

ETIÓPICAS

Revista de Letras Renacentistas

Núm. 19 (2023), pp. 119-138

ISSN: 1698-689X. <https://doi.org/10.3776/eti.v19.7951>

Recibido: 12/4/2023. Aceptado: 12/9/2023

JUAN DE MENA Y LA CONSTRUCCIÓN DE *LA ARAUCANA* (CON LUCANO AL FONDO)

Juan de Mena and the construction of *La Araucana*
(with Lucano in the background)

Luis Gómez Canseco

Universidad de Huelva

canseco@uhu.es

<https://orcid.org/0000-0002-6699-3813>

RESUMEN

La imitación que Ercilla hizo del *Laberinto de Fortuna* no se limitó a versos o episodios concretos. La construcción de *La Araucana* como poema heroico en torno a la figura de un yo narrador y un tú receptor, que también actúan como personajes, proceden de Juan de Mena, así como la articulación del poema en torno a la historia.

PALABRAS CLAVE

Juan de Mena, Alonso de Ercilla, Lucano, poesía heroica, primera persona, diálogo, historia.

ABSTRACT

Ercilla's imitation of the *Laberinto de Fortuna* was not limited to specific verses or episodes. The construction of *La Araucana* as a heroic poem around a first person who narrates and a second person who acts as a receiver has its source in Juan de Mena. Ercilla also took from Mena the splitting of both into characters in the story and the articulation of the poem around the history.

KEYWORDS

Juan de Mena, Alonso de Ercilla, Lucan, heroic poetry, first person, dialogue, history.

A lo que parece, no fue don Alonso de Ercilla hombre de profusas lecturas. En el inventario de bienes que se hizo tras su muerte, la biblioteca no alcanza a ser la de un letrado: «Iten, cincuenta y cuatro libros de diferentes autores, que se nombrarán en la tasa que se hiciere. Iten más, nueve libros que asimismo se nombrarán en la tasa que se ha de hacer [...]. Seis o siete libros de devoción y caballerías» (Medina 1913: 424-425). Bien es verdad que esas pocas lecturas dejaron un rastro visible en *La Araucana*. Es el caso de la *Historia general de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos cincuenta años de nuestro tiempo* de Paulo Jovio en traducción de Gaspar de Baeza (1562), la *Relación de la guerra de Cipro* de Fernando de Herrera (1572), el *Epítome* de Floro, incluido en *Todas las décadas* de Tito Livio vertidas al castellano por Francisco de Enzinas (1553), el *Orlando furioso* traducido por Jerónimo de Urrea (1549), *Los doce libros de la Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco (1555) o incluso de obras que leyó manuscritas, como la *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile* de Jerónimo de Vivar (1558), el *Tratado de la guerra y el duelo* compuesto por su padre Fortún García de Ercilla (ca. 1528) o la anónima *Recopilación del derecho del rey nuestro señor al reino de Portugal* (ca. 1580).¹

Entre los libros que Ercilla leyó con completa certeza y de los que se sirvió en la escritura de su propia obra hay que contar el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. De tiempo atrás, la crítica ha acreditado la presencia en *La Araucana* de varios usos lingüísticos que procedían de Mena, tales como las alteraciones en los nombres araucanos, la adjetivación cultista y latinizante, la presencia de vocablos muy específicos —ya sea como *goloso* aplicado al oro o *civil* con el valor de cruel—; la apropiación de versos concretos y personajes como Amiclas o Demogorgon, que en último término remiten a Lucano; o el recurso a pequeños letreros para identificar a los personajes de las ruedas de la Fortuna en un caso y de la batalla de Lepanto en otro.² Añádanse a ello varios episodios en los que Ercilla se sirvió del poeta cordobés, que comienzan con el rapto de Belona. La misma diosa lleva a ambos poetas a una gran altura desde la que Mena contempla «el orbe universo / con toda la otra mundana maquina» (vv. 255-256) y Ercilla «la grande redondez del ancho suelo, / con los términos bárbaros ignotos / hasta los más ocultos y remotos» (2022: 426). Si ese arrebato da ocasión en el *Laberinto de Fortuna* a la contemplación del mundo, en *La Araucana* permite que el

¹ Véase al respecto Gómez Canseco (2020a, 2020b, 2021a, 2021b y 2022a: 897-901).

² Cfr. *Laberinto de Fortuna*, vv. 446-448 y *La Araucana* XXIII, vv. 665-668. Acerca de la amplia influencia del *Laberinto de Fortuna* en *La Araucana*, véanse Lida de Malkiel (1984: 30-34

y 500-512) Nicolopulos (2000: 85-105, 128-173 y 249-269) y Gómez Canseco (2022a: 127, 426, 492, 544, 553 y 555). Este trabajo forma parte de los proyectos *Vida y escritura II* [PID2019-104069GB-I00] y *Épica y política en el Siglo de Oro* [P20-00037].

poeta tenga una visión de la batalla de San Quintín entre los cantos XVII y XVIII. Precisamente al final de esa batalla, el personaje de Ercilla se encuentra con una mujer que formula una profecía política sobre el reinado de Felipe II:

vi cerca una mujer que me hablaba,
 más blanco que la nieve su vestido,
 grave, muy venerable en el aspecto,
 persona al parecer de gran respecto (2022: 438).

Más adelante, en el canto XXII, se desvelará que tal aparición correspondía a una personificación de la Razón, en un paralelo más con el *Laberinto*, pues también Juan de Mena, tras el vuelo de Belona, se encuentra con la personificación de la Providencia, que asimismo formula una profecía sobre la monarquía de Juan II. A pesar de la diferencia de edad —venerable en un caso y doncella en otro—, la aparición repentina, la claridad y el respeto que ambas inspiran son muestra inequívoca de que Ercilla se sirvió de Mena como fuente y modelo:

E resta en el medio, cubierta de flores,
 una doncella tan mucho fermosa
 que ante su gesto es loco quien osa
 otras beldades loar de mayores. [...]
 e puesto que fuese así descogida,
 más provocaba a bueno e honesto
 la gravedad del su claro gesto
 que non por amores a ser requerida (vv. 157-168).

Sigue al poco, en el canto XXIII de *La Araucana*, la descripción de la estancia del hechicero Fitón, que remite de manera directa a la del habitáculo de la hechicera de Valladolid y a los agüeros siniestros que anuncian la muerte del conde de Niebla en el asedio de Gibraltar en el *Laberinto de Fortuna*. Este mismo lance bélico, que Mena contempla en el círculo de Marte, enlaza con la visión profética de la batalla de Lepanto, que viene a continuación en el canto XXIV del poema ercillano. Todavía la visión del orbe a distancia, que tiene lugar durante el segundo encuentro con Fitón en el canto XXVII, con una detallada descripción geográfica del globo terráqueo, remeda de cerca la visión paralela que se ofrece a Mena al comienzo del *Laberinto*, antes de que comience su recorrido por la Casa de la Fortuna. Los ejemplos de imitación visibles en la primera parte de *La Araucana* se acumulan en la segunda, hasta el punto de que cabe conjeturar que Ercilla pudo haber hecho dos lecturas del *Laberinto*, una que se reflejaría

en la impresión de 1569 y otra en la continuación de 1578, donde se multiplican los elementos ficcionales frente a la pretendida historicidad de la primera parte.

La crítica ha limitado la relación entre ambos poemas a esta suma de detalles o episodios comunes, pasando por alto la importancia —a mi juicio decisiva— que el *Laberinto de Fortuna* tuvo como modelo para la compleja construcción narrativa de *La Araucana*.

EL CAMPO DE LO HEROICO

El interés de Alonso de Ercilla por el *Laberinto de Fortuna* pudo deberse, por un lado, a su discipulado bajo la tutela de Calvete de Estrella, que fue a su vez discípulo de Hernán Núñez, el Comendador Griego, y autor de la famosísima glosa al poema de Juan de Mena, y, por otro, a la búsqueda de un modelo de poesía narrativa en lengua española.

Ha de tenerse en cuenta que ambos autores se movieron en los territorios de la epopeya. En el caso de Ercilla, *La Araucana* se ha identificado regular e inequívocamente como el poema que marcó las pautas para el género en el Siglo de Oro. Con el *Laberinto de Fortuna* la cuestión es bien distinta, pues la crítica ha subrayado el elemento alegórico y la vinculación con Dante, hasta el punto de que Margherita Morreale (2006: 280) llegó a definir el subgénero como «microcomedia», a partir de la denominación que el marqués de Santillana reservó para su principal poema alegórico, la *Comedieta de Ponza*. No obstante, el género que define el *Laberinto* es el de poesía épica o, por mejor decir, heroica.

Para empezar, hay que tener en cuenta que, a finales de 1443 y en paralelo con el *Laberinto*, Mena estaba trabajando en la traducción castellana de la *Ilíada latina* por encargo del rey Juan II. Es más que probable que aspirara a retomar y revivir «los heroicos cantares del vaticinante Homero», según se anota en el prólogo de esa traducción, subrayando el elemento profético que también caracterizará el *Laberinto* de principio a fin (1989: 334). Ese interés por el género épico se aprecia ya en *La coronación*, donde lo identificaba con el trágico: «Tragedia es dicha la escriptura que fabla de altos fechos e por bravo e soberbio e alto estilo, la cual manera seguieron Homero, Vergilio, Lucano, Estacio» (2009: 4).

Los contemporáneos también fueron conscientes de la empresa heroica que habría afrontado el poeta. Ya en 1497, Lucio Marineo Sículo subrayaba en el *Laberinto* una voluntaria emulación de la *Eneida*: «Hic autem in lingua hispana et genere carminis tantum omnes hispanos poetas quantum latinos Virgilius superasse mihi videtur»

(1497: LXVIr). Por su parte, Hernán Núñez, su más famoso comentarista, puso la obra en parangón con los poetas heroicos de la Antigüedad:

De manera que se podrán dezir heroycos Lucano, que trató de las guerras civiles entre César y Ponpeyo, que fueron entonces los principales y más bellicosos cavalleros entre los romanos, y Estacio, que escribió en el *Achilleida* de Achilles, al qual él llama héroe en el principio della. Heroicos Vergilio, Silio Itálico, Valerio Flacco, Claudiano y otros muchos poetas, asý latinos como griegos, y heroico se podrá llamar Juan de Mena, porque trata aquí de los hechos de muchos claros varones (2015: 570).

Todavía el Brocense subrayó el estilo elevado que era propio del género y que, a su juicio, justificaba la escritura de la obra: «...una poesía heroica como esta para su gravedad tiene necesidad de usar de palabras y sentencias graves y antiguas para levantar el estilo» (Mena, 1994: 9). Esa impronta épica se refleja a las claras en el estilo elevado, en una fuerte conciencia retórica, en el uso de la éfrasis profética y en todo un arsenal de temas y referencias que procedían del mundo antiguo. No en vano, círculo tras círculo, se acumulan mitos grecolatinos y personajes históricos de la Antigüedad, que le sirven para poner en parangón ese pasado al que acude como referencia con el presente al que dirige su obra.

Son varios los elementos que desvelan un diseño épico del poema, comenzando por su dimensión política, pareja a la de la *Eneida*.³ Como Virgilio, Mena dedicó su obra al rey Juan II augurando los triunfos y el auge que esperaban al rey de Castilla. La misma alegoría que articula el poema estaba ya implícita en la épica antigua, y varios motivos más que remiten a los textos homéricos y virgilianos. Basta pensar en los naufragios, el descenso a los infiernos, las relaciones geográficas o el panegírico del soberano, elementos todos que, de un modo u otro, se plasman en el *Laberinto*. El poema se abre además con una invocación a Calíope, musa del género épico, para que ayude al poeta a cantar «dos fechos que son al presente» (1995: 94). Mediado el relato, nos encontramos con una nueva exhortación a la divinidad, pero ahora a Marte, cuyo socorro reclama para referir «las guerras que vimos de nuestra Castilla» (v. 1122). Es entonces cuando se adentra en el círculo de Marte, sin duda el más extenso y detallado, y en el que se refieren varios sucesos bélicos. Pero de inmediato se dirige a Palas, pidiendo «que los mis metros al fecho concorden / y goce verdat de memoria durante» (vv. 1127-1128), esto es, que la ficción plasmada en verso concuerde con la historia

³ Clarke (1973: 11) ya señaló que el *Laberinto de Fortuna* seguía los principios de la épica,

aunque introduciendo materiales y técnicas propias del mester de clerecía.

verdadera. Y es que en Mena, la ficción se alimenta de la historia y se dirige hacia la contemporaneidad, como muestra la relación de los reyes de Castilla que sigue a la letra la pauta del *Liber Regum*. Para el *Laberinto de Fortuna*, la historia se convierte en sostén de la epopeya. No otra cosa ocurría en Lucano, referente decisivo para Mena y al que algunos tratadistas antiguos presentaron como historiador en verso, y más acá en Ercilla, que aseguraba haber escrito sus versos en el curso mismo de la guerra, para que su narración estuviese más apegada a la verdad.

La dimensión épica del *Laberinto* no solo afectó al diseño de la obra o a sus contenidos; también su materialización formal remitía a la epopeya clásica. Está, para empezar, la voluntad de crear un estilo elevado, el propio de la épica, según la doctrina tradicional de los tres estilos. Juan de Mena ideó una lengua compleja, con un vocabulario repleto de cultismos y neologismos y una sintaxis de fuerte abolengo latino, que se ajustaban a las exigencias del género. No solo eso, también diseñó una novedosa solución métrica, que remedaba el patrón de la épica clásica. Entre otras cosas, porque, como buen humanista, fue plenamente consciente de que, en la poesía latina, a cada género le correspondía un metro propio, que, en el caso de la poesía heroica, no era otro que el hexámetro.⁴

Juan de Mena descartó modelos previos y anticuados, como los cantares de gesta o los cursos rimados del mester de clerecía, para adoptar como referente la *Eneida* y la épica clásica. Sin embargo, no quiso limitarse a reproducir sin más los esquemas dominantes en la poesía heroica y llevó a cabo un singularísimo experimento, que un siglo después habría de retomar Alonso de Ercilla en *La Araucana*. Ese ejercicio literario se construyó a partir de tres elementos claves: la figura de un *yo* que simultáneamente hace las veces de narrador y protagonista, su interlocución con un *tú* interno al texto y, en tercer lugar, la articulación del discurso épico en torno a la dimensión política de la historia inmediata.

FIGURAS ARTICULADAS

La presencia del un *yo* en el eje narrativo de la epopeya resulta extraña y casi impertinente para el género. No en vano Aristóteles, al tratar del asunto en su *Poética*, sentenció respecto al poema épico: «El poeta debe hablar lo menos posible a título personal» (fr. 1460a). En efecto, el género épico supone en principio una situación

⁴ Cfr. Márquez Guerrero y Gómez Canseco (2023).

diversa, en la que el poeta celebra a un héroe, al que se considera superior, como Homero hace con Aquiles o Virgilio con Eneas. Sin embargo, Juan de Mena se puso a sí mismo en el centro del relato, articulando todo el *Laberinto de Fortuna* en torno a ese *yo*. No se trata en absoluto de un *yo* que representa a una colectividad o a la humanidad en su conjunto, como pudieran ser los de Gonzalo de Berceo o Juan Ruiz, sino de una proyección de la propia individualidad histórica del autor.⁵

Hace algunos años, Luis Beltrán (1971) entendió que Juan de Mena se desdoblaba como personaje del *Laberinto* para convertirse en sujeto de su propia ficción, distinguiendo entre un Mena real, que se dirigía al rey, y otro que, tras el rapto de Belona, accedía a un mundo ficticio para visitar la Casa de la Fortuna. Entiendo, no obstante, que se trata de un mismo y único personaje, que se convierte en garante de una visión alegórica y comunica con el mundo real lo aprendido en ese recorrido. El viaje permite que el Mena narrador pase a convertirse en personaje de su propia ficción, desplegando un recurso que ya había apuntado en la *Coronación del marqués de Santillana*. Es ese *yo* narrativo el que cataliza toda la acción. Los casos se suceden en los distintos círculos porque él los contempla y las voces de los diversos personajes que parecen tomar la palabra en primera persona —ya sean la misma Providencia, Macías, el conde de Niebla y su piloto, Rodrigo de Perea, la madre de Lorenzo Dávalos o la maga de Valladolid— hablan por boca del narrador, por más que este finja comparecer ante el espectáculo con una cierta pasividad contemplativa.

Ercilla partió del modelo fraguado en el *Laberinto de Fortuna* y fue más allá, si cabe, para redefinir el género épico. En *La Araucana*, el narrador y su personaje en la ficción comparten viajes, ideas, noticias y batallas con el Alonso de Ercilla real e histórico. Muestran en apariencia ser el mismo. Hasta el canto XII, ese narrador comparece en solitario, haciendo las veces de historiador imparcial; pero en el canto XII, cuando llega a territorio americano, se incorpora a la trama y comienza entonces a actuar como Mena en su *Laberinto*. El personaje va cobrando protagonismo, primero como testigo directo de todo lo que se narra y luego como sujeto de la acción, aun cuando mantenga siempre esa suerte de pasividad del que contempla un espectáculo.

Siguiendo el modelo urdido por Mena en el *Laberinto*, el texto poético ercillano se construyó en torno a la figura de un *yo* que otorga continuidad y cohesión a los diversos elementos que se ordenan en la trama, conduciendo la acción de un episodio a otro, como sucede en las autobiografías picarescas. Pero no es en el *Lazarillo de Tormes*

⁵ Sobre esa figura del *yo* en Mena, véanse Clarke (1973: 25-26), Beltrán (1971), Ly (1997: 60-70) y Pérez Priego (2003: XXX).

donde el poeta aprendió la lección narrativa, sino en un texto alegórico como el *Laberinto*; y como Mena, él es también, como testigo y protagonista, el único que garantiza la veracidad de lo ocurrido. Mena recorre en solitario la Casa de la Fortuna y luego da cuenta de su visita y de las profecías que se le desvelaron; Ercilla relata algo sucedido en un extremo del imperio y abona la veracidad de unos sucesos que le atañen en primera persona. Un ejemplo extraordinario de esa situación tiene lugar en el canto XXXVI, donde don Alonso se adelanta a todos sus compañeros para alcanzar una última frontera:

Pero yo por cumplir el apetito,
que era poner el pie más adelante,
fingiendo que marcaba aquel distrito,
cosa al descubridor siempre importante,
corrí una media milla... (2022: 813-814).

El narrador y personaje queda entonces solo y se convierte en único testigo de un suceso que él mismo protagoniza. El episodio es absolutamente relevante desde el punto de vista literario y puede servir como pauta general para la lectura del poema.

La conclusión es que Juan de Mena primero y Alonso de Ercilla a su estela pusieron el *yo* en el eje de sendas epopeyas y abrieron el género épico hacia la autobiografía. Pero lo cierto es que ni el *Laberinto de Fortuna* ni *La Araucana* se suelen explicar a partir de su dimensión autobiográfica, por más que en ambos poemas haya una figura central homónima del autor, que hace a la vez el papel de narrador y personaje de la acción narrada.⁶ Resulta, sin embargo, innegable que sendos poemas están articulados en torno al *yo* de los narradores y de su participación directa en los hechos que refieren.

Es además esa presencia expansiva de la primera persona la que explica en cierta medida la ausencia de un héroe claramente identificable tanto en el *Laberinto de Fortuna* como en *La Araucana*. En cuanto al *Laberinto*, se ha discutido repetidamente si el protagonismo correspondía a Juan II o a su condestable, pero lo cierto es que todos los personajes intervienen en función del propósito literario perfilado por Mena. En el caso de *La Araucana*, ya Cristóbal Suárez de Figueroa censuró la ausencia de un héroe en el poema: «Escribió en verso las guerras de Arauco, introduciendo siempre en ellas un cuerpo sin cabeza, esto es, un ejército sin memoria de general» (2006: 134). Esta circunstancia se plasma incluso en el título de la obra. La *Odisea*, la *Eneida* o incluso

⁶ Yo mismo apunté la relevancia decisiva de esa dimensión autobiográfica en *La Araucana* (Gómez Canseco 2022a: 904-907 y 934) y en breve saldrá un estudio pormenorizado de

Aude Plagnard (en prensa), que he podido leer antes de su publicación gracias a la gentileza de su autora.

los *Orlando* de Boiardo y Ariosto, la *Cristopathía* de Juan de Quirós (1552), *La Carolea* de Jerónimo Sempere (1560) o hasta *La Austriada* de Juan Rufo (1584) toman sus títulos del nombre de sus protagonistas, mientras que otras obras como la *Ilíada*, la *Farsalia* o la *Tebaida* aluden a una ciudad o a un territorio. Es la opción por la que se inclinó Ercilla y la que siguieron posteriormente otros autores como Pedro de Oña en el *Arauco domado* (1596) o Gabriel Lasso de la Vega con su *Mexicana* de 1594, prescindiendo del «Cortés valeroso» que abría la primera versión de su poema, impresa en 1588.

En cierta medida, la ausencia de un personaje heroico que ocupe el centro del poema se compensa por la figura dominante del *yo* poético. Al tiempo, la geografía épica pasa a primer plano y remite a la figura de otro personaje, el del rey como señor y soberano de los territorios que conforman la monarquía. En el *Laberinto de Fortuna*, la descripción del universo sirve para plantear en potencia —casi en profecía— una futura dimensión para la monarquía castellana; en *La Araucana*, esa posibilidad se ha hecho real con Isabel la Católica, hija de Juan II, y, sobre todo, con la dinastía de los Habsburgo. Pero más allá de esa dimensión política, Mena otorgó un papel determinante al monarca en la construcción literaria del *Laberinto*, donde se presenta como una figura complementaria a la del poeta.

Si la impronta del *yo* narrativo lleva la epopeya hacia el terreno de la autobiografía, la presencia del rey como interlocutor la desplaza hacia el terreno de un diálogo que articula la obra en su conjunto. Aunque todo relato implique a un oyente o a un lector, en este caso estamos ante un receptor singular, dada su condición real, que abre además las puertas hacia otros espacios genéricos como son la literatura áulica o los espejos de príncipes. Mena contaba con un antecedente en la épica clásica, pues no en vano Virgilio había dirigido su *Eneida* a Augusto; Ercilla podía añadir el ejemplo del Ludovico Ariosto que, a lo largo del *Orlando furioso*, interpela varias veces a Ippolito d'Este. No obstante, ese mecanismo de interlocución personal entre un *yo* narrador y un *tú* receptor se intensifica de manera exponencial en el *Laberinto de Fortuna*, por más que el poeta no le otorgara completa carta de naturaleza hasta la copla 81 de su poema:

A vos pertenesce tal orden de dar,
 rey excelente, muy grande señor,
 así como príncipe legislator
 la vida política siempre celar,
 por que pudicicia se pueda guardar
 e tomen las gentes seguros los sueños:
 punir a los grandes como a los pequeños,
 a quien non perdona non le perdonar (vv. 641-648).

A partir de ahí y hasta la última copla se mantiene un continuo ejercicio de interlocución, que concluye cuando el poeta insta al rey a que materialice de manera positiva las profecías expuestas en la ficción.

Mena no se limitó a reservar ese papel dialógico a Juan II, sino que también lo incluyó en tres de los círculos que visitar en la Casa de la Fortuna: el de la luna, el de Marte y el de Júpiter. De ese modo le aplicó un mecanismo literario que ya había utilizado para consigo mismo, convirtiéndolo en personaje de la ficción a cuya narración asiste como receptor.

Ercilla, que como hemos visto partía del modelo diseñado por Juan de Mena, articuló toda *La Araucana* en torno a ese esquema de interlocución, ya desde los primeros versos, donde apela al monarca: «Suplícios, gran Felipe, que, mirada / esta labor, de vos sea recibida» (2022: 36). Felipe II se constituye así en receptor interno de la historia. Su presencia atraviesa el texto y transmite al lector la sensación de un diálogo ininterrumpido entre un Ercilla que relata los hechos supuestamente vividos y un monarca que asiste al relato. Son continuas las apelaciones al soberano, ante el que se presentan los sucesos acaecidos en un lejano rincón del imperio de una manera viva y directa:

¿Quién pintaros podrá el contento cuando
sienten los araucanos el ruído,
que las diestras en alto levantando
pusieron en el cielo un alarido? (2022: 231).

No fue la única lección que Ercilla aprendió de Mena, pues también introdujo a Felipe II como personaje de una visión durante la contemplación en sueños de la batalla de San Quintín. Siguiendo la estela de su tatarabuelo ficcionalizado en el *Labyrintho*, el monarca se desdobra en una doble función de receptor y personaje, en paralelo a los propios poetas Mena y Ercilla, que comparten la simultánea condición de narradores y protagonistas.

Una parte esencial en la caracterización del poema nace de esa tensión entre la primera persona del poeta y la segunda del monarca, hasta el punto de que *La Araucana* puede leerse como una epístola autobiográfica, en la que el *yo* del poeta da cuenta de sí al *tú* del monarca. Ante esta circunstancia, cualquier lector de la época pensaría de inmediato en *La vida de Lazarillo de Tormes*, que había tenido nada menos que cuatro ediciones en 1554, un siglo después de que Mena entregara a Juan II su poema y un año antes de que Ercilla embarcara hacia Indias. La situación narrativa no es muy distinta a la que plantea Lázaro cuando da cuenta de sus fortunas y adversidades a

«vuestra merced», con un personaje que da cuenta de sus hechos ante un interlocutor al que considera superior, actuando, eso sí, como único testigo de sí mismo y como narrador interesado.

Como en el *Lazarillo*, y también en el *Laberinto* y en *La Araucana* cabe distinguir entre un momento de acción y momento posterior de escritura, por más que Ercilla insistiera en la simultaneidad en el famoso prólogo de 1568: «este libro [...], porque fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos y sitios, escribiendo muchas veces en cuero, por falta de papel» (2022: 13). La realidad histórica es muy otra, pues el poema se escribió a lo largo de treinta años, pero también la construcción literaria, donde la figura del personaje corresponde al tiempo de la acción y la del narrador al tiempo de la escritura, entre los cuales Mena y Ercilla transitan para articular sus respectivos poemas.

EL DESIGNIO DE LA HISTORIA

El tercer elemento en la conexión entre Mena y Ercilla sería, como se apuntó al comienzo, la articulación del discurso épico en torno a la historia política más inmediata. El *Laberinto* nació de un contexto histórico muy determinado, el de la guerra civil que asoló Castilla, cuyas consecuencias detalló Fernán Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y semblanzas*:

Hobo en su tiempo grandes e terribles daños, e non solo en las haciendas nin solo en las personas, mas, lo que más es de doler e de plañir, en el ejercicio e uso de las virtudes e en la honestad de las personas, con cobdicia de alcanzar e ganar. E de otra parte con rencor e venganza unos de otros, pospuesta toda vergüenza e honestad, se dejaron correr a grandes vicios (1998: 187).

Prueba de ese buscado encaje del poema en la realidad política es la continuidad que esa inercia tuvo en otras producciones heroicas, escritas asimismo en coplas de arte mayor y que, a la estela de Mena, se ocuparon de la historia contemporánea. Ahí están textos como la *Obra compuesta en loor del reverendísimo señor don Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo* de Pero Guillén de Segovia (ca. 1482), la *Consolatoria de Castilla* de Juan Barba (ca. 1487), el *Panegírico de la reina doña Isabel* de Diego Guillén de Ávila (1499), la *Historia Partenopea* de Alonso Hernández (1516), consagrada a las campañas italianas del Gran Capitán, o incluso la más tardía *Relación de la conquista y descubrimiento que hizo el*

gobernador don Francisco Pizarro en demanda de las provincias y reinos que ahora llamamos Nueva Castilla (1538), que se ha atribuido a Diego Silva y Guzmán.⁷

En el caso de Mena, la atención a la historia de su propio tiempo enlaza directamente con la ausencia de un héroe determinado, entre otras cosas, porque resulta complejo presentar con una dimensión épica a quien se conoce de cerca, también en sus defectos. La proximidad, en este caso, da ocasión a un cierto distanciamiento y abre la puerta a un elemento clave en la concepción general del *Laberinto de Fortuna*, como es el juicio moral sobre la realidad. Mena miró hacia su mundo con una transparente conciencia crítica. Por eso dispuso la parte central de su poema como un inventario de vicios y virtudes, que contempla y juzga mientras recorre los siete círculos planetarios. Como narrador, se sitúa muy por encima de su relato e incluso de los personajes con los que comparte el paisaje narrativo. Su papel es el de un moralista, que señala con el dedo y denuncia los abusos y las malas prácticas en la Castilla de su época.

En ese panorama la codicia tiene un papel determinante, como vicio asentado entre los poderosos:

Es la avaricia, doquiera que mora,
vicio que todos los bienes confonde,
de la ganancia, doquier que se asconde,
una solícita inquisidora;
sirve metales, metales adora,
de robos notorios golosa garganta,
que de lo ganado sufre mengua tanta
como de aquello que espera aun agora (vv. 785-792).

Esta condena impregna toda la obra y se convierte en un aviso al monarca contra aquellos que están más interesados en el beneficio personal que en la justicia o en el buen gobierno. Así se afirma de manera explícita en las coplas 278 y 279: «La grant avidez de la tiranía / vimos, venidos al ínfimo centro, / do muchos señores están tan adentro / que non sé qué lengua los explicaría» (vv. 1817-1820). La voz moralizante del narrador asume en primera persona la condena con un contundente «yo maldigo», que podría incluso conectarse retóricamente con el «J'accuse» del que siglos después se serviría Émile Zola en el caso Dreyfus:

Yonus primero falló la moneda

⁷ Cfr. Nieto Nuño (1992), Conde (2016), Solís de los Santos (2016), Gómez Moreno y Jiménez Calvente (2017) y Alonso (2018).

e firió de cuños los mistos metales,
 al cual yo maldigo, pues tantos de males
 causa la semiente, que nunca va queda.
 Por esta justicia se nos deshereda,
 los reinos por esta nos escandalizan,
 por esta los grandes ansí tiranizan
 que non sé quién viva seguro nin pueda (vv. 1825-1832).

De inmediato, en la estrofa 280, el poeta apela al *tú* del monarca para que ponga límite a esos atropellos de la nobleza y el alto clero:

Sanad vos los reinos de aqueste recelo,
 ¡oh, príncipe bueno!, ¡oh, novel Agosto!,
 ¡oh, lumbré de España!, ¡oh, rey mucho justo!,
 pues rey de la tierra vos fizo el del cielo.
 E los que vos sirven con malvado celo,
 con fambre tirana, con non buena ley,
 faced que deprendan temer a su rey,
 por que justicia non ande por suelo (vv. 1833-1840).

Su voluntad es la de un reformista que exhibe una honda indignación moral y que, haciendo las veces de consejero desde la ficción, le muestra al rey cuáles eran sus obligaciones y le insta a cumplirlas. De ahí la apelación con la que se cierra la obra, instando al monarca que cumpla la profecía dictada por la Providencia:

Pues, si los dichos de grandes profetas
 e los que demuestran las veras señales,
 e las entrañas de los animales,
 e todo misterio sutil de planetas,
 e vaticinio de artes secretas
 nos profetizan triunfos de vos,
 faced verdaderas, señor rey, por Dios,
 las profecías que son non perfectas (vv. 2361-2368).

De ese modo, el tiempo de la visión alegórica se proyecta hacia la realidad histórica por medio de la moralización.

Ercilla se basó en el esquema trazado por Juan de Mena y lo amplificó. Para empezar, su rey, Felipe II, tal como lo presenta era ya un monarca perfecto y ejemplar, que ejercía su gobierno sin tacha. El problema estaba ahora en las dimensiones del reino, que le impedían hacerse presente en todos sitios, y menos en lugares tan remotos como Chile. De ahí esa sentencia tan citada en *La Araucana* de «adonde falta el rey, sobran agravios» (2022: 117). En el poema la idea se ejemplifica con el caso de San

Quintín, donde la presencia del monarca atenúa la violencia y limita los abusos de la soldadesca, o con la anexión de Portugal, que se presenta como un modelo de rectitud política y de justicia en el uso del poder. Por el contrario, su ausencia da ocasión al desorden, a los abusos y al mal gobierno, que el poeta censura entre los españoles del Perú y de Chile.

Para compensar esa carencia, Ercilla se presenta a sí mismo, siempre desde la primera persona narrativa, como individuo ejemplar. Por eso, cuando se comete alguna atrocidad, asegura que estaba ausente y que, de no haberlo estado, lo habría impedido. Así sucede, por ejemplo, con la muerte de Caupolicán:

Paréceme que siento enternecido
al más crúel y endurecido oyente
de este bárbaro caso referido,
al cual, señor, no estuve yo presente,
que a la nueva conquista había partido
de la remota y nunca vista gente,
que, si yo a la sazón allí estuviera,
la cruda execución se suspendiera (2022: 780-781).

El Ercilla que narra y protagoniza *La Araucana* continuamente se esfuerza en marcar distancias entre un *nosotros* referido a los conquistadores españoles en su conjunto y un *yo* que se aparta de cualquier acción cuestionable. Es a ellos a quienes atribuye una codicia que, en contra de las disposiciones reales, habría dado lugar a una deriva errada en la conquista de las Indias:

¡Oh, incurable mal! ¡Oh, gran fatiga,
con tanta diligencia alimentada!
¡Vicio común y pegajosa liga,
voluntad sin razón desenfrenada,
del provecho y bien público enemiga,
sedienta bestia, hidrópica, hinchada,
principio y fin de todos nuestros males!
¡Oh, insaciable codicia de mortales! (2022: 88).

Desde el punto y hora en el que los versos aluden al «bien público», esa moralización deriva hacia la política; sobre todo, si tenemos en cuenta que el interlocutor del narrador era el mismo soberano.⁸ Así sucede también en el *Laberinto de Fortuna*, de cuyo autor afirmó Hernández Núñez que «endereza la obra al rey, dándole útiles y provechosos consejos para que tenga bien gobernado su reino» (2015: 407). En

⁸ Cfr. Serverat (1997: 20-21).

verdad, Mena quiso que su ficción conectara con la realidad política contemporánea y que se convirtiese en un instrumento útil para el gobierno de Castilla. El punto de partida, ya lo hemos visto, fue la guerra civil que asolaba Castilla, y el poeta, en su doble papel de personaje y narrador, se permitió mostrar su horror ante el conflicto, al tiempo que se declaraba partidario de uno de los bandos.

Esa guerra civil también tiene su proyección en *La Araucana*, cuyo relato se enmarca en un conflicto entre los españoles que estaban en Indias y los que venían desde la Península. Esa y no otra fue la razón que llevó a Ercilla hasta Lima, con la intención de sofocar la rebelión encabezada por Francisco Hernández Girón contra la aplicación de las *Leyes y ordenanzas nuevamente hechas para la gobernación de las Indias y buen tratamiento y conservación de los indios*, que se habían promulgado en 1542. El poeta lo recordó de manera expresa en la dedicatoria a Felipe II de la primera parte de *La Araucana*:

Viéndome huérfano de padres y tan mozo, llegando a la sazón la nueva de la rebelión de Francisco Hernández en el Pirú, con la voluntad que siempre tuve de servir a vuestra majestad, y con su licencia y gracia, me dispuse a tan largo camino, y así pasé en aquel reino, donde me hallé en todo lo que escribo, que el visorrey hizo para el allanamiento de la tierra (2022: 1269).

Pero también la guerra con los araucanos tenía una dimensión civil, ya que estos habían reconocido previamente la autoridad del rey de España y luego se habían levantado contra él. Ercilla consideraba que eran súbditos reales con todos los derechos, aunque al rebelarse habían roto con la palabra dada a su legítimo señor. De ahí la licitud de la guerra. Así se lee al final del canto I:

El pueblo sin temor, desvergonzado,
con nueva libertad rompe la rienda
del homenaje hecho y la promesa (2022: 58).

La idea vuelve a repetirse en el último canto del poema, donde se hace alusión sucesiva a esas dos sediciones civiles sufridas primero en Perú y luego en Chile:

Y el rebelde indiano castigado
y el reino a la obediencia reducido,
pasé al remoto Arauco, que alterado
había del cuello el yugo sacudido (2022: 841).

Como vemos, la política de la que Ercilla se ocupó fue la inmediata; y, de hecho, no hay manual de historia de la literatura española que no insista en que la épica ibérica

del siglo XVI, frente a otras épicas europeas, tuvo la invención genial de ocuparse prioritariamente de sucesos contemporáneos. Es cierto, pero no puede decirse que sea una hallazgo original y exclusivo de la epopeya renacentista hispánica. Un siglo antes Juan de Mena había puesto en el eje de su poema heroico la propia contemporaneidad de Castilla, trayendo a sus versos personajes y episodios de la historia más reciente. Ahí están, en el círculo de Diana, doña María de Castilla, mujer de Juan II, doña María de Aragón, casada con Alfonso V, o doña María Coronel; en el círculo de Venus comparece Macías y, en el de Febo, don Enrique de Villena. Al llegar al círculo de Marte, el poeta contempla a Juan II en su trono y refiere episodios bélicos recientes, como la toma de Algeciras, la victoria de la Sierra de Elvira, el asalto a Medina del Campo por parte de los infantes de Aragón, la muerte del conde de Niebla durante el asedio a Gibraltar y las de Juan Pimentel, Rodrigo de Perea, Pedro de Narváez, Juan de Merlo, Lorenzo Dávalos y Fernando de Padilla. El monarca vuelve a comparecer en el círculo de Júpiter y don Álvaro de Luna lo hace en el de Saturno, donde también se refiere la historia de la maga a la que consultaron en Valladolid algunos de los traidores al condestable. El poema concluye y todavía la Providencia tiene tiempo de formular una profecía que proyecta el pasado hacia el presente político, al tiempo que repasa la dinastía de los reyes castellanos. Quiere esto decir que fue Mena quien puso en el eje del *Laberinto de Fortuna* todo un despliegue de referencias a sucesos inmediatos, anclando el discurso de su obra en la historia reciente. Bien es verdad que a la hora de hacerlo tuvo una pauta en la obra de Marco Anneo Lucano.

LUCANO AL FONDO

El compartido origen cordobés fue más que suficiente para que Mena estudiara a fondo el poema latino y que lo imitara con enorme inteligencia. A la hora de idear y articular el *Laberinto de Fortuna*, la lectura de *La Farsalia* fue decisiva, pues Mena estudió a fondo la obra de Lucano y lo emuló con enorme inteligencia. De hecho, podría afirmarse sin empacho que fue el primer escritor español que realizó una lectura verdaderamente moderna de *La Farsalia*.⁹ De Lucano procede la ausencia de un héroe épico claramente definido, la atención a la historia contemporánea, la temática de la guerra civil e incluso la valoración moral de los hechos referidos.

⁹ Sobre la influencia de Lucano en Juan de Mena, véanse Nicolopoulos (1997), Taylor

(1998), Alvar (2015) y Jiménez Heffernan (2015).

Pero probablemente la cuestión más decisiva en la lectura que Mena hizo de *La Farsalia* fue la potentísima presencia de la voz que narra. Lucano hizo que el narrador interviniese en primera persona con una frecuencia inusitada para la épica, adoptando una posición moral y, sobre todo, política respecto a los sucesos de los que da cuenta. Se rompe así la distancia narrativa que caracterizaba al género épico, hasta el punto de que algunos críticos han considerado a ese narrador como un personaje más de la obra.¹⁰ Aun así, hay una distancia considerable entre ese narrador y el de Mena en el *Laberinto*, pues este se desdobra también como personaje de la acción. Por eso hay que tener en cuenta la mediación de Dante, que se había servido antes de Lucano para la composición de su *Comedia* y que se convirtió a sí mismo en personaje de pleno derecho en su relato. Fue la combinación de ambos modelos la que permitió a Juan de Mena construir su personaje homónimo.

De Alonso de Ercilla sabemos con certeza que leyó a Lucano en la traducción que Martín Laso de Oropesa publicó en 1540 con el título de *La historia que escribió en latín el poeta Lucano*.¹¹ Pero antes y con certeza hubo de recibir la influencia de Lucano por la vía indirecta del *Laberinto de Fortuna*. De ese modo, a través de la lectura de ambos poemas heroicos, el latino y el castellano,¹² Ercilla pudo articular su propia epopeya en torno a la conquista de Chile, narrarla desde la primera persona e introducirse asimismo en el relato como personaje, dando cuenta de su participación en los hechos. Queda pendiente la cuestión de la interlocución con el *tú* del monarca, que solo cabe explicar como una singularísima invención de Juan de Mena, de la que Ercilla se apropió para el diseño general de *La Araucana*.

¹⁰ En torno a estas cuestiones en *La Farsalia*, véanse Nutting (1932), Mariner Bigorra (1971), Martí (1975), Narducci (2002: 94), Bartolomé Gómez (2003: 76-78) y Henderson (2010); sobre el influjo de Lucano en Dante, Marchesi (2011).

¹¹ Para la presencia de dicha traducción en *La Araucana*, véase Gómez Canseco (2002b:

270-274). Sobre el influjo de Lucano en Ercilla, véanse McManamon (1955), Janik (1969), Davies (1979), Quint (1993), Lerner (1994), Nicolopulos (2000), Vilà (2001: 557-563), Río Torres-Murciano (2020) y Welge (2020: 33-37).

¹² Esa doble celebración se aprecia también en Luis de Camões, lector, como Ercilla, del poeta latino y también imitador de Mena.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Carlos (2015): «Juan de Mena, Alfonso X y la *Farsalia*», en Cristina Moya (ed.), *Juan de Mena. De letrado a poeta*, Londres, Tamesis, pp. 129-142.
- Álvaro Alonso (2018): «Sobre los albores del panegírico en España: Diego Guillén de Ávila y el *Poema en loor del arzobispo Carrillo*», *Crítico*, 132, pp. 17-32.
- Aristóteles (2011): *Poética*, trad. Teresa Martínez y Leonardo Rodríguez, Madrid, Gredos.
- Bartolomé Gómez, Jesús (2003): «Introducción», en Lucano, *Farsalia*, Madrid, Cátedra, pp. 7-141.
- Beltrán, Luis (1971): «The Poet, the King and the Cardinal Virtues in Juan de Mena's *Laberinto*», *Speculum*, 46, 2, pp. 318-32.
- Clarke, Dorothy C. (1973): *Juan de Mena's Laberinto de Fortuna: Classic Epic and Mester de Clerecía*, University of Mississippi.
- Conde, Juan Carlos (2016): «Poemas historiográficos: siglo XV», en Fernando Gómez Redondo (ed.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1023-1038.
- Davies, Gareth Alban (1979): «“El incontrastable y duro hado”: *La Araucana* en el espejo de Lucano», en A. Gallego Morell et al. (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, pp. 405-417.
- Ercilla, Alonso de (2022): *La Araucana*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- Gómez Canseco, Luis (2020a): «Dido y Francisco de Enzinas en *La Araucana*», *Bulletin Hispanique*, 122, 1, pp. 145-160.
- (2020b): «Ercilla, Giovio et la géographie du globe», *Les Langues Néo-Latines*, 394, pp. 11-25.
- (2021a): «Ercilla, la guerra justa y el duelo. Fuentes y razones», *Arte Nuevo*, 8, pp. 47-83.
- (2021b): «La anexión de Portugal en *La Araucana*: Fuentes, composición y lectura política», *Bulletin of Hispanic Studies*, 98, 6, pp. 581-596.
- (2022a): «Alonso de Ercilla y *La Araucana*», en Alonso de Ercilla, *La Araucana*, Madrid, Biblioteca Clásica de la Real Academia, pp. 859-1043.
- (2022b): «Latines en *La Araucana* (o cómo leyó Ercilla *La Eneida* y *La Farsalia*)», *Annali di Ca' Foscari*, 56, pp. 261-278.
- Gómez Moreno, Ángel y Teresa Jiménez Calvente (2017): «Los Reyes Católicos, el gran Tendilla y la nueva épica», en José Enrique Laplana et al. (eds.), «*La razón es Aurora*». *Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 333-349.
- Hartnett, Daniel (2011): «Biographical Emulation of Dante in Mena's *Laberinto de Fortuna* and *Coplas de los Siete Pecados Mortales*», *Hispanic Review*, 79, 3, pp. 351-373.
- Henderson, John (2010): «Lucan / The Word at War», en Charles Tesoriero (ed.), *Lucan*, New York, Oxford University Press, pp. 433-491.

- Janik, Dieter (1969): «Ercilla lector de Lucano», en *Homenaje a Ercilla*, Concepción, Universidad de Concepción, pp. 83-111.
- Jiménez Heffernan, Julián (2015): «Guerras civiles y virtud republicana. Nota sobre la influencia de Lucano en Juan de Mena», en Cristina Moya (ed.), *Juan de Mena. De letrado a poeta*, Woodbridge, Tamesis, pp. 75-91.
- Lapesa, Rafael (1959): «El elemento moral en el *Laberinto* de Mena: su influjo en la disposición de la obra», *Hispanic Review*, 27, 3, pp. 257-66.
- Lerner, Isaías (1994): «Ercilla y Lucano», en Francis Cerdan (ed.), *Hommage á Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 683-691.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1984): *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México.
- Ly, Nadine (1997): «Norme et e-normité dans le *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena», en Jeanne Battesti Pelegrin (ed.), *La poésie castillane de la fin du Moyen Âge au début du Siècle d'Or*, París, Éditions du Temps, pp. 36-91.
- Marchesi, Simone (2011): «Lucan at Last: History, Epic, and Dante's *Commediæ*», en Paolo Asso (ed.), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden/Boston, Brill, pp. 481-490.
- Marineo Sículo, Lucio (1497): *De Hispaniae laudibus*, Burgos, Fadrigue Biel de Basilea.
- Mariner Bigorra, Sebastián (1971): «La *Farsalia*, poema sin dioses, ¿también sin héroes?», *Estudios Clásicos*, 15, pp. 133-160.
- Márquez Guerrero, Miguel Ángel y Luis Gómez Canseco (2023): «Métrica, poética y humanismo en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena», *Revista de Filología Española*, 103, 2.
- Marti, Berthe M. (1975): «Lucan's Narrative Techniques», *La parola del passato*, 30, pp. 74-90.
- McManamon, James E. (1955): *Echoes of Virgil and Lucan in the «Araucana»*, tesis de doctorado, Indiana University.
- Medina, José Toribio (1913): *La Araucana de don Alonso de Ercilla. Documentos*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.
- Mena, Juan de (1989): *Obras completas*, ed. Miguel Á. Pérez Priego, Barcelona, Planeta.
- (1994): *Obra completa*, ed. Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, Madrid, Turner.
- (2009): *La Coronación*, ed. Maxim P. A. M. Kerkhof, Madrid CSIC.
- (2023): *Laberinto de Fortuna*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Cátedra.
- Morreale, Margherita (2006): «El *Deszir a las siete virtudes* de Francisco de Imperial. Lectura e imitación prerrenacentista de la *Divina Commediæ*», en José Luis Rivarola y José Pérez Navarro (eds.), *Escritos escogidos de lengua y literatura española*, Madrid, Gredos, pp. 273-342.
- Narducci, Emanuele (2002): *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Roma, Laterza.
- Nicolopulos, Jaime (1994): «The Dilemma of the Iberian Proto-Humanist: Hermeneutic Translation as Presage of Necromantic Imitation», *Livius*, 6, pp. 129-148.
- (2000): The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in «La Araucana» and «Os Lusíadas», University Park, The Pennsylvania State University Press.
- Nieto Nuño, Miguel (ed.) (1992): *La conquista del Perú*, Salamanca, Diputación Provincial de Cáceres.
- Núñez de Toledo, Hernán (2015): *Glosa sobre las «Trezientas» del famoso poeta Juan*

- de Mena, eds. Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Polifemo.
- Nutting, Herbert C. (1932): «The Hero of the *Pharsalia*», *The American Journal of Philology*, 53, 1, pp. 41-52.
- Plagnard, Aude (en prensa): «Eyewitness, Hero, and Poet: Alonso de Ercilla in the Three Parts of *La Araucana*», en Emiro Martínez Osorio y Mercedes Blanco (eds.), *The War Trumpet*, Toronto, Toronto University Press.
- Pérez de Guzmán, Fernán (1998): *Generaciones y semblanzas*, ed. José Antonio Barrio, Madrid, Cátedra.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1978): «De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de *Comedias*, 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1, pp. 151-58.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (ed.) (2003): Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Quint, David (1993): «Epics of the defeated: The other tradition of Lucan, Ercilla, and D'Aubigné», en *Epic and Empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, pp. 131 -209.
- Río Torres-Murciano, Antonio (2020): «“Que, si es César Cortés, vos sois Lucano”. Lucano, Ercilla y dos épicos cortesianos», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 40, 1, pp. 65-88.
- Rocha, Carolina (2000): «Moralidad reformista en *El Laberinto de Fortuna*», *Céfiro*, 1, pp. 34-41.
- Serverat, Vincent (1997): «Le Laberinto de Fortuna ou le crépuscule du dit médiéval», en Jeanne B. Pelegrin (ed.), *La poésie castillane de la fin du Moyen Âge au début du Siècle d'Or*, Paris, Editions du Temps, pp. 11-35.
- Solís de los Santos, José (2016): «Una secuela de las Trescientas en loor del Gran Capitán: *Historia Parthenopea* del clérigo converso Alonso Hernández Benadeva (Sevilla, 1460-Roma, 1516)», en Cristina Moya (ed.), *Juan de Mena, Tiempo y memoria*, Madrid, Sílex, pp. 79-92.
- Street, Florence (1955): «The Allegory of Fortune and the Imitation of Dante in the *Laberinto* of Juan de Mena», *Hispanic Review*, 23, pp. 1-11.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal (2006): *Hechos de don García Hurtado de Mendoza*, ed. Enrique Suárez. <https://users.pfw.edu/jehle/wco-texts.htm>.
- Taylor, Barry (1998): «Mena y Lucano», en Françoise Maurizi (ed.), *Lectures d'une oeuvre. Laberinto de Fortuna de Juan de Mena*, Paris, Editions du Temps, pp. 9-25.
- Vilà, Lara (2001): *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Welge, Jobst (2020): «Furor y valor: traslaciones épicas desde Lucano hasta Anchieta y Ercilla», *Rilce*, 36, 1, pp. 22-39.