantes, aunque este, como siempre, a su modo y singular arbitrio. Quiere ello decir que Juan de Mena sus *Trescientas* siguieron siendo durante más de un siglo parte esencial del canon castellano y un modelo vivo para la poesía narrativa.