

Orfeo en la Coronación de Juan de Mena

Pilar BERRIO MARTÍN-RETORTILLO

Para Luis

I. INTRODUCCIÓN

Tras la versión alfonsina del mito de Orfeo en su *General Estoria*¹, hay que esperar a los comentarios de Juan de Mena (1411-1456) a su poema *La Coronación*² para encontrar la siguiente narración del mito en prosa castellana. Allí tropezamos con la primera alegoría completa, no fraccionaria como la de Alfonso X, del mito órfico. Es nuestro propósito arrojar un poco de luz acerca de las fuentes de este pasaje concreto y situar su visión del vate tracio dentro del contexto general de las interpretaciones medievales y renacentistas de tan fecundo mito griego.

En las 51 coplas del poema, siguiendo los tópicos de la poesía alegórico-dantesca, el poeta describe sus pasos por lugares míticos en una atmósfera onírica. Ya en el «Preámbulo primero» advierte que su obra puede recibir el nombre de «calamicleos» porque será un «tractado de miseria e gloria». En

¹ Sobre este texto nos ocupamos en «Historia y ficción: el tratamiento alfonsí del mito de Orfeo», en *Encuentros y desencuentros de culturas: Desde la Edad Media al Siglo XVIII. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Irvine: The Regents of the University of California, 1994), III, pp. 11-19. Al redactar este trabajo para el Congreso que tuvo lugar en agosto de 1992, no conocíamos, obviamente, el artículo del profesor Jacques Jossot: «Orfeo en la Edad Media Española» en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, ed. A. A. Nascimento e C. Almeida, (Lisboa: Cosmos, 1993), III, pp. 101-7. Sin embargo, para el presente estudio, si bien no aborda la *Coronación* de Mena, nos ha ayudado mucho para comprender mejor el tratamiento del mito en esta época. Seguimos el texto de Alfonso el Sabio: *General Estoria*. Segunda parte, ed. Antonio G. Solalinde, Lloyd A. Kasten y Victor R. B. Oelschläger (Madrid: CSIC, 1957), I, pp. 320-4.

² Todas las citas se refieren al texto de Juan de Mena: *Obras completas*, ed. Miguel A. Pérez Priego (Barcelona: Planeta, 1989).

efecto, esta dualidad se concretará, como señala Pérez Priego³, en la estructuración del poema en dos partes (coplas III-XXIV / XXV-XLVIII) donde claramente se oponen dos espacios: el valle de Tesalia y el monte del Parnaso; dos acciones: un descenso y un ascenso; dos actitudes: el pecado y la sabiduría; dos recompensas: el castigo y la beatitud. El descenso, que funciona como una auténtica «katábasis», sirve para condenar los pecados de algunos personajes de la mitología. La subida al Parnaso enmarca la coronación de don Íñigo López de Mendoza entre los más célebres sabios y virtuosos de la Antigüedad pagana y cristiana.

En el «Preámbulo segundo» Mena encuadra su composición en el estilo «sátiro», concebido como reprensión de vicios y glorificación de virtudes⁴. Esa intención moralizante del poema se manifiesta en el contraste entre ejemplos negativos y positivos de personajes de la Antigüedad, de donde emerge la figura de don Íñigo como modelo de caballero cristiano guerrero y sabio. El mismo propósito anima también los comentarios que acompañan al poema en los que, siguiendo su concepto de poesía expuesto en la glosa a la copla 17, aclara el sentido profundo y alegórico de cada verso:

la liçencia atribuida a la poesía, la qual es poder fablar por más fermosas palabras e ficçiones trayendo fondón de aquellas el seso verdadero de aquello en que fablan (p. 155).

En dichos comentarios, Mena introduce largas disquisiciones de diferentes materias con una intención erudita que se tiñe de moralismo en diversas ocasiones⁵, así como la narración de algunos célebres mitos clásicos, que tampoco se libran de ser moralizados. Así las glosas de algunos mitos (Nino, Atamante e Ino, Penteo y Jasón en la copla 6; Acteón, Tereo y Filomena, el puerco de Calidonia y Finco en la copla 7; Cerbero en la copla 12 y Orfeo en la 16) se estructuran en tres partes, cada una de las cuales se encabeza con un rótulo: «Ficción», «Historia e verdad», «Aplicación y moralidad»⁶.

³ M. A. Pérez Priego, pp. XVII-XVIII.

⁴ Inez Macdonald: «The Coronación of Juan de Mena: poem and commentary», *HR*, 7 (1939), pp. 125-44, en su interesante y pionero artículo sobre esta obra, se decantó por una interpretación política de la misma. Julian Weiss: «Juan de Mena's *Coronación*: satire or sátira?», *JHP*, 6 (1982), pp. 113-38 puso el acento en el alcance moral de las intenciones de Mena.

⁵ Vid. por poner sólo un ejemplo la interpretación moral que se ofrece de la ingenua explicación fisiológica sobre los síntomas físicos del miedo (copla 22): la cara es el cuerpo, el corazón el alma, la sangre es la virtud que ante el miedo del pecado se aleja de la cara, parte corporal del hombre, haciendo que ésta palidezca. Parece que Mena quiere aprovechar todos los recursos posibles para su lección moral.

⁶ Dicho esquema tripartito no es fijo. Algunos mitos sólo cuentan con uno o dos de los elementos de aquél: por ejemplo, las referencias a Penélope y Narciso (copla 6), Ixión, Danaides y Anfiarao (copla 8) carecen de «Historia e verdad», la relativa a Héctor (copla 7) es solamente moral. En otras ocasiones la interpretación del personaje mítico es escueta y de carácter etimológico basándose en la autoridad de S. Isidoro, como, por ejemplo, los tres jueces del Infierno:

La «ficción», con una intención meramente narrativa, resume el relato mítico tomado de las fuentes antiguas. La «historia e verdad» pretende ser un relato objetivo y real de los hechos y, aplicando el criterio evemerista, elimina todos los valores maravillosos de los personajes. La «aplicación y moralidad», motivo último de la alusión, busca aleccionar a los lectores, extrayendo el contenido moral de la historia mítica. Esta clasificación tripartita recoge dos de las grandes líneas interpretativas de la tradición clásica: la evemerista y la alegórica⁷. A partir de su utilización por Boccaccio en su *Genealogiae deorum Gentilium libri*⁸, pasará a ser el esquema típico de los manuales mitográficos⁹.

Minos, Radamante y Eaco (copla 9). Otras veces se mezclan las interpretaciones etimológicas y alegóricas: Euménides (copla 10) o las Nueve Musas (copla 40). Junto a la interpretación etimológica a veces acumula morosamente todo tipo de saberes científicos, geográficos, técnicos, tomados de fuentes enciclopédicas y lexicográficas medievales: Balbus, Papías, Uggucione da Pisa, como a propósito de los siete peligros marinos (copla 21), alegoría de los siete pecados mortales. Al tratar de Apolo (copla 45), se limita a enumerar la lista de sus epítetos, que ilustra con citas de las *Metamorfosis*. Por fin, en contadas ocasiones, Mena olvida, señalándolo expresamente, sus objetivos aleccionadores y se deleita en su narración, como a propósito de Clície y Leucotoe (copla 25) y de Sálmacis (copla 34).

⁷ Sobre evemerismo, alegoría y astralismo, las tres diferentes vías de análisis que, desde la misma antigüedad y durante toda la Edad Media, se emplearon con los mitos clásicos, es indispensable la obra de Jean Seznec: *Los dioses de la Antigüedad* (Madrid: Taurus, 1987). Mena, como veremos, aplica el evemerismo y la alegoría, pero también el astralismo. Así en los comentarios a las coplas 1 y 2 se extiende sobre el significado de las estaciones del año, las fases de la Luna o diosa Diana, los signos del zodiaco.

⁸ Así Boccaccio, en el capítulo que dedica a Orfeo en esta obra mitográfica (V, XII), primero relata abigarradamente todos los detalles relativos al personaje mítico y posteriormente acude a gran número de autoridades para dar cuenta de las explicaciones alegóricas y evemeristas del mismo (Cfr. la edición latina a cura de Vincenzo Romano, (Bari: Laterza & Figli, 1951), pp. 244-7). Esta obra, aunque no se publicó hasta 1475, un siglo después de la muerte de su autor, podía haberla conocido Mena como la conoció Santillana gracias a la versión encargada a Martín de Avila. Sobre las relaciones entre Mena y Boccaccio cfr. Tomás González Rolán y María Felisa del Barrio: «Juan de Mena y su versión de la *Ilias latina*», *CFC*, 19 (1985), pp. 47-84. A propósito de las referencias a Homero contenidas en su versión de la *Ilias latina*, concluyen estos investigadores que, si bien no se puede determinar con fiabilidad que haya habido influjo directo de Boccaccio en Mena, son notables sus semejanzas.

Por otro lado, en su estudio de conjunto sobre la mitología en la obra menor de Mena, M^a Amor Martín Fernández: *Juan de Mena y el Renacimiento. Estudio de la mitología en su obra menor* (Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985) apunta la huella de Boccaccio en la *Coronación* de Mena. Sin embargo, creemos que los datos concretos que señala, por lo menos en lo que se refiere al mito de Orfeo —la referencia a su filiación de Calíope, la invocación a Plutón como hijo de Saturno, la presencia de Caronte entre los seducidos por la música— se resuelven, como veremos, por influencia de Ovidio, Boecio y Alfonso X.

Por último, en la *Coronación* se trae a colación en una ocasión la autoridad de Boccaccio a propósito de la descripción del primoroso asiento que otorgan los sabios al Marqués de Santillana: «e de la riqueza de aqueste luzillo o sepulcro fablan muchos istoriales, pero Juan Bocaccio en el su libro *De claris mulieribus*, en la istoria de Artemisa cuenta más largamente de la su riqueza...» (p. 200).

⁹ Su vigencia en textos mitográficos, como en Conti, será muy larga y hasta la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya ya en 1585 seguirá empleándolo. Efectivamente, Pérez de Moya di-

La materia mitológica, como señala repetidas veces el propio Mena, se toma fundamentalmente de las *Metamorfosis de Ovidio*¹⁰, con cuyos últimos versos concluye su propia obra en un homenaje de «imitatio» de claro signo humanista, que encierra un deseo de eternizarse por la fama. Junto a esta, Mena gusta de acumular otras autoridades antiguas que también tratan los mitos que le ocupan o bien completan algunos detalles aislados: Virgilio¹¹, sus compatriotas Séneca y Lucano¹², y de manera particular en lo que se refiere al mito de Orfeo, como veremos, Boecio¹³.

vide su capítulo dedicado a Orfeo (IV, XXXIX), como acostumbra con todos, en tres partes: en la primera, que sólo lleva por título el nombre del personaje mítico tratado, relata la fábula sin más interpretaciones, le sigue una «Declaración histórica» que resulta todo un alarde de interpretación evemerista y concluye con una «Declaración moral», en la que da una lección moralizante de la fábula. (Cfr. la edición de Eduardo Gómez de Baquero (Madrid: Los Clásicos Olvidados, 1928) II, pp. 182-8).

¹⁰ Mena conocía muy bien esta obra, constantemente aducida como fuente de los relatos mitológicos, muchas veces citando los versos exactos latinos que dan comienzo a cada uno de los relatos. Además, Mena cita en dos ocasiones las *Heroidas* (coplas 18 y 20). Pero confiesa conocer otras muchas obras del autor latino, pues al enumerarlas, a propósito de su aparición en la copla 38 entre los sabios que reciben a Santillana en el monte Helicón, se introduce el autor en primera persona dando su testimonio de las obras que ha manejado: «Este fue Ovidio Publio Naso, el qual fue tribuno de Roma en tiempo de Tiberio Çesar, e fizo estos quinze libros del volumen intitulado *Metamorfoseos*, e fizo otrosí el libro *De arte amandi*, e otro libro *De remedio amoris* e otro *De vetula*, e otro *De faustis* e otro *De ponto*, e otro de *Sine titulo* e otro *De nusce* e otro *De lupo*, e otro que es intitulado *Ovidius epistolaris* e otro *De Publice*; e otros dizen que fizo, pero yo no los he visto» (p. 191).

¹¹ De Virgilio cita sólo la *Eneida*, especialmente el libro VI, que narra el descenso al Hades de Eneas y que, como ya había señalado C.R. Post: «The sources of Juan de Mena» en *The Romantic Review*, 3 (1912), pp. 259-70, es aprovechado por Mena para la descripción de la katábasis. Así, este libro virgiliano aporta datos para la glosa de algunos motivos mitológicos relacionados con el Hades: los condenados Ixión y Danaides (c. 8), el portero infernal Cerbero (c. 12), o los peligros marinos sorteados (c. 20). Ocasionalmente Mena alude a los libros III y IV. El primero para ampliar información sobre las Arpías (c. 7), el segundo para la referencia a la fama que difundió el idilio de Dido y Eneas (c. 49), lo que aprovecha para contar algunos detalles del mismo.

De lo anterior se puede colegir que Mena conocía bien al autor latino, a quien dedica elogiosas palabras al glosar su aparición en el Helicón (c. 37).

¹² Mena parece tener especial cariño por Séneca y Lucano, cordobeses como él. En la glosa de la copla 37 introduce una bella alabanza de la ciudad andaluza, presentada como la cuna de la filosofía, pues incluso llega a sostener, basándose en Plinio leído a través de Lucas Tudense, que Aristóteles era natural de Córdoba. Aprovecha, como va haciendo con cada uno de los autores que menciona en su poema, para enumerar un largo elenco de obras de Séneca. Sin embargo, en la *Coronación* sólo alude, además de a las *Epístolas a Lucilo* en el prólogo, a la tragedia *Medea*, a propósito del zodiaco (c. 2), de Jasón (c. 6) y de los peligros marinos (c. 20). De Lucano solamente recoge detalles concretos de algunos monstruos mitológicos: la serpiente Echina (c. 9) y las serpientes que surgieron de la cabeza cercenada de Medusa (c. 31).

¹³ En esta obra, el autor tardolatino se cita en nueve ocasiones. En el prohemio se alude a la limitación de la fama (*De Consolatione Philosophiae*, II, prosa VII: «nondum Caucasum montem Romanae rei publicae fama trascenderat») Todas las citas de esta obra corresponden a la edición de Jammes O'Donnell (Bryn Mawr, 1984). En la glosa de la copla 2 se explica la etimología de «copioso» por derivación del nombre de la diosa de la abundancia, llamada Copia y se

Si bien el hilo principal de los relatos mitológicos procede de Ovidio, María Rosa Lida de Malkiel y Margaret Parker¹⁴, han señalado la mediación, no confesada por Mena, de la prosa alfonsí de la *General Estoria* con ejemplos

remite al libro cuarto de Boecio. Sin embargo, no hemos podido localizar allí esta mención, y aventuramos la hipótesis de que se refiera al libro II, metro II: «Si quantas rapidis flatibus incitus / Pontus versat harenas / Aut quot stelliferis edita noctibus / Caelo sidera fulgent / Tantas fundat opes nec retrahat manum / Pleno **copia cornu**, / Humanum miseris haud ideo genus / Cessut flere querellas»). En las glosas a las coplas 8 y 12 se remite como fuente de los personajes Ixión, las Danaides y Cerbero, al poema donde se canta la historia de Orfeo (III, metro XII) y en el primer caso se citan las palabras del comienzo de este poema: «Felix qui potuit». En la glosa a la copla 16, la que nos ocupa en este estudio, se citan dos fragmentos del mismo metro de la obra boeciana, de nuevo el primer verso: «Felix qui potuit», pero se equivoca al situarlo en el cuarto libro cuando corresponde al comienzo del metro XII del tercer libro; y el verso 47: «Quis legem dabit amantibus?», si bien altera el tiempo verbal del original latino «det». En la glosa a la copla 34 se defiende la riqueza de la sabiduría, y aunque ni se da la localización del libro ni el texto de dicha cita, se trata de un lugar común y tesis principal de la obra boeciana. Por fin, en la copla 38 aparece el propio Boecio en persona entre los sabios que habitan el Helicón:

«vi la fama gloriosa
del arte cavallerosa
que recompuso Vegeçio,
y al consolable Boeçio
380 con los sus metros e prosa.»

A estos dos últimos versos, se añaden las siguientes palabras: «Boeçio fue un grand filósopho, el qual fizo la trasladación de las obras de Aristóteles de griego en latín, éste tienen muchos que fue santo e que fue San Severino, e éste fizo el libro que es intitulado *Boeçii de consolación*, otrosí el libro *De disciplina scholastica*, e singulares libros. “Con los sus metros e prosa”: por quanto el libro que él fizo *De consolación* proçede así, en unos lugares prosaico y en otros lugares por metros medidos por sílabas.» (p. 191)

Además hay que notar una interesantísima cita al comentario de Nicolás Trevet a *De Consolatione Philosophiae* en la «Aplicación» correspondiente a Cerbero, sobre la que hablaremos más adelante.

Estos datos nos llevan a establecer las siguientes conclusiones respecto a las relaciones Boecio-Mena.

1. Mena valora mucho *De Consolatione Philosophiae* de Boecio, especialmente el texto relativo a Orfeo (III, metro XII), cinco veces aludido en sus glosas, es decir, siempre que identifica las fuentes de este mito.

2. Parece que Mena conoce esta obra en su versión latina, dada su acreditada condición de latinista. La cita en latín en tres ocasiones, si bien en una de ellas altera el tiempo verbal original. Sin embargo, no acierta bien, en ocasiones, con la localización de las citas en los libros correspondientes.

3. Los datos biográficos que incluye en su breve reseña responden a creencias comunes en la época. Sobre su condición de santo, Pérez Rosado en su excelente tesis: *La versión castellana medieval de los comentarios a Boecio de Nicolás Trevet* (Madrid: Universidad Complutense, 1992), p. 21, señala que ya desde el *Chronicorum Breviarium, aetas sexta, Maxima Bibliotheca veterum patrum*, del siglo IX, se tuvo a Boecio por mártir. Efectivamente tradujo algunas obras de Aristóteles del griego al latín, pero no escribió ninguna obra con el título exacto de *De disciplina scholastica*, si bien se le consideró como el fundador del «quadrivium», el programa universitario escolástico.

4. Sobre la influencia del texto latino de Boecio en la ficción relativa a Orfeo en la obra de

incontestables, algunos de los cuales tendremos ocasión de exponer más abajo en relación al mito de Orfeo. Pero no debe olvidarse que existen diferencias entre los dos autores españoles, debidas a su respectiva imaginación poética. José A. Pascual¹⁵ reparó también en las semejanzas de las glosas de Ixión y Fineo con los fragmentos correspondientes de *Los doce trabajos de Hércules* de Enrique de Villena.

En cuanto a las interpretaciones alegóricas de los mitos, Mena no indica sus fuentes. A veces cita algunas autoridades para detalles concretos: San Isidoro para algunas etimologías; el comentario de Nicolas Trevet a *De Consolatione Philosophiae* de Boecio para la asimilación de las tres cabezas de Cerbero a las tres partes del mundo; enciclopedias medievales como el *Catholicon* de Joannes Balbus, el *Vocabularium* de Papías y las *Magnae derivationes* de Ugucione da Pisa para la explicación de las Sirtes, uno de los siete peligros marinos¹⁶.

Quisiera hacer un paréntesis, necesario para apoyar nuestra investigación, acerca de la cita de Mena al comentario de Trevet. El texto de Mena reza:

Por Çervero, que tenía tres cabeças, podemos entender las tres partes del mundo, siquier islas do aquel can Çervero, que es el infierno, se mantiene. E porque son tres, conviene a saber Europa e Asia e Africa, por eso dixeron que el can tiene tres cabeças, porque de aquestos tres lugares se mantenía, esto es de las almas que mal usan en aquellos, e así lo nota la glosa de Traveto sobre Boeçio (p. 146).

Sobre esta alusión, creemos poder aportar un poco de luz. Hasta ahora Miguel Pérez Rosado, en su citada tesis sobre la versión castellana de la obra de

Mena, creemos que la aparición de Cerbero y las Eumenides a la entrada en el Hades, como veremos en su momento, puede explicarse por la superposición del texto de Boecio sobre la fuente ovidiana. No coincidimos esta vez con Pérez Rosado (p. 122) en su afirmación de que el cuadro de personajes del Hades «se repite de forma idéntica en las *Metamorfosis*» y en la *Consolación*. Boecio no menciona a Sísifo, ni a las Belides, da nombre a Ticio que aparecía inominado en Ovidio, y presenta a Cerbero y a las Eumenides juntos al principio del pasaje, mientras que en Ovidio el Cerbero se cita en una comparación tras la segunda pérdida de Eurídice.

Por otro lado, como mera curiosidad, recordaremos que también en el *Laberinto de Fortuna* ha señalado la huella de Boecio. La enumeración de dos trabajos de Hércules no canónicos en la copla 65 ha provocado mucha tinta. Cfr. Derek Carr: «*Los doce trabajos de Hércules* fuente posible del *Laberinto de Juan de Mena*». *HR*, 41 (1973), pp. 417-20; Ronald Keightley: «Boethius, Villena and Juan de Mena», *BHS*, 55 (1978), pp. 189-202.

¹⁴ M.^a Rosa Lida de Malkiel: «La *General Estoria*: notas literarias y filológicas. II», *Romance Philology*, 23, (1959), pp. 4-11. Margaret A. Parker: «Juan de Mena's Ovidian material: an Alfonsine influence?», *BHS*, 55 (1978), pp. 5-17.

¹⁵ «*Los doce trabajos de Hércules* fuente de algunas glosas a la *Coronación* de Juan de Mena». *Filología Moderna*, 12, 46-7 (1972-3), pp. 89-103.

¹⁶ Es curiosa la coincidencia de que tanto Ugucione como Papías —dos veces citados en la *Coronación*— son autoridades citadas igualmente por Trevet en su interpretación de Orfeo.

Trevet, había indicado que no existía correspondencia alguna entre el texto de Mena y el del Trevet castellano, ya que en este segundo sólo se dice:

El quinto trabajo que Hércules passo fue que traxo preso en cadena al can llamado Çervero, el qual era portero de los infiernos.

De esta comparación Pérez Rosado concluía:

Con toda seguridad puede afirmarse que de aquí no salió nada interesante para el comentario de Juan de Mena. Si no fue el texto latino el que proporcionó la información pertinente, habría que admitir la posibilidad de una versión más larga del Trevet castellano, en la que los trabajos de Hércules tuviesen un tratamiento más completo y extenso. Me inclino por la hipótesis de que también Juan de Mena manejó el original latino, como correspondía a un personaje de su categoría (p. 162).

Para comprobar si Mena manejó ese original latino, cotejamos el texto del manuscrito f-I-3 de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, una de las tres copias de la obra del dominico inglés conservadas en España. Al principio nuestras pesquisas resultaron infructuosas pues el pasaje correspondiente al comentario al quinto trabajo de Hércules en el metro VII del libro IV, que había pensado Pérez Rosado que podía contener la cita de Mena, distaba mucho de ésta. Lo transcribimos:

Quintum laborem tangit cum dicit Cerberum id est canem infernalem traxit ab inferis triplia catena. Dicto Cerbero qui alio nomine dicitur Tergeginus dicam sicut libro tertio metro ultimo. Quomodo ad hunc canem traxit Hercules fingitur sicut et Piritous uolesse sibi disporre reginam inferni. Herculem et Theseum et alios viros fortes assumpsit venientibus ad illos ad inferas ne Cerberus qui ianitor inferni dicitur latratu suo eos impedient. Hercules cum vinxit catena adamantina. Uel dicitur Ovidius Meta. libro vii quam prope tria capita oportuit triplicavit et eum traxit ad superos qui provocatus ira. Latratu impleuit auras superas et sparsit acornitum venenum. Comestor in Ystoria Scholastica scribit libro Iudicum cº tertio. Dicitur quod Orcus rex molossorum ingentem canem huius nomine Cerberum qui Piritoum uolesse rapere Proserpinam uxor Orci devoravit et Theseo devorasse nisi Hercules scribit ueniens ipse liberasse (f. 46r).

Claro que no tenía nada aprovechable para el comentario de Mena, pues el cordobés no lo había tomado de este fragmento, sino de otro del mismo libro, —¿y puede aventurarse que del mismo manuscrito, fechado en 1410?—, que se encuentra un poco más adelante, en el pasaje, tan citado por Mena, del mito de Orfeo (*De consolatione Philosophiae*, III, metro XII). Allí ha de recordarse la presencia del Cerbero, uno de los habitantes infernales seducidos por la mú-

sica órfica: «Stupet **tergeminus** novo / captus carmine **ianitor**» (v. 29-30). Y en el comentario del dominico inglés se puede leer:

Deinde cum dicitur stupet. Dum quomodo Orpheus placauit monstra infernalium pre incipiens a cane qui fingitur ianitor id est portenarius inferni et homine tria capita per istum canem intelligitur terram que sic canis carnes mortuorum lacerat et deuorat sic terram. **Unde et canis ille Cerberus dicitur qui carnes uorans quia dicitur homines tria capita prope tres principales partes terrae: sunt Asiam, Europam et Africam.** Et prope tria capita uocatur Tergeminus. Dicitur ergo Tergeminus id est canis ille ianitor inferni captus novo carmine stupet quia nulla est pars terrae id est qua nisi sit admirabilis sapientia et eloquentia et ubi nec mulceant per eas feri et crudeles. Unde per canem istum intelligitur ira que ad modum canis est corrosina. Cuius ire sunt tria capita is est tres species. (f. 33v).

A Pérez Rosado se le ha podido pasar este fragmento del Comentario latino, pues, en su traducción, el anónimo Trevet castellano omite en el metro XII del libro tercero todo lo relativo al Can Cerbero (II, p. 164).

Cerramos el paréntesis. Aparte de esta cita, la crítica no se había interesado demasiado por ahondar en las fuentes de las interpretaciones morales de las narraciones mitológicas de la *Coronación*. Nosotros nos ocuparemos sólo de la alegoría de Orfeo y, para ello, indagaremos sobre sus relaciones con el comentario de Trevet, dado que acabamos de probar que Mena lo conoce y maneja, así como con las *Morales de Ovidio* de Pierre Bersuire que, como sugiere J.A. Pascual¹⁷, es un texto que Mena podía tener cerca gracias a la anónima traducción castellana encargada por Santillana, manuscrito descrito por Mario Schiff¹⁸ y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (10144).

2. «EL FIJO DE CALIOPE»

En la copla 16 la furia Tesifone amonesta al poeta para que abandone el valle de los condenados y aprenda la lección sobre el castigo que reciben los pecadores. Le advierte también del peligro que puede ocasionarle titubear en su salida de Tesalia, duda manifestada con la acción de darse la vuelta y mirar hacia atrás. Subraya su aviso con el recuerdo del «exemplum ex contrario» del «fijo de Caliope»:

¹⁷ En el art. cit. sugiere que, para alcanzar sus intenciones puramente eruditas, Mena sigue las explicaciones morales de algunos repertorios medievales como Alfonso X o *Las Morales de Ovidio* de Pierre Bersuire en castellano.

¹⁸ *La bibliothèque du Marquis de Santillana* (Paris: Emile Bouillon, 1905), pp. 84-8.

- «Mas mira, quando te fueres
 no retroçeda tu lunbre
 verte has, si lo fizieres,
 do nunca jamás esperes
 155 redençión nin çertidunbre.
 No seas tan inconstante
 que vençido del talante
 muestres seso más inope,
al fijo de Caliope,
 160 queriendo ser imitante»

La presencia del vate tracio en el poema no es más que un elemento retórico y erudito, una comparación muy topificada por otra parte. Sin embargo, el momento elegido para introducirla parece el más adecuado en el hilo argumental del poema, pues se recuerda el fracaso de Orfeo al regresar del Hades con su Eurídice rescatada, precisamente a la salida del poeta de un lugar que funciona de igual modo como morada de los condenados.

Pero más que indicar una aparición fugaz del vate tracio en el poema, similar a las contenidas en otras obras del poeta cordobés¹⁹, nos interesa, por un

¹⁹ En el *Laberinto de Fortuna*, su obra más conocida, menciona una vez al cantor tracio: copla 120:

- «Demostróse Túbal, primero inventor
 de cónsonas bozes e dulce armonía;
 955 **mostróse la farpa que Orpheo tañía**
quando al infierno lo truxo el amor,
 mostrósenos Fíliris el tañedor,
 maestro d'Archiles en çitarizar,
 aquél que por arte ferir o domar
 960 pudo a un Archilles, tan grand domador». (La referencia está tomada de la edición ya citada de Pérez Priego, pp. 246-7)

Se inserta esta estrofa en el cuarto círculo (coplas 116-137), correspondiente al planeta Febo o el Sol. Allí se encuentran los sabios: teólogos, filósofos, oradores, músicos, profetas, astrólogos, poetas (antiguos y contemporáneos), concededores del «quadrivium», etc. La estrofa 120 es la dedicada a los músicos. Aparece un músico de la tradición bíblica: Túbal, confundido con su hermano Júbal, que fue el «padre de los que manejan el arpa y el órgano» según Génesis (4, 21). En segundo término se cita al más célebre de los músicos griegos: Orfeo, de quien en dos breves octosílabos se indica el instrumento que utilizaba y su audacia de descender al Infierno por motivos amorosos. El tercer músico citado es el centauro Quirón, hijo de Fílira —«Fíliris» por tanto—, que fue el maestro de Aquiles en las artes de tañer y domar, como nos señala Ovidio en su *Ars Amatoria* (v. 13-6). Orfeo, pues, como sus otros compañeros músicos, se destaca en su cualidad de tal, no en la de protagonista de unos amores desgraciados, condición enfatizada en otras obras del mismo cuño, como el *Infierno de los Enamorados* de Santillana o la *Visión de Amor* de Juan de Andújar. Aunque sí se sugiere de pasada su amor, Orfeo se presenta en esta obra fundamentalmente como un sabio músico, no un «amador» como los que se encuentran en el círculo de Venus.

lado, observar el tratamiento que del personaje mítico se ofrece en los comentarios en prosa de esta estrofa y, por otro, ver su posible relación con el objetivo último y aleccionador de la obra de Mena.

El vate tracio se ha citado brevemente en pasajes anteriores del comentario de Mena, a propósito de las fuentes de donde se han tomado los datos de otros personajes: Ixión²⁰ y las Danaides²¹, en la copla 8, y el Can Cerbero²²

Por último, señalaremos dos breves menciones a Orfeo en la poesía amorosa de Mena. La primera, ya destacada en las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso —Cfr. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentaristas de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo y Vargas y Azara*, ed. de A. Gallego Morell (Madrid: Gredos, 1972), p. 578—, aparece en el poema que comienza «El sol clarecía los montes acayos» y que en algunos Cancioneros lleva el título de «Claro oscuro»: (copla 11)

«Más causan amores mi daño diurno
que no los de Venus, muger de Vulcano,
ni de los tres fijos que ovo Saturno
en Opis, la fija del rey Variano,
100 **ni del que sacó del abismo jusano**
Eurídice fembra con su dulce canto,
semblantes passiones me fizo quebranto
robar mal lograda la vida temprano.»

La segunda tiene lugar en el poema que comienza «El fijo muy claro de Yperión»: (copla 17)

«Nunca las fijas del mal rey Danao,
130 **ni essas que ovieron por modo mageo**
ençima los alpes del monte Hechao
fecho mil piezas el cuerpo de Orfeo,
maguer que crueza les dava Trofeo,
muy intolerable de gran poderío,
135 mas no tuvo nada que ver con tu brío,
más impetuoso qu'el mar de Mireo.»

(Las referencias también están tomadas de la edición de Pérez Priego, p. 54 y 60 respectivamente).

²⁰ A propósito de las fuentes de las que toma las referencias a Ixión, indica: «E la fabla prosigue de principio diziendo que viese a este Exión Orfeo quando descendió a los infiernos a demandar a Eurídice, su muger. Pónelo otrosí Boecio en el su libro *De consolación* e comienza el estoria ende do dize: “Felis qui potuit”. Sobre este mismo Orfeo pone Virgilio, en el su sexto libro *Eneidos*, que quando Eneas descendió a los infiernos, todos fazían mençion de la pena de Exión» (p. 139).

²¹ Igualmente, al señalar las fuentes sobre las Danaides, alude a: «e Boecio allá do pone el enxiemplo de Orfeo» (p. 141).

²² «aqueste fingieron los poetas ser un can portero de los infiernos, del qual fabla Boecio trayendo por enxiemplo quando allá descendió Orfeo por su muger, e toca esta fabla en el su libro *De consolación*» (p. 146). Llama la atención que Mena se refiera dentro de la obra de Boecio al episodio de Orfeo (III, metro XII) y no al de Hércules (IV, metro VII) para situar al Cerbero. Concuerta esto con su elección de un pasaje del Trevet que pertenece al comentario al primero de estos y no al segundo.

en la copla 12. Pero hasta la comparación enunciada por Tesifone en la copla 16, Mena no desarrolla por extenso la historia de Orfeo. En este punto, la glosa aclara la identidad del personaje, sólo mencionado por una perífrasis genealógica, y especifica las fuentes clásicas de este mito: Ovidio *Metamorfosis* (X y XI) y Boecio: *De Consolatione Philosophiae* (III, metro XII).

3. «FICCIÓN»

En este largo pasaje se relata por extenso la fábula. Pero Mena no se limita a una mera traducción y recopilación de datos tomados de Ovidio y Boecio, sino que, como veremos detenidamente en este epígrafe, se permite recrear, desordenar, amplificar, actualizar la fábula mitológica. Como apuntamos antes, en su tratamiento del mito, tendrá presente, además, otra fuente que no cita: la *General Estoria*.

a. Orfeo juglar:

Recordando el tratamiento medieval de los mitos, Mena adapta anacrónicamente la materia antigua a su época. Mientras para el rey sabio, Orfeo era fundamentalmente un filósofo y hasta un teólogo, Mena nos los presenta como un «muy grande joglar siquier toca muy bien citola o viuela». Ambos términos designan al mismo instrumento con seis órdenes de cuerdas de tripa que proliferó tanto en los siglos XV y XVI y que tan magníficos teóricos y virtuosos tuvo en España²³. La conversión de Orfeo en juglar aparece también en

²³ El origen etimológico del nombre del instrumento parece remontarse al término latino «fides» o su diminutivo «fiducula» que designa a la cuerda. En el latín medieval se corrompe bien «fidula» > «vitula», bien «fidola» > «citola» > «vigola», hasta desembocar finalmente en «vigüela» y «vihuela». En la forma «citola» parece que además se cruza el «kithara», antecedente de «guitarra», por lo que se adivina un común origen en ambos instrumentos. Cfr. Samuel Rubio: *Historia de la música española. 2. Desde el «ars nova» hasta 1600* (Madrid: Alianza Música, 1988), pp. 219-36.

El instrumento de Orfeo vuelve a aparecer en otra copla del poema, la 31, en el que se equipara «lira» y «vihuela» y se les atribuye adjetivos míticos: «orfeica» y «febea».

«¡O tú, orfeica lira,
son de febea vihuela,
ven, ven, venida de vira,
y de tus cantos espira,
305 pues que mi seso reçela!»

Este adjetivo «orfeica», derivación poco frecuente del nombre propio del vate que se puede explicar por la presión del esquema rítmico que obliga a sustituir ciertos sintagmas por formas adjetivas derivadas —como «febea»—, tal vez pudo influir en el título de un cancionero musical de un célebre vihuelista, Miguel de Fuenllana: *Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554).

En el comentario de esta copla, Mena menciona el instrumento indistintamente como «lira»,

el *Trevet castellano*, que lo emplea por “cytharista”, cambio que interpreta en este caso su editor, Pérez Rosado, como una dignificación del oficio de jugar al conceder este título nada menos que a Orfeo. Pero de esta concreta coincidencia no podemos deducir que Mena manejara esta anónima traducción, sino más bien el original latino, como hemos tratado de demostrar antes.

Por oír su son, los ríos dejaban de fluir, los animales se aproximaban a él y los árboles, en una imagen antropomórfica preciosa y que no hemos encontrado en otros textos anteriores ni posteriores sobre este mito, bailaban entrelazando sus ramas como bailarines agarrados de las manos: «los árboles se asían de las ramas unos contra otros e fazían ademanes como de aquello que dizen bailar».

b. Muerte de Eurídice:

Al presentar al personaje de Eurídice, el autor relata antes su muerte que su boda con el vate, alterando el orden lógico y cronológico de los hechos. Sigue la versión ovidiana en la descripción de las circunstancias del mortal mordisco de la serpiente, que acaece cuando Eurídice paseaba por unos prados con las náyades, de quienes, como en la *General Estoria*, se aclara su identidad de diosas de las aguas.

c. Bodas de Orfeo y Eurídice:

Interrumpe el curso del relato para referir los malos agüeros que en la boda de los protagonistas provocaron los tristes atavíos de Himeneo y de Juno. Mena elabora de forma personal el material que sobre este punto encuentra en su fuente, Ovidio, quien abre su libro X con los malos presagios de la ausencia de Himeneo en sus bodas. Ni en Ovidio ni en Alfonso X aparece la esposa de Júpiter. Pero a Mena parece gustarle unir a ambos personajes y, además, asignarles unos papeles concretos en el relato: el primero como dios de las bodas y la segunda como diosa de las madrinas de las bodas. Ya en la glosa a la copla 7 nos ha presentado, en la boda de Tereo y Progne, a Himeneo como «dios de los padrinos» y a Juno como «deesa de las madrinas».

Otro detalle personal del pasaje corresponde a la traslación del color del manto de Himeneo a los rostros de ambos dioses. Así lo que era un atributo, permanente por tanto, del dios de los matrimonios, su «croceo velatus» (v. 1) o manto azafrañado, pasa a considerarse como nueva expresión de la tristeza o

«vihuela» y «çítola»: «... la çítola de Orfeo, la qual era la sabiduría, (...) E dize esta copla orfeica por ser de Orfeo, e dize lira por vihuela, así que orfeica lira quiere dezir vihuela de Orfeo, conviene a saber la su mucha sabiduría e sotileza. “Son de febea vihuela”: esta fue la vihuela de Febo, dios del sol e padre de Orfeo, el qual otrosí fue grand filósofo, e por ende dize la copla que la vihuela de Orfeo tenía son de la de Febo, conviene a saber que lo paresçía en la sabiduría». (p. 175)

mal agüero de ese día concreto, las «caras amarillas», equivalente al casi inmediato: «amortajadas caras».

d. Dolor y descenso de Orfeo:

El dolor de Orfeo al conocer la muerte de su esposa se describe con una expresión más viva: «començo a se matar todo» que el «fizo grant duelo» del texto alfonsí.

El descenso al infierno se ha simplificado. No se acude, al contrario que Alfonso, a explicaciones de tipo evemerista —sabiduría, magia, encantamientos, conjuros...— para justificar algo que supera la razón. Sigue más fielmente a Ovidio («leves populos simulacraque functa sepulcro» v. 14) indicando su camino por las «sombras de las escurezas». La introducción del término «uerco» y su inmediata traducción «ad littera», ausentes en Ovidio y en Alfonso X, responde al prurito latinista del autor.

e. Los condenados del Infierno:

En el pasaje de los condenados del Hades creemos que Mena reelabora el material que encuentra en sus dos fuentes, Ovidio y Boecio, a la vez que aprovecha algunos hallazgos de la redacción alfonsí²⁴.

²⁴ Comparéense estos textos:

«... nec Tantalus undam
Captavit refugam stupuitque Ixionis orbis,
Nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphæ, saxo.
45 Tunc primum lacrimis victarum carmine fama est
Eumenidum maduisse genas,...» Ovidio (*Met. X*, ed. Lipsiae, Tevbueri, 1928).
«Stupet tergeminus novo
30 captus carmine ianitor,
quæ sontes agitant metu
ultrices scelerum deæ
iam maestæ lacrimis madent:
non Ixionium caput
35 velox præcipitat rota
et longa site perditus
spernit flumina Tantalus;
vultur, dum satur est modis,
non traxit Tityi iecur.» Boecio (*Cons.*, III, XII)

«Assi que quedo Thantalo de querer tomar ell agua e la maçana quel fuyen, et parosse la rueda que traye Yxion, e quedaron las aues de despeçar la corada dell.

Otrossi quedaron las duennas, que eran las quarenta e nueue infantes fijas del rey Danao, que mataron en una noche todas a sos maridos e sos primos cormanos, como es contado ante desto en esta estoria en las razones del libro de Josue. Et fue les dado por pena en los infiernos que enlennassen de agua una tina sin fondon, et nunqua quedauan de acarrear agua en sennos

Que Mena inicie su presentación de los habitantes del Hades imaginando un encuentro entre Orfeo y Cerbero en su primera entrada al Hades no aparece en Ovidio. El poeta romano solo recuerda al portero infernal en una comparación, cuando, desobedecida la condición impuesta por Plutón y pérdida de nuevo su mujer, parangona el dolor de Orfeo al de aquel personaje que se convirtió en piedra al ver al Can Cerbero. Este encuentro entre el vate y el perro de tres cabezas procede de la otra fuente confesada por Mena, *De Consolatione Philosophiae* (III, metro XII, v. 20-1) de Boecio, texto que, como hemos visto, se encarga de citar siempre que se refiere al mito de Orfeo. Allí en efecto, Orfeo encuentra al «tergeminus ianitor» antes de aliviar los tormentos de los condenados. No es Mena el único autor del siglo xv que asocia los personajes de Cerbero y Orfeo, pues el Marqués de Santillana en dos ocasiones diferentes también los relaciona²⁵.

cantares e echar en ella, mas nunca la enlennauan nin quedauan la lazeria dellas. Et esta pena ouieron a auer por siempre, et pararon se estonces quedas por oyr a Orptheo.

Otrossi Sisifo —que estaua siempre echando un grant canto del cuello a tierra et desi tomaual del cabo, e poniel en el cuello e echaua en tierra, e nunca quedaua desto— quedo estonces e assentos en so canto. Otrossi cuenta el autor que las Eumenidas, que eran tres rauias infernales de quien auemos ya dicho en esta estoria que eran la mas cruel cosa de los infiernos, dize el autor que lloraron estonces, et lloraron todos quantos infernales aqui auemos nonbrados». Alfonso X: *General Estoria* (II, CCXII)

«de los quales cantares convertido Çervero, can portero de los infiernos, diole lugar que entrase, e allá començó a tañer su çitola. Luego los atormentadores de las ánimas estuvieron quedos por la dulçedumbre de la su çitola escuchar, e Sisifón, que tenía por pena echar un canto del cuello e tornarlo a tomar, asentóse sobre el canto; e el buytre çesó de comer en la molleja de Tiçio; e Tántalo y Exión çesaron de sus penas, e la rueda en que andava Exión se paró e estovo queda; e otrosí las donzellas Belides, fijas del rey Danao de Argos, çesaron de echar agua de los cántaros en la tina sin fondón; otrosí el viejo Charón çesó la barca en que pasava las ánimas por el río Leteo». Mena.

²⁵ Así en la estrofa 53 de *El Infierno de los Enamorados* entre los personajes del Hades aparecen:

«non vimos al can Çervero,
a Minus nin a Plutón,
ni las tres fadas del fiero
llanto de grand confusión,
mas Félix e Demofón,
Canaççe e Macareo,
Euródice con Orfeo
vimos en una mansión.»

Pero más llamativo es el segundo caso, en la estrofa 164 del *Diálogo de Bias contra Fortuna*, cuando cierto confusionismo mitológico lleva a presentar al Can Cerbero, y no al dios Plutón, como el que otorga la libertad a Eurídice :

«Do cantando tañe Orptheo
el saçerdote de Thraçia,
la lira con tanta graçia,

La huella de la enumeración de Boecio se revela también en la inmediata presencia de las Eumenides, atormentadoras de la ánimas: «ultrices deae» (v. 23). En Ovidio la mención a las Eumenides es posterior a la de los condenados y de ellas se señala sólo que lloraban, no que cedieran en sus castigos.

A continuación Orfeo encuentra a los célebres condenados: Sísifo, Ticio, Tántalo, Ixión, las Belides, a quienes las terribles Eumenides dejan por un instante de castigar, cautivadas por la música del vate. Todos estos personajes y sus respectivos castigos se citan en Ovidio, si bien no se menciona el nombre de Ticio, que bien ha podido encontrarlo Mena en Boecio. El cordobés adelanta esta enumeración al discurso de Orfeo ante Plutón, mientras que en Ovidio, seguido por Alfonso X, concretamente logrará detener los castigos el discurso, la conjunción de letra y música, y no sólo la «dulcedumbre» de la música.

Se añade la mención del barquero Carón como uno de los seducidos por la música, quien deja de cruzar las ánimas por la laguna Estigia. Caronte aparece en *Metamorfosis*, sin mencionar su nombre, en otro momento: al intentar Orfeo regresar de nuevo al Hades, una vez perdida Eurídice por segunda vez: «Oranem, frustra que iterum transire volentem / Portitor arcuerat» (v. 72-3).

En este fragmento de los tormentos, M^a Rosa Lida²⁶ ha visto la huella de la *General Estoria* en dos expresiones «asentose sobre el canto» de Sísifo y «la tina sin fondón» de las Danaides.

f. Discurso de Orfeo:

Una vez aplacados los castigos, Orfeo pronuncia su célebre discurso ante Plutón. Mena utiliza el obligado estilo directo, pero, en vez de seguir el perfecto esquema retórico de su modelo, lo recrea de forma original. Atiende a todas las partes, si bien en un orden muy personal: inicia por la invocación al juez, pasa directamente a la apelación al Amor como medio de persuadir de forma inmediata al auditorio, y, llegando a un climax, formula su petición. Desciende la intensidad de su parlamento al exponer los motivos de su petición y narrar con brevedad los hechos que le traen hasta el Hades. Introduce un nuevo argumento al considerar lo prematuro de la muerte de Eurídice. Concluye, al fin, reiterando su petición de Eurídice como un préstamo y negándose a volver sin ella.

ca se cuenta su desseo.
Yo sé obtuuo de Çerberero,
libertando,
Erúdiçe; cómmo e cuándo
bien es cuento plazentero.»

Cito por el texto de El Marqués de Santillana: *Poesías completas*, ed. Miguel A. Pérez Priego (Madrid: Alhambra, 1983).

²⁶ M^a Rosa Lida de Malkiel: «Art. cit.», p. 6.

En la versión de Mena del discurso, ya señaló M^a Rosa Lida²⁷ una huella alfonsina. Ambos traducen mal el pasaje ovidiano: «Serius aut citius sedem properamus ad unam» (v. 33) como una caprichosa metáfora empleada por Ovidio: «silla» por «muerte», sin comprender la referencia a una morada última y el contraste entre la propiedad de la vida, perteneciente a los dioses, y el usufructo de ella, derecho de los hombres:

«quien mas tarde, quien mas ayna, todos nos apressuramos de yr a una siella —et siella dixo aqui por la muert—» > «todos nos aquexemos a venir a una silla, conviene a saber a la muerte».

Por nuestra parte, observamos un alejamiento de la interpretación alfonsina en las palabras de Orfeo: «E no dexándole acabar los fados los cuentos de los sus días». En ellas, Mena evita cualquier referencia no solo a las «fadas» que cortaron «el filo de la vida» de Eurídice, sino incluso a la imagen de la vida como un tejido. No recoge, ni desarrolla como sí hiciera el rey sabio, la sutil alusión implícita a las Parcas del texto latino: «retexite fata» (v. 31).

g. Condición de Plutón:

Mena se sale de la pauta ovidiana al presentar también en estilo directo la concesión de Plutón a Orfeo bajo condición —«ley e decreto», idéntica bimensuración que en el texto alfonsí—, sin que intervenga en ella Proserpina.

A partir de aquí, el relato pierde en minuciosidad y se dirige rápidamente hacia el final. El cordobés nos hurta los detalles del ascenso de ambos esposos, la cojera de ella, el temor de él, el largo camino.

h. Segunda pérdida de Eurídice:

Directamente narra la desobediencia de Orfeo y la inmediata desaparición de Eurídice entre las sombras, sin dejar constancia de su despedida. Sólo describe su inútil abrazo al aire: «así se ceñió los ombros con sus braços».

El poeta acude explícitamente a una cita de Boecio para tratar de justificar la desobediencia de Orfeo, causa de la pérdida definitiva. Sólo transcribe un verso de Boecio en el que altera el tiempo verbal, pero, como señaló M^a Rosa Lida²⁸, se permite una cierta elaboración personal y una muestra de voluntad de estilo, al traducir no sólo este verso sino el siguiente en una secuencia simétrica subrayada con rima que no está en el original: «Quis legem det amantibus? / maior lex amor est sibi».

²⁷ M^a Rosa Lida de Malkiel: «Art. cit», p. 6.

²⁸ M^a Rosa Lida de Malkiel: *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento* (México: Colegio de México, 1984), p. 133.

“Quis legem dabit amantibus?”, lo qual quiere dezir quién es aquel que ponga ley a los amadores, como non pueda ser la ley mas fuerte para mandar / que más fuerte non sea el amor para la quebrantar

i. Final de Orfeo:

Mena no se detiene mucho en los detalles finales: muerte y destino ulterior de Orfeo, pues los consigna con las mínimas palabras. Como también hiciera Alfonso, omite el largo canto de Orfeo donde se cuentan las historias de los amantes ilícitos y así dota a su versión de una estructura más equilibrada. Sólo informa de que pasados tres años, dato procedente de Ovidio y seguido por Alfonso, las bacantes lo despedazan y arrojan su cabeza y su instrumento al río Hebro. Pero no se da ninguna razón del brutal acto.

Concluye este primer apartado con una contundente sentencia que califica su propio relato: «Fasta aquí va metafórico», anunciándonos ya su actitud desmitificadora que se manifestará explícitamente en los siguientes epígrafes de su comentario.

4. «HISTORIA E VERDAD»

Contrastando con la holgada extensión de los pasajes que lo enmarcan, este segundo es muy breve. Se concreta la localidad geográfica de quien destacó tanto por sus excelsas cualidades de sabio y músico que los historiadores las explicaron al pueblo haciéndole hijo nada menos que del dios de la sabiduría, Apolo y de la musa de la poesía, Calíope. Las hazañas de Orfeo, pues, son las de un simple hombre que la gente crédula ha magnificado.

Notamos una menor pericia en Mena que en Alfonso X al aplicar el método evemerista a este mito. El Orfeo gran filósofo que vivió pasados dieciséis años de la era de Gedeón, maestro de Museo, cuya sabiduría consigue todos los prodigios, tal como lo presenta el rey sabio, es más creíble como personaje histórico que el juglar y filósofo dibujado por Mena. Estas diferencias se deben, creemos, al menor interés de Mena por las interpretaciones evemeristas respecto a las moralizantes. A Alfonso, en cambio, redactor de una historia de toda la humanidad, le preocupa presentarnos a sus personajes en una cronología y un espacio determinados y no menciona nunca su genealogía mítica. La *Coronación* y la *General Estoria* resultan dos obras de concepción y propósitos diferentes, diversidad manifestada incluso en el tratamiento de los mitos, en concreto en el de Orfeo. Señalar esto conviene más a nuestras intenciones que la localización de posibles huellas de un texto en otro.

5. «APLICACIÓN Y MORALIDAD»

A continuación, el autor desarrolla ampliamente la alegorización del mito. Como en toda alegoría, cada uno de los elementos —personaje, secuencia— que ha aparecido en la «Ficción» tiene ahora su correlato alegórico, concretamente de carácter moral. El resultado es una perfecta construcción de la que se extrae una enseñanza cristiana: la maldad del pecado y sus terribles consecuencias. La alegoría se apoya en fórmulas sintácticas que introducen secuencias muy largas y que se enlazan por medio de paralelismos. Así, el autor va desmenuzando las equivalencias con el mismo procedimiento: «Por lo que dize X se entiende Y».

Analizaremos cada secuencia de esta alegoría, contrastándolas con sus posibles fuentes: desde las más probables como los Comentarios latinos de Trevet a Boecio, su traducción castellana, las *Morales de Ovidio* de Pierre Bersuire en su versión castellana y la breve alegorización de algunos episodios del mito, que intercala Alfonso X en su relato del mismo, hasta otros menos seguras como Juan el Inglés o el *Ovidé Moralisé*, que, por lo menos, nos ilustran sobre cómo entendió el Occidente medieval este mito.

a. Orfeo y su genealogía:

Orfeo significa «el seso e juicio e entendimiento» en una frase de iteración sinónfima trimembre que auna tres conceptos que se refieren a la capacidad intelectual del hombre. Su genealogía mítica se explica porque, así como Orfeo es hijo de Febo y Calíope, el entendimiento lo es de la sabiduría y posee la capacidad de la elocuencia.

b. La música de Orfeo y su acción en la naturaleza:

Para ponderar los efectos maravillosos de la música del vate tracio en la naturaleza, el autor ha elegido tres elementos: ríos, fieras y árboles. Cada uno de estos representan en el plano alegórico tres grados de la actividad del entendimiento, Orfeo, sobre los hombres. Los ríos, la acción sobre los pecadores; las fieras, sobre los salvajes; los árboles sobre los ignorantes.

Que los ríos dejen de correr al mar por oír a Orfeo significa que los hombres envueltos en pecados detienen su camino hacia el infierno. Mena recoge la tradición alegórica de los ríos que fluyen inexorablemente hacia la mar, como símbolo del discurrir de la vida hacia la muerte, magistralmente contenida en los primeros versos de las Coplas manriqueñas. Pero al mismo tiempo cristianiza con cierto sentido negativo, esta tradición: los ríos no serán la vida, sino la vida pecaminosa, el mar no será el acabar la vida, sino el castigo eterno. Y no es ésta la única vez que Mena expresa esta simbología pues, además de reiterarla dos veces aquí, en su anterior comentario a la copla 5, la que co-

mienza «Riberas de un fondo río», presenta a muchos hombres comidos por serpientes, y aclara:

podemos entender por el río el pecado mortal, que así como el río nunca cesa de correr para el mar, bien así el mortal pecado nunca cesa de nos enlazar por nos llevar al infierno (p. 119).

Por las fieras que se amansaban gracias al son de su canto ha de entenderse los hombres salvajes que se civilizan con la palabra órfica. Parece intuirse aquí cierta oposición entre el hombre urbano, cultivado y el hombre del monte, primitivo y salvaje. La acción civilizadora de Orfeo, una de sus atribuciones más importantes, se remonta a la doctrina de los Padres de la Iglesia, especialmente a San Clemente de Alejandría y San Eusebio de Cesárea quienes la comparan a la acción evangelizadora de Cristo²⁹; aparece en

²⁹ Clemente de Alejandría (h.150-h.215) en *Protrepticus*, I, profundiza en el contenido metafórico de la función de Orfeo cantor y establece los primeros paralelismos literarios entre él y la figura de Cristo:

«Alius quidam e Thracia artifex (fertur enim haec inter gentes fabula) solo cantu feras multis, fagos etiam arbores e propriis sedibus in alienas translulit. (...) Quare ergo vanissimis fabulis eam tribuistis fidem, ut bestias musica demulceri posse credatis: cum interea clarissima veritatis facies, sola vobis fuco esse obducta videatur, sola infidelibus oculis subjecta sit? (...) Solus igitur ille inter omnes, quos adhuc novimus, feras saevissimas, homines, mansuefecit; volucres quidem, qui leves ex illis sunt; reptiles, qui deceptores; leones, qui iracundi; sues, qui voluptatibus dediti; lupos denique, qui rapaces. Lapidem autem et ligna sunt insipientes, nisi quod qui ignorantia imbuuntur, ipsis quique lapidibus stupidior esse comperiat. (...) Eu! quantam habet vim illud novum canticum, quod homines ex lapidibus, homines ex feris formavit; quin et ii, qui alioquin veluti mortui fuerunt, ut pote illa, quae sola vera est vita, privati, audito hoc cantico, statim revixerunt.» (*Patrologiae Cursus Completus*, ed. Migne, VIII, pp. 50-68).

Orfeo sedujo con su música a los hombres conduciéndoles a la idolatría. Frente a él, la Palabra de Cristo con su música ha amansado las peores fieras, los hombres en pecado. Se simboliza cada tipo de pecado en una clase de animales. La Palabra desempeña el papel de verdadero civilizador del género humano, con un instrumento que no es la lira, sino el cosmos ordenado por la armonía. Pero a la vez que la Palabra es el Nuevo Cantor, también es la Nueva Canción, mediante la cual Dios se revela al mundo.

Eusebio de Cesárea (h.263-h.330) coincide con Clemente en el parangón entre Cristo y Orfeo en su *De Laudibus Constantini*, XIV. Orfeo amansa con su sonido toda clase de fieras, la Palabra, toda sabiduría y armonía, tañe odas que alivian las brutas pasiones de los bárbaros y griegos. La armonía, virtud del universo, hechura divina, es también propia de un bien entonado instrumento. Pero quienes dan culto a esa armonía son como niños que admiran a la lira y no al músico:

«Orpheum quondam omnia bestiarum genera cantu deliniisse, et instrumenti fidibus plectro percussis belluarum immanium furorem mitigasse, Graecorum fabulae narrant. Atque id passim et canitur a Graecis, et verum esse creditur; lyram scilicet animae expertem feras mansuefecisse, et quercus suavitate cantus delinitas immutasse. Verum sapientissimus omnisque harmoniae peritissimus Dei sermo, cum hominum animis multiplici improbitate corruptis omne curationes genus adhiberet, sumpto in manus instrumento musico a sua ipsius sapientia fabricato, humana scilicet natura, eo instrumento cantica et quasi incantamenta quadeam, non brutis, ut ille, sed ratione praeditis animantibus insonuit, moresque omnium tan Graecorum quam barbarorum

Alfonso X y en el Comentario de Trevet³⁰, lo mismo que en el Trevet castellano³¹.

Si bien no lo especifica y parece que la acción de bailar al son de la música se atribuye también a los animales de quien acaba de tratar, por la ficción entendemos que se refiere a los árboles que enlazaban sus ramas y se movían acompasadamente. Significa esta bella imagen, según Mena, la obediencia de los hombres a los buenos consejos del entendimiento. Además de civilizador, Orfeo actúa como moralizador.

c. El personaje de Eurídice y su muerte:

Eurídice significa la parte carnal del hombre, en oposición a la parte intelectual simbolizada por Orfeo. Mena en su expresión, al usar la primera persona de plural «la qual el seso e entendimiento de cada uno de nos deve señorear como a muger e mandar más que ella», aparte de un sentido bastante misógino en su contenido, revela en el nivel pragmático que sus receptores son exclusivamente hombres.

Recordemos cómo la dualidad entre hombre como parte espiritual y mujer como parte carnal surge de la filosofía aristotélica, reinterpretada por la tomista³². En su aplicación al mito de Orfeo, observamos cómo, a partir de la admonición final del metro boeciano³³, algunos comentaristas suyos, como Re-

mansuefecit; et feroces ac belluinas animorum perturbationes, coelisti doctrinae remedium persanavit.» (ed. Migne, XX, pp. 1140-1).

³⁰ «Iste autem Orpheus per suavitatem sonus id est per eloquentiae impies brutales et grossos et rusticos reduxit ad mores» (ms. f-I-3 de la Biblioteca del Escorial, f. 33v).

³¹ «ca con la dulçura de las sus mansas palabras, los omnes silvestres e rrudos, que son como animalias brutas del canpo, vienen a oyr las dulçes palabras de la sapiençia e los torna a ser razonables» (p. 164).

³² El filósofo griego en su *De generación de los animales* definía a la mujer como una imperfección biológica. Mientras ella era el origen del cuerpo, el hombre era el del alma. Éste es el principio activo y aquélla el recipiente pasivo de la generación. Esta teoría la recoge el escolasticismo aristotélico y en la doctrina cristiana se admite como principio que la mujer es la causa del pecado, lo que ejemplifica meridianamente la escena de la tentación de Eva en el Paraíso.

³³ El tema principal del poema de Boecio es la demostración de que la mayor felicidad del hombre se alcanza cuando su alma se purifica lo suficiente para elevarse a Dios. La parte superior del alma, la mente, ansía unirse con Dios, pero se lo dificulta el peso de la parte inferior, los deseos terrenales. Esta lucha se simboliza en el relato mítico, concretamente en el momento en que, volviendo del Infierno una vez rescatada Eurídice, Orfeo se vuelve hacia ella y la pierde. Orfeo representa el alma volando separada del cuerpo y la tierra, pero que se deja llevar por lo temporal: el amor por Eurídice. Esta fábula es admonitoria porque termina avisando de los peligros de dejarse arrastrar por las pasiones más bajas:

«Vos haec fabula respicit,
quicumque in superum diem
mentem ducere quaeritis;

migio de Auxerre, Guillaume de Conches y el propio Nicolas Trevet identifican a Orfeo como la parte intelectual del ser humano y a Eurídice como la carnal o concupiscencia³⁴. Esa dualidad aparece también en las interpretacio-

55 nam qui Tartareum in specus
 victus lumina flexerit,
 quicquid praecipuum trahit,
 perdit, dum videt inferos.»

Así pues, Boecio hace un juicio implícito contra Eurídice que sus comentaristas explicarán en detalle.

³⁴ Remigio de Auxerre (841-908) interpreta el mito como la traición que los deseos mundanos (el amor por Eurídice) hacen al hombre (Orfeo) que busca el Bien Supremo. Este amor le ha llevado a volver el rostro y romper la condición impuesta por Plutón. Así, el hombre que se entretiene con las cosas terrenales pierde a Dios. Eurídice es considerada como algo de poco valor, abriendo paso a una línea de comentarios despectivos:

«Hoc carmen est fabulosum; et ex toto beatificat illos qui exuti carnalibus desideris erigunt se ad cernendam uerae beatitudinis claritatem. Et admonet haec fabula, ut nemo aspiciat retro postquam inuenit locum ueri boni ubi est situm et post inuentum summum bonum. Iam magnificat et felices praedicat illos qui ad eius claritatem peruenire poterunt. Quod carmen inde respiciat illos qui postquam uiam ueritatis agnouerint et in ea profecerint rursus ad saeculi desideria reuertantur sicut opus inceptum perdant, sicut Orpheus perdidit uxorem retro aspiciens.» (Texto tomado de John B. Friedman: *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970, p. 99).

En su comentario, Guillaume de Conches (1080-1145) no se limita a una serie de pequeñas glosas, sino que ambiciona llegar a ser un extenso estudio acerca del significado moral de la obra de Boecio. Con su gran conocimiento del neoplatonismo, descubre en este metro de Boecio todo un conflicto entre la mente y el deseo, como el descrito por Platón en *La República* (IV, 439-40). Orfeo significa la mente y Eurídice el deseo pasional. Ella peca y aún cuando la virtud, Aristeo, trata de ayudarla, escapa y muere. Orfeo, tras intentar recuperarla, al final reconoce la verdad y se desprende de ella:

«Huius est coniunx Euridice, id est naturalis concupiscentia que unicuique coniuncta est: nullus enim sine ea nec etiam puer unius diei in hac vita esse potest. Vnde iterum finxerunt poete quemdam deum esse, scilicet genium, qui nascitur cum unoquoque et moritur (...) Genius est naturalis concupiscentia. Sed hec naturalis concupiscentia merito dicitur Euridice, id est boni iudicatio, quia quod quisque iudicat bonum, sive ita sit sive non, concupiscit. Concupiscentia hec ab Aristeo, dum vagatur per pratum, adamatur...» (Texto tomado de Friedman, p. 107-8)

Nicolas Trevet ((h.1258-68-h.1332-5) igualmente presenta la oposición entre Orfeo parte intelectual del alma y Eurídice la concupiscencia, tentada por la serpiente y por eso condenada al infierno:

«Cuius uxor dicitur Euridice id est pars hominis affectiva. Quam sibi copulare cupit Aristaeus qui interpretatur uirtus. Sed illa dum fugit per prata id est delectationes praesentis uitae calcit per serpentem non ipsum conterendo. Sed seipsam que superiorem inferiori id est sensualitati applicando a qua mordetur. Dum per sensualitatem ei occasio mortis datur. Sicut descendit ad inferos se terrenorum curio se subiciendo. Orpheus autem id est intellectus nolens eam a talibus abstrahere modulationibus placat superos id est per suauem eloquentiam coniunctam sapientiae ratiocinatur commendando caelestia ut ab istis terrenis ipsam abstrahat sed quia ascensus ad caelestia difficultatem habet prope abstractiones multarum delectationum quae impediunt uirtutem per quam sit ascensus.» (Texto tomado del ms f-I-3 de la Biblioteca de El Escorial, f. 33v).

nes de Orfeo de algunos «integumenta» ovidianos, como el breve dístico de Juan el Inglés³⁵:

X 407 Pratum delicie, **coniux caro**, vipera virus,
Vir ratio, Stix est terra, loquela lira.

y fragmentos del *Ovidé Moralisé*³⁶:

220 Par Orpheüs puis droitement
Noter regnable entendement,
Et par Euridice sa fame
la sensualité de l'ame.
Ces deus choses par mariage
225 **Sont jointes en l'umain lignage.**
Li pastours qui l'espouse prie
Et requiert qu'ele soit s'amie
Puet noter vertu de bien vivre,

³⁵ En Juan el Inglés (ca. 1195-ca. 1272) el mito de Orfeo no hace sino simbolizar una vez más y de forma muy bella la lucha entre las dos potencias del hombre. En un estilo conciso y casi tautológico los dos versos citados dan los elementos míticos y alegóricos. El lector tiene que reconstruir la fábula y la alegoría: Orfeo es lo racional y Eurídice lo carnal. La serpiente — y este es el punto más original respecto a los comentarios de Boecio— al morderla cuando camina por el campo de las delicias mundanas, le envenena con las malas tentaciones. Simboliza esto el hombre caído en pecado, concepto que comienza a unirse al de Eurídice. Orfeo con la elocuencia de su lira atraviesa la laguna Estigia, la tierra. Cfr. Giovanni di Garlandia: *Integumenta Ovidii, poemetto inedito del secolo XIII*, a cura di Fausto Ghisalberti (Messina-Milán: Ed. G. Principato, 1933), p. 67.

³⁶ Margaret Parker no creía que Mena conociera los principales «integumenta» ovidianos: Arnulfo de Orleans, Juan el Inglés y *Ovidé Moralisé*, pero sugería ciertas resonancias de esta parte de la alegoría con estos versos del Ovidé. Pero las similitudes entre las dos obras acaban en la identificación entre Orfeo y el entendimiento, por un lado, y Eurídice y la carne, por otro. No parece haber más huellas de una posible influencia de este magno monumento moralizador francés en la obra de Mena, pues éste continúa su alegoría explicando cómo la sensualidad se aleja de la virtud (Aristeo) y cómo la tentación (la serpiente) le hace caer en el vicio. Posteriormente asimila la serpiente a Satán (X, v. 466-76), idea que se establecerá por primera vez en este poema. Así, el *Ovidé* identificará a Eurídice con Eva, primera y universal madre de la humanidad. Se reproduce en esta escena la de la tentación de la manzana en el Paraíso, que relata el *Génesis*.

Además, el final en ambas obras difiere en gran medida. Mientras Mena, como veremos, acaba su alegoría con poca esperanza, el anónimo francés presenta a Orfeo rehabilitado mediante oración y ascesis. Ascende a la montaña donde reúne al sonido de su arpa apolínea gran compañía de árboles, pájaros y bestias salvajes (X, v.2504-9). El autor se permite atrevidas comparaciones entre esta figura y la de los primeros profetas y predicadores cristianos, incluido S. Pedro, príncipe de los apóstoles (X, v. 2556-62), para terminar asimilándole a la misma persona de Cristo: «Si com je dis en l'autre livre. / Orpheüs denote à delivre / Jhesu Christ, parole devine» (XI, v. 177-9).

Cfr. *Ovidé moralisé*, ed. C. de Boer (Wiesbaden: Dr. Martin Sändig OHG, 1966), pp. 16 ss.

230 Qui seult l'ame enchanter et sivre
 Pour traire à virtuosité,
 Mes quant la sensualité,...

Además, en esta última obra parece incluso hallarse, en un plano menos profundo de la alegoría, una alusión al papel regente del marido en la relación conyugal medieval, tal y como también sugiere el texto de Mena.

La muerte de Eurídice simboliza la muerte espiritual de quien cae en pecado mortal. Su paseo por los prados con las náyades, se interpreta como la carne que, entretenida por los vicios y placeres de este mundo, como en el dístico de Juan el Inglés, está expuesta al pecado mortal, la serpiente. Mena recoge la doctrina de los comentaristas de Boecio y los moralizadores de Ovidio.

d. Actuación de Orfeo ante la muerte de Eurídice:

La alegoría correspondiente a la reacción de Orfeo al conocer el final de su esposa —sus manifestaciones de duelo, su descenso al Hades, su discurso ante Plutón y la recuperación de Eurídice— se expresa en una única larga secuencia sin puntos. Su sentido responde al ya presentado tema cristiano del pecado y la penitencia. La tristeza de Orfeo, manifestada en «buenos sonos e dulces cantares», se interpreta como el arrepentimiento del pecador y su propósito de aplacar a Dios con «devotas oraçiones e muchos ayunos». La *katábasis* órfica no es otra cosa que la dura peregrinación de la penitencia. La audacia de Orfeo obtiene la resurrección de su mujer, es decir, Dios concede la gracia del arrepentimiento de la carne, bajo la condición de no volver a mirar las cosas terrenales. En este pasaje se encuentran algunos detalles que coinciden con la cuarta interpretación alegórica de Pierre Bersuire³⁷: la identificación de la serpiente con el pecado mortal, de los cantares de Orfeo con «la melodía de la oración e de la confesión» y la redención de Eurídice como producto de la gracia divina.

A pesar de la importancia que en la ficción habían tomado las historias de

³⁷ «Orfeo es el pecador que con la mordedura de la serpiente que es la tentación del diablo a su muger pierde que es mientras que non discretamente a coger las flores que es para ayuntar las cosas temporales falleçederas se trabaja onde la serpiente que es el mortal pecado se escondía el qual en el pie que es en la affección espeçio, mas estonçes por çierto espiritualmente la recobro quando a los Infiernos por consideraçion desçendió e por oraçion e por confession dulcemente canto e canta mas solamente el infernal temor de la pena faze de los pecados arrepentir e asi nos faze la nuestra muger que es nuestra alma por gracia rehaber e mayormente si la melodía de la oraçion e dela confession devotamente con esto acaesca resonar en pos muchos son que detras de si a lo temporal cantar e asi como el perro ha su gomito que es el pecado se torna e por tanto la su muger que es el alma recobrar e la pierden a la qual mucho ama asi que con cubidicias suyas se ayuda e a ella los ojos de la voluntat tornar a si la pierde e por pecado el su señorío pierde onde se dize loh. cap.º doze “el que ama a su alma pierdela”.» (Manuscrito 10144 de la Biblioteca Nacional de Madrid, f. 175a-v)

los habitantes infernales, Mena no las alegoriza. Creemos que para no distraer la atención del nudo fundamental de su alegoría, el pecado y su castigo, tema de la primera parte del poema de la *Coronación*. En esto difiere tanto del comentario latino de Nicolás Trevet como de la versión del Trevet castellano. Sin embargo, hemos de recordar que de algunos de estos seres como Cerbero y los condenados Yxión y las Danaides, se ha ocupado en otras glosas Mena.

e. **Condición:**

La condición impuesta por Plutón de no mirar atrás quiere decir que el pecado sólo se perdona si el pecador tiene intención de no volver a pecar. El hecho de que Orfeo haya de preceder a Eurídice significa que para lograr vencer el pecado, debe guiar el entendimiento a los deseos de la carne. La duración de esta condición hasta que salgan del camino del infierno equivale a que este cuidado debe acompañar al hombre mientras viva en este mundo, pues así como el camino del infierno está plagado de peligros, las tentaciones de este mundo acchan a los hombres para recaer en el pecado.

f. **Nueva pérdida de Eurídice:**

Pero el final de esta interpretación no puede ser más desalentador. Como es sabido, Orfeo mira para atrás y pierde a Eurídice para siempre. Los hombres que perseveran en el pecado, al acabar el camino de su vida, pierden su cuerpo y alma para siempre. Orfeo intentó abrazar a su amada pero sólo abrazó el aire. Este vano esfuerzo del vate debe recordar a los hombres que confían en que van a vivir siempre que, al final, no tendrán sino aire: la vanidad en la que tanto se esforzaron. Perderán su vida definitivamente. Para avisar de este peligro, la furia Tesifone amonesta al poeta con el ejemplo del «hijo de Calíope».

Llama la atención lo negativo de este final, pues el hombre no acaba de salir de su estado de pecado. El autor se olvida de la alegorización del resto de la historia de Orfeo: su canto en lo alto del monte Ródope, su muerte a manos de las bacantes y la intervención de Apolo para que reencuentre, ya para siempre, a su Eurídice. Y eso que para el primer episodio, podía haber aprovechado la original explicación alegórica de Alfonso X que presenta a Orfeo como un sabio rodeado de discípulos de distintos niveles: aves, bestias y árboles. Pero Mena ya había concluido su lección moral sobre el pecado y, a pesar de su gusto por la alegoría, los últimos episodios del mito le sobraban.

6. CONCLUSIONES

Tras el desmenuzamiento de esta glosa sobre Orfeo en la *Coronación* de Juan de Mena, podemos concluir que en su «ficción» se guía fundamental-

mente por las fuentes que confiesa: Ovidio y Boecio. En general, Mena ensaya una narración personal del mito: altera a veces el orden secuencial, destaca los aspectos que le interesan. La narración, morosa hasta la consecución de Eurídice, se agiliza en su parte final. Aprovecha hallazgos alfonsíes, sin manifestarlo. Pero su concepción del personaje es diferente: mientras para Alfonso Orfeo es fundamentalmente un filósofo, aquel que domina la máxima disciplina dentro de las siete artes liberales, el Orfeo de Mena es ante todo un cantor.

La interpretación evemerista es tan breve y poco original que solo podemos concluir que no le interesaba hacer hincapié en ella, al contrario que a Alfonso X.

El peso del trabajo de Mena se centra en la última parte de la glosa, es decir, en la aplicación moral. Como indica John Block Friedman³⁸, la visión medieval de Orfeo se bifurca en dos vertientes: la moral, a partir de Boecio, sus comentaristas y los «integumenta» ovidianos, y la estética, a partir de Fulgencio. En la primera se inspira, en líneas generales, Mena. Concluía su documentado artículo el profesor Joret³⁹ indicando que hasta ahora no había encontrado en España textos que recogieran la representación del mito inaugurada por Boecio. Me atrevo, modestamente, a sugerir que esta glosa de Mena responde a esa tradición. El cordobés conoce bien a Boecio, especialmente el metro XII del libro III de *De Consolatione Philosophiae* que cita siempre que identifica las fuentes de Orfeo, en relación no sólo con la copla 16 sino con las coplas 8 y 12. Creo haber probado que maneja el texto de un comentarista suyo como Nicolas Trevet. No es difícil, por fin, que tuviera conocimiento de las *Morales* de Pierre Bersuire. De toda esta concepción moral del mito de Orfeo, Mena recoge el dualismo medieval que identifica, por un lado, el bien, la parte intelectual del ser humano, el varón y Orfeo; y, por otro, el mal, la parte carnal del hombre, la mujer y Eurídice. Pero el autor cordobés no sigue ninguna fuente al pie de la letra, o por lo menos yo no he podido indentificarla y, como hemos ido viendo, Mena toma de distintos textos los detalles que le interesan. Creo por eso que más bien estamos ante una elaboración más o menos personal, de ahí que Mena no cite ninguna autoridad concreta. Su lectura de estas visiones morales del mito, le inspira su concepción de la muerte de Eurídice como el pecado y el rescate de Orfeo como la penitencia. Así, su lección moral sobre los peligros del pecado se inserta perfecta-

³⁸ John B. Friedman, p. 90: «Boethius and Fulgentius can be seen as representing two approaches to the myth —both allegorical— which were to remain more or less distinct throughout the Middle Ages. Boethius was the more moralistic approach, concerned chiefly with spiritual progress. It was not only expanded upon in discussions of the *Consolation*, but also adopted by commentators on other works which contained the legend, most notably by commentators on Ovid's *Metamorphoses*. Fulgentius' approach, concerned with music or rhetoric, was somewhat less common in the early Middle Ages, but nonetheless important, for it contained many of the features which secular poetry was to give to the Orpheus myth in the twelfth and later centuries.»

³⁹ Jacques Joret: «Art. cit.», p. 105.

mente dentro de un poema con gran carga alegórica moralizadora en la que busca reprender los vicios y alabar las glorias de hombres sabios como el Marqués de Santillana.

El resultado de su esfuerzo constituye la primera alegorización amplia de este mito en lengua castellana pues, como ya vimos en nuestro anterior trabajo, Alfonso X no aprovecha su relato para introducir más que pequeñas pinceladas alegóricas. Su consideración de Orfeo se aleja de la del rey sabio, más preocupado por cuestiones históricas, si bien se sirve de algunos de sus hallazgos lingüísticos.

Si, por otro lado, comparamos este texto con la visión de Orfeo que más o menos coetáneamente se formaba entre los humanistas italianos observamos grandes diferencias. En una alegoría puramente medieval, de una moralidad poco esperanzada, en absoluto parece que Mena haya asimilado la concepción del mito, que se apuntaba en Petrarca, Coluccio Salutati y Boccaccio, como defensa de la Poesía. Tampoco se observa nada que nos haga pensar en el Orfeo «*priscus theologus*», uno de aquellos sabios de la Antigüedad que recibieron parte de la Revelación divina para transmitirla a la Humanidad, que se fraguó al calor del círculo neoplatónico de Florencia⁴⁰.

⁴⁰ Sobre todo ello trata mi tesis, todavía inédita, *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, leída en la Universidad Complutense el 16 de junio de 1994.