

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

I

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2

I.S.B.N. volumen: 84-96259-73-0

Depósito legal: C-xxxxx-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

La muerte de Lorenzo Dávalos (*Laberinto de Fortuna*, cs. 201-207)

Miguel Ángel Pérez Priego
UNED

Encuadramiento en el poema

El planto por la muerte de Lorenzo Dávalos es uno de los episodios más conocidos del *Laberinto de Fortuna* y también de los más estudiados y valorados. A él han dedicado agudas observaciones los principales comentaristas y críticos de la obra, desde Hernán Núñez y el Brocense a Manuel José Quintana, Menéndez Pelayo o María Rosa Lida.¹ Nuestro propósito en estas páginas, es también acercarnos a ese pasaje y tratar de explicarlo en su globalidad, no sólo desde el punto de vista de sus fuentes, que ha sido el más analizado, sino desde la composición y el sentido del poema.

El episodio se localiza en la orden de Marte, la quinta, que es también la más extensa, puesto que comprende setenta y cinco coplas, de la 138 a la 213; esto es, aproximadamente la cuarta

¹ Recordemos, por ejemplo, el inteligente juicio de Quintana: “Este trozo de poesía es mucho mejor que el anterior [Muerte del conde de Niebla], más firmeza en la dicción, más fluidez y número en los versos, más interés y ternura en el estilo. Pero aunque el poeta castellano sea aquí más feliz que en otras partes de su obra, no tanto que se acerque, ni aun de lejos, a su admirable modelo en el pasaje que imita. Los lamentos de la madre de Euríalo, en el libro nono de la *Eneida*, no han tenido hasta ahora quien los iguale. Pero si Juan de Mena se queda tan inferior en la parte dramática, no así en la pintoresca, y un artista inteligente preferiría sin duda la composición del escritor castellano a la del latino. Una mujer anciana en una muralla, rodeada de soldados y desolándose al ver la cabeza de su hijo llevada en una pica por los enemigos en el campo, no produciría en un lienzo el efecto que aquel cuerpo sangriento tendido en las andas, y la venerable matrona saliendo del desmayo que al principio le causa su vista y besando la boca fría de su hijo como para llamarle a la vida y comunicarle su aliento” (Manuel Josef Quintana, *Tesoro del Parnaso español, poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, Baudry, París, 1861, pp. 35-36).

parte de la obra. Es la orden dedicada a los guerreros, a los varones que protagonizaron hechos señalados en las armas, y en ella se encuentran, en la parte superior del cerco, los que promovieron justa guerra y los héroes que murieron por su tierra y vencieron a los enemigos; y en la parte inferior, los belicosos, los que promovieron guerras indignas y otros soberbios.

Fiel a su compromiso de cantar en cada orden comportamientos tanto del pasado como del presente (“de fechos pasados cobdicia mi pluma / y de los presentes fazer breve suma”), Mena dedica primero dos coplas (cs. 139-140) a la enumeración de famosos guerreros del pasado. En este caso, se trata, no de emperadores ni de grandes protagonistas históricos, sino de héroes de los *facta e dicta*.² Esto es, guerreros romanos que el poeta conoce, sobre todo, por el famoso libro de Valerio Máximo y que ahora dice contemplar en su recorrido por las mansiones de Fortuna: los Metelos, vencedores de los cartagineses (“Los fuertes Meteles allí se mostravan, / sepulcro raviioso de cartagineses”); los Camilos, que derrotaron a los galos (“de aquellos Camilos que a Francia vastavan”); los capitanes del ejército pompeyano Petreo y Afranio, que combatieron a las tropas de César en Hispania (c. 139); el triunviro Craso, que murió en la guerra contra los partos; y el muy citado Mucio Escévola, que luchó contra los etruscos y se hizo quemar su mano derecha por equivocarse y matar al lugarteniente del rey enemigo (c. 140).

Luego, tras invocar a Marte, el dios de la guerra, y a Palas, la diosa de la sabiduría, el poeta pasa a cantar las guerras de Castilla, los hechos del presente, a los que dedicará su atención en el resto del círculo. Presidiendo a todos está el rey Juan II, con la espada en mano y sentado en una silla ricamente labrada, imagen ésta del rey entronizado característica de la representación del poder real, que repiten la iconografía y los tratados de teoría

² Me parece acertada esta distinción que introduce Francisco Crosas López en su libro *La materia clásica en la poesía de Cancionero*, Reichenberger, Kassel, 1995.

política medievales.³ En la silla están labradas las imágenes de todos los reyes antecesores suyos así como –en forma de inscripciones– las victorias y títulos que en las batallas de Reconquista consiguieron y en los que Juan II se miraba como en un espejo (cs. 144-151). Y allí están también sus propios títulos, que hubieran podido ser más numerosos de no haber existido discordias civiles, como se pone de manifiesto al recordar la batalla de la Higuieruela librada contra los árabes (c. 151), recuerdo que le provoca la exclamación de la c. 152:

¡O virtuosa, magnífica guerra!
En ti las querellas bolverse devían,
en ti do los nuestros muriendo bivían
por gloria en los çielos y fama en la tierra,
en ti do la lança cruel nunca yerra
nin teme la sangre verter de parientes;
revoa concordés a ti nuestras gentes
de tales quistiones y tanta desferra.

A continuación va contemplando a diferentes guerreros y caballeros, situados en lo alto de la rueda, de los que le va hablando su guiadora Providencia. Comienza con el conde de Niebla, don Fernando de Guzmán, muerto en el sitio de Gibraltar, al hundirse la barca con parte de su tropa. Cuenta después Providencia del conde don Juan de Mayorga, muerto por un criado cuando hacía armas; de don Diego de Ribera, Adelantado Mayor de Andalucía, muerto en el sitio de Álora (a quien también canta el romancero: “Álora la bien cercada, / tú que estás en par del río, / cercóte el Adelantado / una mañana en domingo”); de don Rodrigo de Perea, adelantado de Cazorla; de Pedro de Narváez,

³ En los *Castigos e documentos* de Sancho IV, por ejemplo, aparece esta imagen del rey ideal y se describe la figura de un rey imaginario, cuyos ornamentos y vestidos se interpretan simbólicamente: el rey está sentado en su trono, lleva una corona de oro con un rubí en medio, que simboliza el temor de Dios [...]; va vestido de unos paños de oro y seda, que significaban las riquezas del reino [...]; la silla, cubierta de oro y plata, con muchas piedras preciosas, era símbolo de los poderes del rey; en su mano derecha tenía la espada de la justicia, y en la izquierda mostraba una manzana con una cruz.

alcaide de Antequera, muerto también en combate contra moros.

Providencia le muestra luego a Juan de Merlo, caballero de origen portugués que justó por toda Europa y “vino a morir oscuramente en Castilla a manos de un vil peón” en combate contra el maestre de Calatrava y Rodrigo Manrique; al joven Lorenzo Dávalos, partidario de los infantes de Aragón, que murió contra don Álvaro de Luna. Y ve “venir ya volando” “el ánima fresca” del claverero de Calatrava, Fernando de Padilla, a quien mató fortuitamente uno de sus escuderos, cuando se defendía en Almagro del infante don Juan, año 1443.

Todos los castellanos recordados han sido –como los romanos mencionados–guerreros esforzados. Pero no se remonta mucho tiempo atrás el poeta. Esos guerreros castellanos que evoca pertenecen todos al pasado más inmediato. Son guerreros y caballeros del tiempo de Juan II, es decir, su propio tiempo contemporáneo.

Varios de ellos han sucumbido en guerras contra moros: el adelantado Diego de Ribera, el adelantado de Cazorla Rodrigo de Perea o el alcaide de Antequera Pedro de Narváez. Los otros tres, sin embargo, Juan de Merlo, Lorenzo Dávalos y Fernando de Padilla han muerto en luchas intestinas y civiles.

Curiosamente son varios los que han tenido una muerte desdichada, casual, de Fortuna diríamos: el conde de Niebla, porque su barca recogió a más náufragos de los que podía soportar; el conde de Mayorga, porque fue muerto por un criado suyo cuando se ejercitaba jugando armas; Diego de Ribera, porque se despojó de la armadura cuando parlamentaba y fue herido a traición (o como dice el romance: “Alza la visera arriba / por ver el que tal le dijo. / Asestárale a la frente, / salido le ha el colodri- llo”); Rodrigo de Perea, porque fue herido en batalla contra moros y luego envenenadas sus heridas; Pedro de Narváez, Juan de Merlo y Lorenzo Dávalos, porque mueren por falta de estrategia, ya que se quedan solos en la retirada o en la huida. Fernando de Padilla, con quien cierra el círculo, muere por el impacto ocasio-

nado por una honda que lanza mal un criado suyo, lo que lleva al poeta a una queja contra el inventor de la honda (“por que maldigo a vos, mallorqueses, / vos que las fondas fallastes primero” c. 209). Con todo ello, no deja de percibirse una cierta ironía, amarga quizá, por parte del poeta. La mayoría de estos esforzados guerreros resulta que en definitiva han tenido una muerte poco heroica, una muerte dictada propiamente por el capricho de Fortuna.

Esa misma ironía se percibe también al final del círculo, cuando el poeta pregunta a Providencia cómo entre tantos valientes no se halla Milón, el gigante forzado que transportaba al templo del monte Olimpo un toro a costas. Providencia responderá que de lo que ella le ha hablado es de fortaleza virtud no de fortaleza fuerza física. A esa virtud está dedicado, en efecto, todo el círculo, la virtud que define el poeta en la copla 211 y es la que el poeta recomienda al rey que practique y ejerza en su reino.

Motivo histórico

Dentro de ese marco, ocupa un lugar de relieve la narración del caso de Lorenzo Dávalos, el joven camarero del infante don Enrique, quien había muerto en 1441 como consecuencia de las heridas recibidas en el combate librado cerca de Escalona por las tropas del Infante y las de don Álvaro de Luna, quien luego mandaría trasladar su cuerpo a Toledo y hacerle honorables exequias. De todo ello da cuenta puntual la *Crónica de Juan II*, año 1441, cap. XIII (“De cómo el Infante se volvió a Toledo e de la batalla que Íñigo López de Mendoza ovo con el Adelantado Juan Carrillo, e del recuento que ovieron gente del Infante con gente del Condestable en que fue muerto Lorenzo Dávalos, Camarero del Infante”), donde hace relación de las victorias que a comienzos de abril de aquel año consigue don Álvaro frente al Infante, la derrota que él mismo inflige a los capitanes de don Enrique en las afueras de Escalona el 5 de abril, y la infligida el día 6 por su hermano el arzobispo de Toledo y el adelantado de Cazorla Juan

Carrillo a don Íñigo López de Mendoza en Torote, entre Torrejón de Ardoz y Alcalá de Henares:

En este mesmo tiempo ovieron otra pelea cerca de Escalona, donde estaba el Condestable, gente suya e gente del Infante don Enrique, que podían ser todos de ambas partes hasta trecientos de caballo, e fueron vencedores los del Condestable don Álvaro de Luna. Y entre los feridos e muertos de los del Infante, fue ferido y preso e llevado a Escalona Lorenzo Dávalos, Camarero del Infante, de la qual ferida dende a pocos días murió; de la muerte del qual el Condestable mostró sentimiento e le mandó hacer en Escalona honorables obsequias, y embió el cuerpo suyo bien acompañado a la cibdad de Toledo.

Hernán Núñez, en su comentario, amplía todavía algo la noticia:

Lorenço d'Ávalos, hijo de — d'Ávalos y de doña María de Horozco, hermano de Diego d'Avalos e nieto de don Ruy López d'Ávalos, condestable de Castilla. Fue cavallero principal, camarero del infante don Enrique e mucho su privado e querido. El qual saliendo una vez con otros muchos del dicho infante, que estava en Toledo, a pelear con los del maestre don Álvaro de Luna que estava en su villa de Escalona, en una batalla que ovieron de ambas partes, que se llama la de Guismonda, que es cabe de sant Silvestre, fue herido en la cabeça y preso, y dende a poco murió en Escalona.

De la muerte del joven Dávalos, lo que impresiona a Juan de Mena son las dos heridas recibidas en la cara, heridas deshonestas, que le afean y le arrebatan la gracia y donaire de su rostro juvenil:

Aquél que tú vees al çerco tornado,
que quiere subir e se falla en el aire,
mostrando su rostro robado donaire
por dos desonestas feridas llagado,
aquél es el d'Avalos mal fortunado

Seguramente hay que hacer caso a Hernán Núñez en la interpretación de este pasaje y entender *deshonestas* en el sentido que él propone:

No quiere dezir en este lugar *deshonestas* reprehensibles ni en [in]justa causa recibidas; porque antes fue la causa justa e muy honesta por la defensión de la honra y estado de su señor, de

quien tantos beneficios avía recibido, como en la copla siguiente lo dize: el mucho querido del señor infante, que siempre le fue señor como padre. Sino quiere dezir aquí *desonestas* que le desonestaron y afearon el rostro; porque *desonestar* en latín significa *afear*.

Pero no convendría dejar de atender a la explicación que ofrece el comentarista del ms. parisiense 229, quien en una glosa afirma: “Llámalas desonestas porque eran en la cara, aunque dizen desonestas las que se dan en las espaldas, porque se presume que deve ir fuyendo el que las rescibe”.

Tal vez, como en otros lugares, que ha estudiado Edwin J. Webber,⁴ haya que pensar que Mena esté jugando con la ambigüedad y distintos sentidos del vocablo.

Lo que es cierto es que, en este pasaje, de la muerte del héroe no interesa más al poeta, no le preocupa nada más de la muerte del joven guerrero, y no insiste siquiera en su heroicidad o en su cobardía. Tampoco extrae directamente de ello ninguna lección ejemplar. Las funestas consecuencias de la guerra y los rigores de Fortuna —la gran lección que preocupa al poeta— son examinadas desde el dolor y las lágrimas que ocasionan a la madre del guerrero. Y es el duelo de ésta el que ocupa la parte principal del episodio, primero descrito por el poeta y luego recogido en discurso directo.

Pero veamos, en efecto, la disposición literaria de este planto por Lorenzo Dávalos.

Planctus, disposición literaria

La poesía funeral con motivo de la muerte o las exequias de un determinado personaje circuló con profusión por todo el siglo XV. Digamos que había dos formas más habituales de presentación o ejecución de este género de poesía: la “defunción” (epicedio) y el epitafio. En esta segunda, hablaba el personaje

⁴ E. J. Webber, “El enigma del *Laberinto de Fortuna*”, en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, III, Gredos, Madrid, 1986, pp. 563-571.

muerto y todo conducía a una serie de reflexiones morales a partir de su propio ejemplo (recuérdese sin más el *Doctrinal de privados*, del marqués de Santillana). La primera, el epicedio, tenía una estructura más compleja y comprendía una serie de partes retóricas prácticamente obligatorias: la referencia a la ocasión de la muerte, el elogio del difunto, el lamento por su pérdida (que daba pie a una característica serie de apóstrofes), y la consolatoria final (que normalmente trataba de la fama o de la gloria cristiana que esperaba al difunto).

El episodio de la muerte de Lorenzo Dávalos participa de esa condición de poesía fúnebre y viene a ser, en definitiva, un *planctus* introducido en el desarrollo narrativo del poema meniano. En tal sentido, podemos analizar y considerar el tratamiento de cada una de aquellas partes estructurales.

En primer lugar, puede advertirse que, como era obligado, hay referencia a la ocasión de la muerte. Lo hace Mena con una alusión un tanto imprecisa y enigmática al hecho de que era el día de sus primeras armas (“aquel es el limpio mançebo Lorenzo / que fizo en un día su fin e comienço”) e introduciendo también el tópico de la *mors inmatura* para indicar que el héroe ha muerto joven. Esa muerte temprana que roba la belleza, que troncha la flor, tiene aquí su formulación en la imagen de las heridas de la cara, deshonestas, que hacen que muestre su rostro “robado donaire”.

El elogio al difunto se reduce apenas a un vago recuerdo de las prendas de la juventud y afectos del héroe. Porque se trata al cabo de un enemigo, Mena se muestra impasible en la descripción y parco en el elogio, de manera que sólo empleará una corta serie de adjetivos seguramente medidos y calculados: “limpio mançebo”, “de todos amado”, “mucho querido del señor infante”, “mucho llorado de la triste madre”.

El lamento personal lo reduce a una genérica imprecación contra Fortuna —el tema que inspira todo el poema—, a la que tacha de dura, cruel, tribulante, que gratuitamente gasta vidas y lágrimas:

¡O dura Fortuna, cruel tribulante!
 Por ti se le pierden al mundo dos cosas:
 la vida e las lágrimas tan piadosas
 que ponen dolores de espada tajante.

Sin embargo, calculadamente traslada el planto dolorido, el sentir más intenso, a la figura de la madre, logrando al tiempo distanciarse y crear un mayor patetismo. La escena resulta, en efecto, de una gran intensidad, descrita primero por el poeta y dramatizada luego por la propia madre. Según nos describe, ésta ve el cuerpo ensangrentado de su hijo en las andas, clama “con dichos crueles” al cielo, experimenta un extraordinario dolor que la hace caer desmayada al suelo, rasga con las uñas su cara, golpea sus pechos, besa la fría boca del hijo y maldice al matador y a la misma guerra (cs. 203-204):

Bien se mostrava ser madre en el duelo
 que fizo la triste, después ya que vido
 el cuerpo en las andas sangriento tendido
 de aquél que criara con tanto reçelo:
 ofende con dichos crueles el çielo
 con nuevos dolores su flaca salud,
 e tantas angustias roban su virtud
 que caye por fuerça la triste por suelo,
 e rasga con uñas crueles su cara,
 e fiere sus pechos con mesura poca;
 besando a su fijo la su fría boca,
 maldize las manos de quien lo matara.
 maldize la guerra do se començara,
 busca con ira crueles querellas,
 niega a sí mesma reparo de aquéllas,
 e tal como muerta viviendo se para.

En ese punto, le da voz propia el poeta y pone en su boca toda la rabia contra el matador de su hijo, a quien maldice y se lamenta de que no haya sido ella la muerta (cs. 205-206):

Dezía, llorando, con lengua ravisosa:
 “¡O matador de mi fijo cruel!
 mataras a mí e dexaras a él,
 que fuera enemiga non tan porfiosa;

fuera la madre muy más digna cosa
para quien mata levar menor cargo,
non te mostraras a él tan amargo
nin triste dexaras a mí querellosa.
Si antes la muerte me fuera ya dada,
cerrara mis ojos con estas sus manos
mi fijo, delante de los sus hermanos,
e yo non moriera más de una vegada;
ansí morré muchas, desaventurada,
que sola padesco lavar sus feridas
con lágrimas tristes, mas non gradesçidas,
aunque lloradas por madre cuitada”.

Por último, digamos que no hay consolatoria alguna, ninguna referencia a la gloria que espera al héroe muerto, sino una amarga reflexión final sobre las discordias del reino:

¿pues, dónde podría pensar la persona
los daños que causa la triste demanda
de la discordia del reino que anda,
donde non gana ninguno corona?

Elaboración de fuentes

Discutida ha sido la fuente de inspiración del fragmento, que se ha querido hallar en distintos pasajes de la *Eneida*. Como casi siempre, Mena parte de una situación real y la reviste de un ropaje erudito y literario. El punto de arranque es, sin duda, la anécdota histórica: la muerte del caballero, el traslado del cadáver y seguramente la presencia de una madre que llora al joven Dávalos en aquellas exequias de que habla la *Crónica de Juan II*. Pero tales acontecimientos se describen por medio de otros ya literaturizados, de situaciones y episodios literarios diversos.

Probablemente, como sugirió Francisco Rico, la primera situación que puede estar evocada (el personaje de la madre, pero también el cuerpo en andas, el desmayo de dolor, etc.) sea la del *planto de la Virgen*, tal como era conocido en la poesía litúrgica

medieval.⁵ Ciertamente, el *Planctus Mariae* tenía como tema principal la expresión del dolor de la Virgen al pie de la Cruz, bien en monólogo bien dialogando con Cristo y con Juan. Tal situación recreada por el *planctus* tiene su origen en el evangelio de san Juan, 19, 25-27, donde se desarrolla una patética escena, en la que la Virgen asiste en silencio a la agonía de su hijo y sólo se oye la palabra de Cristo que encomienda a su discípulo Juan el cuidado de su madre. Será sólo en una versión de los apócrifos, el *Evangelio de Nicodemo*, donde se recree una escena más variada y se rompa aquel silencio. Efectivamente, aquí la Virgen, que acompaña a su hijo camino del calvario, se desmaya de dolor y, al reincorporarse, prorrumpe en una serie de dolorosas exclamaciones, mientras se golpea el pecho. Esta es la situación que recrean algunas manifestaciones del *planctus Mariae* y que podría haber tenido en cuenta Mena para su texto.

Pero, sobre todo, hay en el pasaje recuerdo de lugares clásicos, virgilianos. Los comentaristas de la obra (primero el Brocense, luego Quintana y después Menéndez Pelayo) advirtieron ya el influjo del episodio del llanto de la madre de Eurialo en el libro IX de la *Eneida* (Brocense: “Esta copla y la siguiente es pulida imitación de Virgilio, quando la madre de Euryalo llora a su muerto hijo”). María Rosa Lida, sin embargo, hizo observar cómo en el texto de Mena no hay influencia de un único pasaje virgiliano que el poeta siga a libro abierto, sino que hay una imitación de varios pasajes combinados y, al ya citado, hay que añadir el del llanto de Ana por su hermana Dido (*Eneida*, lib. IV, 672) y el de Evandro ante el cadáver de Palante (*Eneida*, lib. XI, 150).

En efecto, sobre todos aquellos lugares virgilianos parece haber construido Mena el episodio de la muerte y llanto por el joven Lorenzo Dávalos. Del llanto de Ana por Dido reproducirá

⁵ Francisco Rico, “El duelo que hizo la madre de Lorenzo Dávalos”, en *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, El Festín de Esopo, Barcelona, 1982, pp. 63-64.

los gestos desgarrados y patéticos en la figura de la madre, que se arranca la piel del rostro con las uñas, se golpea el pecho con los puños, desea lavarle las heridas y recoger con un beso el último aliento de su boca:

Audiit exanimis trepidoque exterrita cursu / *unguibus ora soror foedans et pectora pugnis / per medios ruit* [...] (La hermana oyó la noticia y aterrada, corriendo afanosamente, arañándose la cara con las uñas, golpeando los puños contra el pecho, atravesó la muchedumbre [...]) date, vulnera lymphis / abluam et, extremus si quis super halitus errat, / ore legam (Dejadme lavar las heridas, dejadme recoger con los labios su último aliento si todavía flota sobre sus labios).

e rasga con uñas crueles su cara,
e fiere sus pechos con medida poca;
besando a su hijo la su fría boca
maldize las manos de quien lo matara.

El llanto de la madre por la muerte de Euríalo, aparte la situación y el cuadro general, sugeriría a Mena el motivo de cerrar los ojos y lavar las heridas, que expresa la madre de Lorenzo Dávalos:

nec te, tua funera, mater / produxi pressive oculos aut vulnera lavi
(no he podido, como espera a una madre, seguir tus exequias, cerrarte los ojos, lavar la sangre de tus heridas)

cerrara mis ojos con estas sus manos
mi hijo [...]
que sola padesco lavar sus heridas.

Del llanto de Evandro ante el cadáver de su hijo Palante, que le traen tendido en una andas, tomaría además el motivo del deseo de haber muerto antes que el hijo:

contra ego vivendo vici mea fata, superstes / restarem ut genitor.
Troum socia arma secutum / obruerent Rutuli telis! (yo por el contrario he vivido mucho, para vivir solo sobreviviendo a mi hijo. Oh, si siguiendo las armas de los Teucros hubiese sido traspasado por los dardos de los Rútulos)

¡O matador de mi hijo cruel!
mataras a mí e dexaras a él,

De todas maneras, las cosas son todavía más complicadas. Mena no se limita a acumular fuentes, en lo que sería un procedimiento de imitación compuesta, sino que aún las complica, les da un giro nuevo, exprime sus posibilidades. Así, el motivo citado de cerrar los ojos al hijo muerto, en Mena, no es que la madre no haya podido cerrárselos, como ocurría en la fuente virgiana, sino que hubiera deseado que hubiese sido él quien se los cerrara a ella, porque eso habría supuesto que ella moría antes que su hijo, es decir, una sola vez y no muchas como le queda por delante:

Si antes la muerte me fuera ya dada,
cerrara mis ojos con estas sus manos
mi fijo, delante de los sus hermanos,
e yo non moriera más de una vegada;
ansí morré muchas, desaventurada.

De igual modo, en el motivo de las heridas, no es que no haya podido lavarlas, sino que ha de lavarlas muchas veces con lágrimas tristes, pero no agradecidas (como serían si antes la muerte le hubiese sido dada a ella):

que sola padesco lavar sus feridas
con lágrimas tristes, mas non gradescidas,
aunque lloradas por madre cuitada.

Ese motivo central del deseo de haber muerto antes que su hijo es el que toma del llanto de Evandro por Palante, pero también lo complica extraordinariamente desarrollándolo en las dos coplas que pone en boca de la madre. Primero dirigiéndolo al matador, a quien la madre se ofrece como menor cargo para haberla matado:

¡O matador de mi fijo cruel!
mataras a mí e dexaras a él,
que fuera enemiga non tan porfiosa;
fuera la madre muy más digna cosa
para quien mata levar menor cargo,
non te mostraras a él tan amargo
nin triste dexaras a mí querellosa,

y luego, considerando que, si antes ella muriera, su hijo le hubiese cerrado los ojos con aquellas manos delante de sus hermanos y ella así sólo habría muerto una vez y no muchas como le espera.

Hay, pues, una elaboración muy compleja de las fuentes, retorcida y enrevesada. Estamos lejos de la pura alusión erudita, de la imagen mitológica, de la cita ejemplar y alegórica. Es una imitación directa de un determinado pasaje clásico, pero, por así decir, alargado en vertical con más pasajes sobre el mismo asunto y ensanchado en horizontal con perífrasis y giros estilísticos. Es, sin duda, para Mena, un punto de llegada en su recorrido de imitación de los modelos clásicos.

Lengua, métrica y estilo

Desde el punto de vista estilístico, el episodio resulta un tanto excepcional en el *Laberinto*. Quiero decir que no es de los que ofrecen una lengua poética más distorsionada ni abunda en los abusivos recursos del arte mayor. No hay en él extraños nombres propios, no hay alusiones mitológicas ni estruendosas referencias cultas. En ese terreno, ocurre apenas una sola, aparentemente enigmática, referencia a la ciencia de bestiario en la copla final, cuando compara el llanto de la madre a los alaridos de la leona:

Ansi lamentava la pía matrona
al fijo querido que muerto tú viste,
faziéndole ençima semblante de triste,
segund al que pare faze la leona.

referencia, cuyas fuentes rastreó ya María Rosa Lida (en san Isidoro, en el bestiario de Philippe de Thaon), pero que aclara perfectamente el citado comentarista del ms. 229 de la Bibliothèque Nationale de París:

Dize al que pare e non dize al fijo, porque de la leona dizen parir pedaços de carne e non los miembros del fijo organizados en la proporçión que han de haver, e que está bramando sobre ellos tres días fasta que les viene forma.

Esto es, la madre llora al hijo muerto con los mismos tristes gemidos que la leona a la cría que acaba de parir (en lo que no

deja de haber un juego antitético, quizá con cierta ironía, oponiendo el hijo muerto al hijo que nace).

Es un pasaje ciertamente escrito en un estilo más natural y sencillo que el habitual del libro. Aunque está regido por la poética del arte mayor, el “modelo de verso” no produce aquí tantas ni tan graves alteraciones en la lengua del texto. No hay así apenas deformaciones prosódicas ni modificaciones del cuerpo fónico de las palabras: quizá sólo la diéresis en el hemistiquio *tan piadosas* (c. 2) o la aféresis en *mas non (a)gradesçidas* (c. 6). Tampoco se registra abundancia de latinismos, aunque sí aparece alguno que otro fónico, como *tribulante*, *tajante*, así como de carácter léxico o semántico: *ofende* “dirige, lanza” (c. 3), *virtud* “valor” (c. 3), *pía matrona* “la madre de familia que cumple sus deberes familiares”. Quizá más abundantes sean los arcaísmos, favorecidos por el ritmo de arte mayor: *después ya que vido, que caye por fuerça, más de una vegada, ansí morré muchas*; o no: *levar menor cargo, pensar la persona* (por el indefinido “uno”).

Los efectos más visibles del arte mayor se advierten precisamente en el terreno sintáctico. Así, la presencia de nexos superfluos, introducidos sólo para completar la medida del verso: después *ya que vido* (c. 3), *me fuera ya dada* (c. 6), *semblante de triste* (c. 7); o, por el contrario, nexos omitidos, como en la c. 5: *mataras a mí*, donde falta seguramente una interjección al comienzo, *ojalá...* Algún uso arcaizante, como la utilización del posesivo con artículo, ya antiguo en la época: *la su fría boca* (c. 4), *de los sus hermanos* (c. 6); o usos latinizantes, como el infinitivo dependiente: *se mostrava ser madre*; o, sobre todo, el uso muy frecuente del hipébaton y alteración del orden de las palabras en la frase: *mesura poca, la guerra do se començava, matador de mi fijo cruel*.

Por otro lado, es muy intensa la adjetivación (c. I: *robado* *doñaire*, *desonestas* *feridas*, *mal fortunado*, *limpio* *mançebo*) y frecuente el uso de perífrasis, que da lugar a expresiones características, como: *robar virtud* (“quitar valor”), *negar reparo* (v. 1631), *mostrarse amargo* (v. 1639), *fazer semblante de triste* (“entristecer”)

(v. 1651), *aquel que criara con tanto reçelo* (“el hijo”) (v. 1620). Esa tendencia perifrástica da lugar a veces a largos períodos sintácticos, que ocupan gran parte de la estrofa: “Bien se mostrava ser madre en el duelo / que fizo la triste, después ya que vido / el cuerpo en las andas sangriento tendido / de aquél que criara con tanto reçelo [...], que no quiere deecir sino que la madre hizo triste duelo cuando vio el cuerpo de su hijo”.

Precisamente en la construcción de la estrofa y su sucesión en el texto, se advierte también el cuidado y rigor del poeta y la fuerza modeladora del arte mayor. Puede notarse, en primer lugar, una tendencia a distribuir equilibradamente el contenido en las dos semiestrofas que forman la copla, por ejemplo la c. I, separada claramente en dos mitades: *Aquél que tú vees* [...] / *aquél es el d’Ávalos*; o la c. II, cuya primera parte recoge la descripción del mancebo y la segunda, la imprecación a Fortuna. Pero además se produce una estrecha trabazón interna en las coplas, fundamentada en diferentes y armoniosos usos repetitivos. Así, la construcción anafórica ordena la c. I, encadenando la primera semiestrofa con la segunda y engarzando entre sí los versos de ésta:

Aquél que tú vees al çerco tornado [...]
aquél es el d’Ávalos mal fortunado,
aquél es el limpio mançebo Lorenço
que fizo en un día su fin e comienço,
aquél es el que era de todos amado.

La construcción paralelística, por su parte, estructura la c. II en dos pares de versos paralelos:

el mucho querido del señor infante / que siempre le fuera señor
como padre
el mucho llorado de la triste madre / que muerto ver pudo tal
fijo delante,

que a su vez ocupan la primera semiestrofa de la copla, perfectamente unitaria frente a la segunda.

Recursos repetitivos van trabando también unas estrofas con otras. Así se produce a veces una especie de encadenado de una

copla con la siguiente, repitiendo la misma palabra:

ofende con dichos crueles el çielo (c. CCIII)
e rasga con uñas crueles su cara (c. CCIV)
busca con ira crueles querellas (c. CCIV)

Otras formas de repetición y engarce resultan quizá más sutiles:

aquel es el que era de todos amado; / el mucho querido del
señor infante (cs. CCI-CCII)
que ponen *dolores* de espada tajante / Bien se mostrava ser
madre en el *duelo* (cs. CCII-CCIII)
e tal como muerta viviendo se para. / Dezía llorando con
lengua ravisosa (cs. CCIV-CCV)

Fórmulas repetitivas unen también semiestrofas entre sí:

maldize las manos de quien lo matara, / *maldize* la guerra
do se començara (c. CCIV)
que *fuera* enemiga non tan porfiosa; / *fuera* la madre
muy más digna cosa (c. CCV),

o versos entre sí: “non te mostraras *a él tan amargo* / nin triste
dexaras *a mí querellosa* (c. CCV)”.

Con toda esta serie de procedimientos, el fragmento cobra ritmo y armonía, y una fuerte trabazón estilística o, como decía Hernán Núñez, “propiedad”. Julien Weiss hizo notar agudamente que por medio de tres procedimientos principales logra Mena la propiedad que tanto encarece en él el comentarista: por las comparaciones, por la selección de un vocabulario apto y por la organización lógica de los episodios. Las dos segundas, como hemos visto, están perfectamente ejecutadas en este pasaje. Por eso pudo decir de él Hernán Núñez:

Cosa es mucho de notar cuán propiamente nos pone el autor en el planto que esta señora hizo sobre la muerte de su hijo los afectos maternos delante de los ojos, que no parece al hombre leerlos, sino verlos como si presente estuviese.

* * *

Por todo lo expuesto y como conclusión, podríamos decir que el de la muerte de Lorenzo Dávalos es un episodio muy sig-

nificativo en el *Laberinto de Fortuna*. Un capítulo que ilustra una de las tesis principales del poeta: la indignidad de las discordias civiles, que deberían volverse en la “virtuosa, magnífica guerra” de reconquista. Tal tesis la ejemplifica Mena con este joven e infeliz camarero del infante don Enrique. En un solo día tuvo comienzo y final su vida heroica, su carrera de armas. Ni sube ni baja en pos de la gloria en la rueda del cerco de Marte. Su muerte sólo ha producido dolor en su desdichada madre. Mena trata la situación con un cierto distanciamiento irónico y recarga el duelo con todas las intensas manifestaciones literarias que se le vienen a la pluma. Pero no hace explícita la alusión culta, sino que la esconde y la recarga introduciendo originales procedimientos de arte combinatoria, de imitación.

Por esa artificiosa reelaboración de las fuentes clásicas (ya con un claro valor ornamental, frente al didáctico con que las trataba la Edad Media) y por ese estilo menos recargado, más dirigido hacia una expresión más natural, el pasaje es un buen ejemplo del que se ha llamado Mena “prerrenacentista”. Sin duda por ello ha sido uno de los pasajes siempre valorado por la crítica.