

## Métrica, poética y humanismo en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena

Metrics, Poetics, and Humanism in *Laberinto de Fortuna*,  
by Juan de Mena

Miguel Ángel Márquez Guerrero

Universidad de Huelva

marquez@uhu.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8666-0936>

Luis Gómez Canseco

Universidad de Huelva

Canseco@uhu.es

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

RESUMEN: Juan de Mena se propuso componer su *Laberinto de Fortuna* como una epopeya inspirada en los modelos clásicos. En esa concepción poética, la métrica fue un elemento clave. Mena partió de esquemas acentuales latinos, clásicos y medievales, para vincular su verso de arte mayor al hexámetro. Las aparentes anomalías solo son la manifestación de la coexistencia de dos sistemas métricos: el original y más común patrón isorrítmico, y el patrón isosilábico, incipiente en el *Laberinto*, pero bien consolidado en obras como la *Comedieta de Ponza*.

*Palabras clave:* arte mayor, Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, poesía épica.

ABSTRACT: Juan de Mena set out to compose his *Laberinto de Fortuna* as an epic poem inspired by classical models. In this poetic conception, metrics was a key element. Mena leaned on classical and medieval accentual schemes, to link his *verso de arte mayor* to the hexameter. The apparent anomalies are only the manifestation of the coexistence of two metrical systems: the original and most common isorhythmic pattern, and the isosyllabic pattern, incipient in *Laberinto de Fortuna*, but well consolidated in works such as *Comedieta de Ponza*.

*Keywords:* arte mayor, Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, epic poetry.

---

\* Este trabajo se integra en el proyecto *Vida y escritura II* [PID2019-104069GB-I00].

Apenas comenzado el *Diálogo sobre la vida feliz*, Juan de Mena toma la palabra para proponer que el debate que planteaba don Alfonso de Cartagena se realizara en verso: “Si queréis, pero que riñamos esta cuestión por metros heroicos o coriámbricos versos, cuando querrés armemos sendos problemas. En esta manera, el uno retórico, el otro gran orador y yo con mi poesía seremos cuasi a la eguala”. Bien es verdad que el obispo de Burgos descarta al punto el envite como parte de una burla urdida por el poeta:

No cale dudar, Joan de Mena, si contigo nos envolvemos iremos bien motejados. Mas dejando las burlas, hablando de veras, ni entremos en puntas diamantinas, como él quiere, ni como tú dices por versos trocaicos ni sáficos metros, mas hablemos a la llana por nuestro romance (Lucena, 2014: 7-8).

Para cuando Juan de Lucena compuso su diálogo, en 1463, Mena llevaba no menos de siete años *corpore sepulto* y actuaba, pues, como personaje de una ficción. Aun así, resulta llamativo que, para caracterizar al cordobés, Lucena se sirviera de razones métricas, traídas además a conciencia y propósito. De ahí esos “metros heroicos”, en referencia a la poesía épica, o los versos “coriámbricos”, “trocaicos” o “sáficos”, que remiten a los modelos griegos y latinos y a su encaje en la poética castellana.

A la luz de este testimonio, parece claro que los contemporáneos fueron plenamente sabedores de la importancia que la métrica tuvo en la trayectoria poética de Juan de Mena, y percibieron con claridad los vínculos que estableció con la poesía clásica a la hora de formular su propia solución. No podía ser de otro modo —al menos entre las gentes letradas—, pues el *Laberinto de Fortuna* significó una novedad en cuanto al género, pero también para la métrica. Y fue ese complejo texto, que alcanzó una enorme difusión primero manuscrita y luego impresa, el que otorgó a Mena un destacadísimo lugar en la poesía española, que se mantuvo inalterable a lo largo del siglo XVI y se recuperó en buena medida a raíz de la polémica surgida, a principios del siguiente siglo, en torno al *Polifemo* y las *Soledades* de don Luis de Góngora<sup>1</sup>.

Tal autoridad como poeta perfecto —parejo en cierta medida a Garcilaso de la Vega— se debió sobre todo a una propuesta poética de abolengo clásico y a una compleja e innovadora solución técnica. El designio de Mena formaba parte de una concepción plenamente humanística de la escritura frente a los modelos precedentes. Se trataba, según entendemos, de un primer Renacimiento propiamente hispánico, que no llegó a triunfar en el tiempo, pues al poco terminaría siendo sobrepasado por las corrientes y modelos que procedían de Italia. Aun así, la prueba de que estamos ante una concepción moderna de la poesía —y de que

---

<sup>1</sup> Véase al respecto Matas Caballero (1993), Álvarez Amo (2016), Galbarro García (2016), García Aguilar (2016), Osuna Rodríguez (2016) y Danza (2021).

como tal fue percibida por los lectores del siglo XVI— es que el *Laberinto de Fortuna* se mantuvo vivo como dechado poético a lo largo de todo ese tiempo que identificamos como pleno Renacimiento, esto es, a efectos literarios, todo lo que se sigue a partir de la irrupción de Juan Boscán y el italianismo.

La inercia del poderoso discurso generado por María Rosa Lida de Malkiel con su *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* nos ha llevado a aceptar como indiscutible esa premisa que convertía al poeta en epígono de una cultura medieval que se apagaba y antecedente de un Renacimiento que estaba por llegar. Sin embargo, las continuas reediciones de su poema dentro y fuera de España, el interés vivo que se aprecia entre los escritores del XVI e incluso la edición comentada que de sus *Obras* hizo Francisco Sánchez de las Brozas en una fecha tan tardía como 1582 demuestran, por un lado, que durante todo ese tiempo se mantuvo en el altar poético de los lectores españoles y, por otro, que se le seguía parangonando con poetas considerados dignos de comentario, ya fueran los grandes de la latinidad o el mismo Garcilaso<sup>2</sup>.

## 1. UNA INVENCION HUMANÍSTICA

Esa poética comienza por la elección de género dentro de la literatura narrativa. Mena descartó de antemano modelos previos ya anticuados, como los cantares de gesta o los cursos rimados del mester de clerecía, para seguir el camino de la poesía heroica y adoptar como referente la *Eneida* y la épica clásica. Claro está que la *Comedia* dantesca significó una pauta relevante a la hora de otorgar una dimensión alegórica a su epopeya, pero no puede obviarse que también Dante partió del espejo virgiliano, que ya incluía elementos cardinales para el italiano y para el propio Mena, como eran la profecía o el descenso a los infiernos<sup>3</sup>. Cabe recordar, por otro lado, que Mena fue secretario de cartas latinas de Juan II y que tuvo un acceso continuado a la literatura clásica con la impronta de un verdadero humanista. De ahí que, sin margen de duda, supiera que a la poesía heroica, como género, correspondía el estilo sublime, por lo que precisaba de una lengua elevada, de una temática culta y de una métrica conveniente. También los contemporáneos fueron conscientes de la empresa que afrontó el poeta, si hemos de creer a Hernán Núñez, su más famoso comentarista:

De manera que se podrán dezir heroycos Lucano, que trató de las guerras civiles entre César y Ponpeyo, que fueron entonces los principales y más be-

<sup>2</sup> En torno a la edición del Brocense, véase Morros Mestres (2003) y Casas Rigall (2022).

<sup>3</sup> Sobre los modelos clásicos en Mena, véase, además de Lida de Malkiel (1984), Clarke (1973) o López Férrez (2010); y para la influencia dantesca, Street (1955) y Pérez Priego (1978). En cuanto a la dimensión humanística de Mena cabe acudir a Casas Rigall (2010).

llicosos cavalleros entre los romanos, y Estacio, que escribió en el *Achilleida* de Achilles, al qual él llama héroe en el principio della. Heroicos Vergilio, Silio Itálico, Valerio Flacco, Claudiano y otros muchos poetas, asý latinos como griegos, y heroico se podrá llamar Juan de Mena, porque trata aquí de los hechos de muchos claros varones (2015: 570).

En lo que corresponde a la lengua poética, es bien conocido el esfuerzo de dignificación del castellano que Mena llevó a cabo, y están más que razonablemente estudiados la selección de voces, el uso de cultismos y latinismos, la invención de neologismos o la libertad sintáctica que se otorgó en la construcción de la frase<sup>4</sup>. A esa búsqueda de un estilo elevado se unía una fuerte conciencia retórica, el uso de una éfrasis profética, siguiendo la estela virgiliana<sup>5</sup>, y todo un arsenal de temas y referencias que procedían del mundo antiguo. No en vano, círculo tras círculo, se acumulan mitos grecolatinos y personajes históricos de la Antigüedad, que le sirven para poner en paragón ese pasado al que acude como referencia con el presente al que dirige su obra<sup>6</sup>.

Pero, más allá de esas cuestiones sin duda relevantes, la clave de su revolución poética tiene muy probablemente una dimensión técnica: adaptar el arte mayor castellano a una forma que consideró apropiada para la poesía heroica. No ha de olvidarse que, conforme a las reglas de la poética antigua, cada género iba ligado a un determinado metro. De ahí que Mena quisiera encontrar un trasunto del hexámetro en la métrica castellana. Se trataba de mantener ese estilo elevado también en la versificación, de manera que pudieran remedarse los modelos latinos y, muy en especial, el virgiliano. Partió para ello de una versificación como el *arte mayor*, ya presente en el mester de clerecía. Se han señalado sus orígenes en la métrica latino-medieval, en el decasílabo francés, en el alejandrino de la clerecía, las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X o en la poesía galaico-portuguesa, tal como apuntaba el marqués de Santillana en su *Prohemio e carta*: “fallaron esta arte que mayor se llama e el arte común, creo, en los reinos de Gallizia e de Portogal” (1997: 23)<sup>7</sup>. Pero lo cierto es que ni siquiera los contemporáneos llegaron a ponerse de acuerdo sobre la naturaleza isosilábica, isorrítmica o mixta

<sup>4</sup> Se ha insistido, sobre todo a partir de Lázaro Carreter (1979), en que esta construcción métrica implicaba un proceso de desnaturalización del lenguaje. No obstante son porcentualmente pocos los casos en los que la prosodia propia se ve alterada, más allá de las voces cultas, de algunos nombres propios y de formas etimológicas. En torno a la lengua poética de Mena, se puede consultar Gordillo Vázquez (1990 y 1992), Azofra Sierra (1993), Darbord (1997), Beltrán (2010 y 2011) o Extremera Tapia (2013).

<sup>5</sup> Para la éfrasis en el *Laberinto*, véase Chaffee (1981-1982), Smith (1991) y Taylor (1994).

<sup>6</sup> Véase al respecto Méndez Méndez (1958) y Martín Fernández (1989).

<sup>7</sup> En torno a los posibles orígenes y modelos del *arte mayor*, véase Morel-Fatio (1894: 209-221), Saavedra Molina (1945), Balaguer (1954), Burger (1957: 122-30), Clarke (1964), Tavani (1965), Tittman (1969), Navarro Tomás (1974: 122) y, sobre todo, Duffell (1985, 1994-1995 y 1999: 55-61), que ofrece un estado de la cuestión.

de este arte; y así Nebrija, en su *Gramática* de 1492, lo describió como un “adónico doblado” (1981: 157), mientras que cuatro años más tarde Juan del Encina destacó su condición dodecasilábica<sup>8</sup>. Se trataba, en cualquier caso, de una técnica métrica compleja, cuya dificultad implicaba una elevación expresiva. Por eso Juan Alfonso de Baena encarecía la habilidad de “aquellos que bien e sabia e sutil e derechamente la saben fazer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sílabas e açentos, e por artes” (1993: 7), y hasta el propio Mena ponderó en su *Claro escuro* “la grand disciplina / de la poesía moderna” (1994: 28).

Tras textos como las *Siete edades del mundo* de Pablo de Santa María (ca. 1418) y el arsenal del *Cancionero de Baena*, y al mismo tiempo que la *Comedieta de Ponza* del marqués de Santillana, Juan de Mena quiso dar su particular impronta al verso de arte mayor. Para empezar, procuró limitar la tendencia dodecasilábica, que ya estaba implícita en el género —claramente visible en los textos del marqués—, otorgando la hegemonía rítmica al patrón acentual. De esta manera, subrayaba el vínculo de su solución métrica con los modelos latinos. Como buen humanista, Mena se mostró especialmente atento a los ritmos de la poesía heroica latina. En ese sentido, conviene recordar que la recitación en voz alta de los hexámetros épicos formaba parte del proceso educativo, y que esos ritmos, una vez interiorizados, se proyectaron en la versificación con la que construyó el *Laberinto de Fortuna*<sup>9</sup>.

## 2. ARTICULACIONES E INERCIAS

La cesura se convirtió en un elemento decisivo para la armazón rítmica del verso de arte mayor. Esta circunstancia estaba muy probablemente vinculada a la recitación oral, ya que estos versos solo adquieren una dimensión completa y rítmicamente eficaz cuando se declaman. Pero a diferencia de la poesía clerical o incluso del arte mayor del marqués de Santillana —nacido casi en su totalidad de la suma de dos hemistiquios de seis sílabas—, en Juan de Mena la cesura marca la división entre dos hemistiquios desiguales, cuya correspondencia se debe a una similar distribución acentual. De ahí la importancia y la dificultad añadida que conlleva su identificación.

En el manuscrito Ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, donde don Íñigo López de Mendoza mandó recopilar sus obras, la cesura de los versos de arte mayor se indica con una marca vertical, en un ejercicio que apenas implicaba margen de yerro por esa tendencia dodecasilábica. Muy otro es el caso del *Labe-*

<sup>8</sup> Para la naturaleza métrica del verso de arte mayor cabe consultar Saavedra Molina (1945), Le Gentil (1952), Balaguer (1954), Clarke (1964), Roubaud (1971), Lázaro Carreter (1979), Duffell (1999) y Gómez Redondo (2013, 2016: 489-491 y 2017).

<sup>9</sup> Véase al recitado y la métrica en la enseñanza medieval Gómez Bravo (1999) y Martínez Ángel.

*rinto*, pues de los diecisiete manuscritos en los que el poema nos ha llegado, solo tres señalan gráficamente la cesura, y no de manera sistemática. En el códice Esp. 229 de la Bibliothèque Nationale de France, tradicionalmente reconocido como el principal testimonio de la obra, la cesura está marcada con un trazo vertical, pero solo a partir de la estrofa 159 y hasta la 232, desde 247 a la 268, entre la 271-282 y, por último, de la estrofa 291 a la 297. En el manuscrito Ms. 1967 de la Biblioteca de Catalunya, se utiliza como indicador un punto, pero de manera irregular. El amanuense, además, fue cediendo en su empeño y, a medida que avanza la copia, las marcas van disminuyendo hasta llegar a ser esporádicas. Sin embargo, el códice Ms. 992 de la Biblioteca de la Abadía de Montserrat señala con dos puntos la separación entre los hemistiquios casi en todo el manuscrito. Y es que, en el caso del *Laberinto*, la identificación de la cesura —no siempre sencilla— se convierte en un apoyo inestimable para aprehender no solo la métrica del poema, sino también el significado de la obra.

Pero, por más que alcanzara un inmediato reconocimiento entre los contemporáneos, el artefacto métrico ideado por Mena hubo de resultarles extraño, precisamente por su naturaleza anisilábica, cuando el oído común de lectores y poetas hispanos, acostumbrados a la cuaderna vía y al octosílabo del romancero, se inclinaba hacia la uniformidad silábica. De este modo y como hemos visto en la *Comedieta* de Santillana, la tendencia a la regularización en dodecasílabos se ofrecía como solución, y así terminó por imponerse en los textos de arte mayor posteriores a Mena<sup>10</sup>. Esa inercia alcanzó también a los copistas del *Laberinto de Fortuna*, incluso en los manuscritos más antiguos, donde ya se aprecia una tendencia cada vez más marcada a eliminar elementos del verso o a incorporar partículas o monosílabos impertinentes para el sentido, pero que favorecían ese proceso de isosilabización, si es que fuere posible el neologismo.

Valgan unas cuantas muestras para ejemplificar esa tendencia que se hace casi práctica común en manuscritos más tardíos como el Ms. 1011 de la Universidade de Coimbra (*COI*), pero que está presente desde el inicio de la transmisión en copias antiguas, como el códice Esp. 229 de la Bibliothèque Nationale de France (*PN7*)<sup>11</sup>. Lo más frecuente son los casos de adición, como sucede en *PN7*, donde una mano posterior añadió el artículo *los* en el v. 15 o la conjunción *O* en el 69 para regularizar los hemistiquios en hexasílabos, leyendo “y de los presentes” por “y de presentes” y “O muestra tus obras” por “Muestra tus obras”<sup>12</sup>. El mismo

<sup>10</sup> Cfr. Gómez Redondo 2016: 528.

<sup>11</sup> Para la identificación de los manuscritos del *Laberinto* se siguen las siguientes signaturas, propuestas por Dutton [1990-1991]: Esp. 229, Bibliothèque Nationale de France (*PN7*); ms. 1967, Biblioteca de Catalunya (*BC3*); Cod. Bodmer 45, Fondation Martin Bodmer (*GBI*); Ms. 2882, Biblioteca Nacional de España (*MN6b*); BCo., ms. 1011, Universidade de Coimbra (*COI*); y Ms. 20-5-6 (MA 26-3-04), Biblioteca de Bartolomé March de Palma de Mallorca (*MMI*).

<sup>12</sup> Las citas del *Laberinto de Fortuna* siguen la edición de Maxim Kerkof (1995), aunque teniendo en cuenta las variantes de la transmisión manuscrita.

copista de *PN7* se atuvo a esa práctica, insertando un *pues* por completo prescindible en el v. 49, cuando ya había aparecido la misma voz en el verso inicial de la estrofa anterior: “Pues dame liçençia” (*PN7*) por “Dame licencia” (*NH5*). Ejemplos similares se encuentran en casi todos los manuscritos, como en el v. 356: “Epiro e su fuente la muy singular” (*BC3*) por “Epiro e su fuente muy singular” (*PN7*); en el v. 536: “por gloria in eterna” (*BC3*) por “por gloria eterna” (*PN7*) o en el v. 994: “adonde fallamos” (*BC3*) por “donde fallamos” (*PN7*). También aparecen modificaciones léxicas, como las del v. 1941, donde el original “sierpes que velan” (*PN7*) se transforma en “serpientes que velan” (*BC3*, *GBI*, *CO1* o *MMI*), para obtener un hemistiquio de seis sílabas gracias al cambio de vocablo.

Asimismo se hallan casos de supresión, como los del v. 378: “la de Celtiberia” (*GB1*) por “e la de Celtiberia” (*PN7*), el v. 469: “por ende cubierta” (*BC3*) por “e por ende cubierta” (*PN7*) o el v. 637 “desir lo que siento” (*PN7*) por “de disir lo que siento” (*BC3*). Hay incluso algún pasaje de más difícil discernimiento, como el del v. 486, cuya versión en el manuscrito *PN7* reza “nin por buen amor de tierra nin gloria”, frente a “nin por amor de tierra nin gloria” de *GB1*. Pero lo cierto es que el adjetivo *buen* resulta por completo irrelevante en cuanto al significado del verso y solo sirve para convertirlo en dodecasílabo de una manera en apariencia convincente.

Esa inercia regularizadora no solo alcanzó a poetas y copistas, sino también a teóricos antiguos y a críticos modernos. Ya vimos cómo Juan del Encina identificó, en fecha tan temprana como 1496, el verso de arte mayor con el dodecasílabo; y todavía hay investigadores que explican el arte mayor a partir del isosilabismo<sup>13</sup>. Pero lo cierto es que esta resistencia sostenida en el tiempo y su breve —o casi nula— supervivencia en la práctica poética abundan en la intrínseca dificultad de la solución métrica que Juan de Mena ideó para su *Laberinto*. La historia vino además a sacarla por completo del tablero, cuando el endecasílabo garcilasiano ocupó casi por completo el espacio de la poesía culta<sup>14</sup> y la octava real desplazó a la copla de arte mayor. Ello no es óbice, sin embargo, para que los poetas españoles identificaran de inmediato la estrofa de ocho versos que Mena había usado para la poesía

<sup>13</sup> Véanse, como ejemplo, las posiciones de Francisco P. Pla Colomer al respecto: “Todo ello no es sinónimo de buscar el tan perfecto y anhelado isosilabismo que uno espera, o desea, en cada forma o género poético, ya que cada poema se compone de una vida y una historia propia que debe ser entendida en su unicidad; sin embargo, a la luz de los ejemplos empleados en esta investigación, la aplicación de los rasgos fónicos de la lengua castellana en cada período determinado (evolución de la estructura silábica en estrecha relación con el empleo de metaplasmos, la cronología absoluta de la aspiración y pérdida de F- inicial latina, empleo de arcaísmos o de híbridos lingüísticos, entre otros), devuelve al poema su carácter originario, al tiempo que permite sostener la idea de que la tendencia de los poetas era la de la creación de versos isométricos, según las posibilidades variacionales que la lengua les ofrecía” (2020: 662). Sobre la misma idea incide en otros lugares. *Cfr.* Pla Colomer (2013 y 2020: 653-656).

<sup>14</sup> *Cfr.* Márquez Guerrero (2022).

heroica con la estrofa italiana en la que Boiardo y Ariosto vertieron sus respectivos *Orlandos*, viendo en ambas un cauce apropiado para la poesía heroica.

### 3. ENTRE POÉTICA Y MÉTRICA

En su estudio sobre el arte mayor castellano, Lázaro Carreter partió de los trabajos de Foulché-Delbosc (1902) y Le Gentil (1952), quienes habían postulado que se trataba de un verso compuesto por dos hemistiquios divididos por cesura, cada uno de los cuales presentaba dos acentos rítmicos separados por dos sílabas átonas (ó o o ó). La principal aportación teórica de Lázaro Carreter fue considerar que ese modelo de verso cumplía en el arte mayor la función de *dominante* estética, según la terminología de Mukařovský<sup>15</sup>. La norma métrica del arte mayor habría sido, según Lázaro Carreter, tan opresiva que “su acción se extendió a todos los niveles de la expresión del contenido” (1979: 83-86).

El modelo de verso explicaría las alternancias prosódicas en cultismos, neologismos y nombres propios. Mena habría utilizado en su *Laberinto* una forma u otra según las necesidades métricas: “nueva Penélope” (v. 622) frente a “tú, Penelope” (v. 510). Estas ambigüedades prosódicas afectan también a vocablos corrientes como *firmezas* (v. 11), lo cual supondría un fenómeno sin precedentes en el idioma. No cabría, por lo tanto, atribuirlo, como hizo Lida de Malkiel, a un estado vacilante de la lengua, según Lázaro Carreter (1979: 88).

El modelo de verso habría forzado esos desplazamientos acentuales en la lectura de hemistiquios como “virtud diversa” (v. 522) o “inmortal Apólo” (v. 42)<sup>16</sup>, además de hacer recaer el acento rítmico en monosílabos y partículas átonas. En segundo lugar, el modelo de verso como *dominante* explicaría, las “licencias métricas”<sup>17</sup> y algunos rasgos de estilo, como son las duplicaciones, el *tú* enfático, los pronombres redundantes, la “anarquía en el uso de artículos y preposiciones”, la frecuencia de hipérbaton, ciertas perífrasis o los adjetivos denominativos de nuevo cuño. Por último, el modelo de verso justificaría las desviaciones de la lengua habitual con usos arcaizantes, formas verbales contrarias a la sintaxis o abundancia de latinismos y neologismos (Lázaro Carreter, 1979: 94-101)<sup>18</sup>.

El resultado es que el modelo de verso provocaría en el material lingüístico una manifiesta inestabilidad, no limitada a la prosodia. El poeta, constreñido por

<sup>15</sup> Sobre los conceptos modelo de verso y ejemplo de verso, véase Domínguez Caparrós (1988).

<sup>16</sup> “Todo induce a creer que el ‘modelo de verso’ lleva su imperio hasta el extremo de forzar lecturas netas del tipo *inmortal*” (Lázaro Carreter, 1979: 82).

<sup>17</sup> Sinéresis, diéresis, apócope, etc. (Lázaro Carreter, 1979: 93).

<sup>18</sup> Apunta Lázaro Carreter: “Latín y castellano constituyen, pues, en el arte mayor un confuso caudal de que echar mano para subvenir a las necesidades del verso. [...] Y del mismo modo que alatina el romance, romancea el latín” (1979: 101).

el ritmo, se sentiría, sin embargo, dueño del léxico y habilitado para desviarse de la norma gramatical común y todas estas anomalías, entiende Lázaro Carreter, deben interpretarse “como una manifestación más de la anarquía que introdujeron en el lenguaje poético las constricciones estíquicas” (1979: 95).

El modelo de Lázaro Carreter pretende explicar la métrica del arte mayor desde los presupuestos de la poética con una amplitud de miras que supera, sin duda, la de trabajos anteriores. No obstante, para resolver los problemas concretos que plantean los hemistiquios que se apartan del patrón rítmico —como “inmortal Apolo”—, los dobles prosódicos (Penélope-Penelope) y otros fenómenos similares, incurre en la paradoja de hacer girar toda la poética del arte mayor en torno a un solo elemento técnico: el patrón acentual antes mencionado (ó o o ó ). En cierto modo, es como si tratáramos de explicar toda la renovación poética de Garcilaso de la Vega y sus seguidores acudiendo únicamente al ritmo del endecasílabo.

Sin embargo, tras la opción métrica del *Laberinto de Fortuna* hay toda una poética. Como hemos apuntado más arriba, Mena representa en la literatura castellana del siglo xv la voluntad de volver la mirada a los clásicos con plena conciencia histórica, pues no en vano desechó los precedentes medievales de la epopeya. La elección de la épica heroica clásica como modelo genérico conllevaba la adopción de un estilo sublime en todos sus aspectos, formales y temáticos. Es el género, pues, y no el esquema acentual, el que determina la elección del vocabulario, con abundancia de cultismos, latinismos y neologismos, y los usos sintácticos de abolengo latino. Y es el género el que le ofrece los modelos clásicos a los que se atuvo Mena a la hora de adoptar un verso equiparable al hexámetro. Al fin y al cabo, como acertadamente ha subrayado Fernando Gómez Redondo, “para Mena el verso de arte mayor es el verso heroico que conviene mejor al estilo sublime y al contenido grave” (2016: 841)<sup>19</sup>.

Mena optó por el verso de arte mayor, cuya corta historia en la poesía castellana le permitía adaptarlo a sus necesidades, y se basó en su naturaleza isorrítmica para vincularlo con el hexámetro latino. Mena se impuso como pauta la disposición sonora del final de los hexámetros latinos, de modo que se reprodujese el mismo ritmo<sup>20</sup>.

El género épico habría determinado la temática, el estilo, la lengua y asimismo la métrica de *Laberinto de Fortuna*. Debe partirse, pues, de la poética de Juan de Mena a la hora de explicar cada uno de los componentes de su obra, desde los más generales hasta los más concretos. Una vez establecido el género, no hay duda de

<sup>19</sup> Véase igualmente Saavedra Molina (1945: 18).

<sup>20</sup> Para cumplir ese objetivo, es posible que Mena tuviera en mente el pentámetro clásico, unión de dos principios de hexámetro que funcionan como hemistiquios: — ~ ~ | — ~ ~ | — || — ~ ~ | — ~ ~ | — . “In the elegiac couplet, a hexameter is combined into on scheme with a second line which consists of a duplication of the hemiepes (‘half-verse’), i.e., the part of the hexameter before the caesura after the third longum” (Halporn, Ostwald y Rosenmeyer, 1980: 12).

que unos y otros componentes establecen relaciones que refuerzan la coherencia del sistema. El género exige, por ejemplo, una temática mitológica, que a su vez conlleva la presencia de nombres y topónimos de resonancias míticas, algunos de los cuales ofrecen alternancias de pronunciación en griego y latín que facilitan la consecución del esquema acentual. Sería, en fin, un error reduccionista considerar que la razón métrica determina en exclusiva la presencia de la mitología, el vocabulario elevado o la sintaxis latinizante.

#### 4. EL LABERINTO DEL VERSO

##### 4.1. *Precedentes clásicos y medievales*

El esquema acentual del arte mayor contaba con dos precedentes clásicos, que han pasado inadvertidos a la crítica, pero que debieron de ser patentes para Mena, a quien en *El diálogo sobre la vida feliz* se le atribuye un conocimiento profundo de la métrica greco-latina. Está, por un lado, el final del hexámetro latino y, por otro, la cláusula heroica de los historiadores romanos. La vinculación del esquema acentual del arte mayor con el final del hexámetro latino no se basa, como pudiera creerse, en una supuesta correspondencia de la sílaba larga que recibe el ictus en los versos cuantitativos clásicos y la sílaba tónica en los versos romances. La verdadera base de esa vinculación es la coincidencia exacta del patrón acentual del final del hexámetro y del hemistiquio del arte mayor. Frente al hexámetro griego, que es un verso puramente cuantitativo en el que los acentos no cumplen ninguna función rítmica, en los dos últimos pies del hexámetro latino (– ˘ ˘ | – x), los acentos se superponen a los ictus. Veamos como ejemplo el principio de la *Eneida* (Verg. A. 1.1-7):

Arma uirumque cano, Troiae qui **prímus ab óris**  
 Italiam fato profugus **Lauíniaque uénit**  
 litora, multum ille et terris **iactátus et álto**  
 ui superum, saeuae memorem **Iunónis ob íram,**  
 multa quoque et bello passus, dum **cónderet úrbem** 5  
 inferretque deos Latio; genus únde **Latínium**  
 Albanique patres atque altae **móenia Rómae.**  
 Musa, mihi causas memora, quo **númine láeso**  
 quidue dolens regina deum tot **uóluere cásus**  
 insignem pietate uirum, tot **adíre labores** 10

En tiempos de Virgilio, la coincidencia de ictus y acentos se sentiría como un factor productor de hiperritmia, pero la posterior pérdida de la distinción fonológica de cantidad, provocó que en la Edad Media solo se percibiera fonéticamente el esquema acentual del final del hexámetro. Así es como, sin duda, lo leyeron Mena y sus contemporáneos. Es, pues, la acentuación del final del hexámetro la que se relaciona con el esquema rítmico del arte mayor.

Por otro lado, el hexámetro latino no solo ofrecía la secuencia acentual de una cláusula ternaria seguida por una binaria, superpuesta a los ictus de los dos últimos pies, sino que además presentaba una división de palabras desde la cesura heptemímeros o desde la diéresis bucólica que serviría de modelo para que los hemistiquios del arte mayor empezaran por una tónica, o presentaran una o dos sílabas átonas previas al primer acento<sup>21</sup>.

diéresis bucólica: / *prímus ab óris* (A. 1.1)  
 heptemímeros: / *iactátus et álto* (A. 1.3)  
 heptemímeros: / *Ganymédis honores* (A. 1.28)

Mena tuvo plena conciencia de que este esquema rítmico no solo aparecía en los hexámetros de Virgilio y Lucano, sino también en la prosa historiográfica latina. Frente al sistema clausular de Cicerón, caracterizado por su afán de evitar finales de verso y por fomentar la hegemonía del dicoreo (– ˘ – ˘), los historiadores romanos, como Salustio o Tito Livio, cerraban preferentemente sus períodos con cláusulas heroicas, es decir, con un final que coincidía con el del hexámetro (– ˘ ˘ | – x)<sup>22</sup>. Como humanista y secretario real de cartas latinas, Mena hubo de leer con detenimiento a los historiadores romanos y, consecuentemente, tendría plena conciencia de esa cláusula heroica.

Por último, el esquema rítmico del verso de arte mayor encuentra un precedente más cercano en el *cursus* medieval. La pérdida de la cantidad en la Antigüedad tardía hizo que el sistema clausular clásico sufriera modificaciones radicales. La división de palabras y los acentos pasan a ser los factores decisivos en los cuatro *cursus* medievales. El esquema acentual del arte mayor coincide exactamente con el *cursus planus* (paroxítona + paroxítona trisílaba, p3p), que es el preferido para el remate de miembros: “retributió<sup>n</sup>em merétur” (Lausberg, 1966: §1052)<sup>23</sup>.

En resumen, Mena partió de unos precedentes clásicos y medievales en los que fundamentar la naturaleza isorrítmica del verso del *Laberinto de Fortuna*. Por una parte, en el final del hexámetro latino, los acentos, superpuestos a los ictus, le ofrecían un patrón que coincide plenamente con el esquema rítmico del arte mayor. El hexámetro es, además, el verso propio de la épica, género en el que se inscribe el *Laberinto de Fortuna*. Por otra parte, Mena desarrolla una épica basada en hechos históricos, como su paisano Lucano en la *Farsalia*, y es, pues, más que plausible que poseyera un hondo conocimiento de la historiografía romana con su cláusula heroica y del *cursus planus* de la prosa medieval.

<sup>21</sup> No hay que olvidar, de todas maneras, que la inmensa mayoría de los hemistiquios heptasílabos de Mena son reducibles a hexasílabos por sinafía o compensación, como veremos más adelante.

<sup>22</sup> Los historiadores también utilizaron en menor medida la cláusula coriámbica —que coincide con el final del pentámetro— y la dispondaica (Núñez González, 1988: 308).

<sup>23</sup> En los finales de período, sin embargo, el *cursus velox* (proparoxítona+paroxítona tetrasilábica, pp4p) es el más frecuente (Janson, 1965).

#### 4.2. *Nebrija y Encina*

En su *Gramática castellana* de 1492, Elio Antonio de Nebrija describía el verso de arte mayor como un “adónico doblado”. El esquema cuantitativo del adónico (– ~ ~ / – x) coincide con el final del hexámetro y, como acabamos de ver, las reglas de acentuación latinas determinan que en esa situación los acentos prosódicos se superpongan a los ictus. Valga el ejemplo de Horacio: “fúlgura móntis” (*Carm.* 2.10, 12). Según Nebrija, cada hemistiquio del arte mayor se correspondería con un adónico.

A esta teoría cabe objetar que el adónico es un verso silabo-cuantitativo. Tiene, de un lado, una condición isosilábica, pues está compuesto rigurosamente por cinco sílabas; pero a su vez es un verso cuantitativo, ya que cumple una secuencia determinada de largas y breves<sup>24</sup>. El componente isosilábico del adónico lo descarta como modelo para el verso de arte mayor, cuyo anisosilabismo lo vincula más bien al hexámetro<sup>25</sup>. El adónico empieza obligatoriamente por una palabra cuya primera sílaba es larga y acentuada, lo que lo hace incompatible con los hemistiquios hexasílabos y heptasílabos del arte mayor, que se abren con una o dos sílabas átonas<sup>26</sup>.

Al elegir el adónico como supuesto modelo del arte mayor, Nebrija se vio obligado a justificar la existencia de hemistiquios de seis y siete sílabas. Hubo entonces de recurrir a la anacrusis, entrando el verso, como afirmaba el gramático, “con medio pie perdido” o con dos medios pies perdidos (2011: 70)<sup>27</sup>. Era la única forma de ahorrar un verso isorrítmico y anisosilábico, como el del arte mayor, a otro verso silabo-cuantitativo —el adónico, en este caso—, que tiene que contar necesariamente con cinco sílabas<sup>28</sup>.

Erraba Nebrija, en cualquier caso, pues no tiene sentido que se descuenten una o dos sílabas átonas iniciales de un verso que se define como isorrítmico y anisosilábico. Lo que ocurre, en realidad, es que el humanista andaluz enunció

<sup>24</sup> La misma naturaleza silabo-cuantitativa tiene el endecasílabo sáfico greco-latino, con el que el adónico se combina en la estrofa sáfica.

<sup>25</sup> Sobre la naturaleza anisosilábica del arte mayor, véase Lázaro Carreter (1979: 76).

<sup>26</sup> Es sorprendente que se aduzca como modelo el adónico, verso necesariamente pentasílabo, cuando el arte mayor presenta una amplísima mayoría de hemistiquios hexasílabos, con un 76,5 %. Por otra parte, no hay que olvidar que, frente a este esquema silábico rígido del adónico, el final del hexámetro, como hemos visto más arriba, muestra unas posibilidades de división de palabras que proporcionan los modelos para los hemistiquios pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos del arte mayor.

<sup>27</sup> Esta teoría de Nebrija depende del concepto poético-musical de anacrusis, pero no tiene nada que ver con la catalexis o la protocatalexis clásicas, en contra de los que expuso Hanssen (1906). En la catalexis falta realmente una sílaba con respecto al esquema no cataléctico; compárense los esquemas del trímetro yámbico y del trímetro yámbico cataléctico. Es evidente que este fenómeno métrico no tiene nada que ver con la idea de Nebrija de no contar una o dos sílabas que realmente existen en el verso de arte mayor.

<sup>28</sup> En palabras de Gómez Redondo: “para Nebrija el ‘adónico doblado’ o arte mayor es un verso de diez sílabas métricas —es decir, 5+5 como decasílabo dactílico—, teniendo que ajustarse a la cuenta las fonológicas” (2016: 498). Sobre las sílabas métricas y fonológicas, véase Torre (2017), quien ha desmontado por extenso esa supuesta distinción.

un modelo isorrítmico, pero asumió un patrón clásico isosilábico. De ahí que se viera en la necesidad de descontar las sílabas átonas anteriores al primer acento de modo que pudiera cumplirse el cómputo pentasílabo del adónico<sup>29</sup>.

En el verso de arte mayor, originalmente anisosilábico, no hay necesidad de descontar la sílaba o sílabas átonas iniciales, ya que su presencia en los hemistiquios hexasílabos y heptasílabos o su ausencia en los pentasílabos no altera el esquema acentual. Tampoco se precisa invocar metaplasmo alguno, porque el cumplimiento del modelo de verso isorrítmico se da tanto en los hemistiquios de cinco sílabas como en los de seis o siete. En este sentido, la correspondencia con el final del hexámetro resulta evidente:

don Juan el segundo (v. 1b) <sup>30</sup>	iactátus et álto (A. 1.3)
túvo tal célo (v. 2b)	prímus ab óris (A. 1.1)
con aquéste deséo (v. 137b)	Ganymédes honóres (A. 1.28)

No debe olvidarse, por último, que los versos clásicos estaban ligados a los géneros de manera indisoluble. El adónico es un verso propia e inequívocamente lírico, mientras que Mena buscó para su obra un verso parangonable al hexámetro.

La explicación de Juan del Encina es, si cabe, más difícil de justificar, ya que parte, como única explicación, de un esquema isosilábico de 6+6. Su problema consiste en explicar los hemistiquios pentasílabos que aparecen en el arte mayor<sup>31</sup>. Según Encina, en estos pentasílabos, la sílaba tónica inicial contaría por dos, de una manera análoga al final de verso, donde una tónica final cuenta por dos sílabas. Ningún tratadista posterior ha aceptado el modelo propuesto por Encina en su *Arte de poesía castellana* de 1496.

#### 4.3. *Del modelo al verso*

Partiendo de la igualación de finales oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos<sup>32</sup>, el modelo isorrítmico del verso permite inicialmente tres posibilidades de realización de los hemistiquios: pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos. De hecho, es la existencia de pentasílabos y heptasílabos lo que hace que consideremos que el verso de arte mayor es anisosilábico. Ahora bien, conviene ofrecer un recuento

<sup>29</sup> Al respecto, véase Gómez Redondo (2016: 491 y 496).

<sup>30</sup> En el caso del *Laberinto de Fortuna*, la letra *a* o *b* que acompaña al número de verso se refiere al primer o segundo hemistiquio.

<sup>31</sup> De alguna manera, la situación es contraria a la de Nebrija, que partía implícitamente de un esquema silábico de cinco sílabas y tenía que explicar los hemistiquios hexasílabos.

<sup>32</sup> En el arte mayor, los finales de verso y hemistiquio funcionan de la misma manera que en el octosílabo y el endecasílabo, es decir, igualando a efectos de cómputo silábico los finales oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos. Sobre la teoría de los finales agudos y esdrújulos, aplicada al endecasílabo, véase Márquez (2022: 103-108).

estadístico, ya que nos permitirá tener una idea más precisa del panorama métrico en el *Laberinto de Fortuna*:

	Hemistiquio 1º		Hemistiquio 2º		En conjunto	
pentasílabos	837	35,2 %	135	5,7 %	972	20,5 %
hexasílabos	1486	62,5 %	2150	90,5 %	3636	76,5 %
heptasílabos	7	0,3 %	66	2,8 %	73	1,5 %
dudosos	46	1,9 %	25	1,1 %	71	1,5 %

A partir de estos datos, observamos que el patrón isorrítmico original se refuerza con una tendencia isosilábica, ya antes mencionada, patente en el predominio de hexasílabos (76,5 %), que copan casi por entero la segunda mitad del verso (90,5 %). A su vez, los pentasílabos se concentran en la primera mitad del verso (35,2 %). De los heptasílabos que aparecen en el *Laberinto* (73), la mayoría (64) son reducibles a hexasílabos por sinafía o compensación. Solo nueve (0,2 %) podrían ser verdaderos heptasílabos<sup>33</sup>, y solo uno rompe el patrón acentual esperado<sup>34</sup>. Hemos clasificado como dudosos aquellos hemistiquios que pueden ejecutarse alternativamente como pentasílabos o hexasílabos, según se realice una sinalefa o una dialefa inicial; por ejemplo, “a él, la rodilla” (v. 8a), “que Atlas otea” (v. 61b). Debemos tener en cuenta, sin embargo, que el acento rítmico facilita la dialefa<sup>35</sup> y consecuentemente podríamos englobar estos hemistiquios entre los hexasílabos.

En resumen, la presencia mayoritaria de hexasílabos, la ubicación de los pentasílabos en el primer hemistiquio y la escasísima presencia de heptasílabos nos indican que, bajo un modelo de verso isorrítmico, es posible detectar una tendencia isosilábica —hacia el hexasílabo— en el *Laberinto de Fortuna*, inercia que, como hemos visto, fue en aumento durante el proceso de transmisión del texto en los manuscritos que nos han llegado.

En la realización del modelo de verso, con frecuencia aparecen dos acentos consecutivos. No se trata de una singularidad del arte mayor, porque ese fenómeno, habitual en la lengua común, se da en otros versos castellanos, como el octosílabo de Jorge Manrique<sup>36</sup> o del Romancero<sup>37</sup>, y el endecasílabo de Santillana<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> 302a, 392a, 877b, 939a, 1589a, 1707b, 1779ª, 2031b, 2348b.

<sup>34</sup> 2031b, aunque la lectura de uno de los manuscritos, “hermano a hermano” (PN5) permite el cómputo como hexasílabo.

<sup>35</sup> En el *Laberinto*, este fenómeno es relativamente frecuente en final de hemistiquio o verso. Véanse como ejemplos “dádome alas” (v. 18ª), “así que tú eres” (v. 189ª), “segund nuestro uso” (v. 389b) o “rogando que abra” (v. 445b).

<sup>36</sup> Véanse “cuánd presto se va el placer” y “allí van los señoríos” (*Coplas a la muerte de su padre*, vv. 7 y 28; Manrique 2013: 107 y 101).

<sup>37</sup> “Allí habló el conde Arnaldos” (“El conde Arnaldos”, v. 10), “y con esta serán cinco” (“Romance del rey Sancho”, v. 4). Durán (1951: I, 157 y 505).

<sup>38</sup> “servando en acto la fraternal liga” (Soneto II, v. 4); “Por ventura dirás, ydola mía” (Soneto VI, v. 9) Santillana (1997: 205 y 210).

La crítica ha denominado acento antirrítmico o pararrítmico al inmediato a un acento rítmico<sup>39</sup>. La concurrencia de acentos es muy frecuente en el *Laberinto* y no supone problema alguno, pues la ejecución de verso permitía al lector realzar la tonicidad del acento rítmico, incluso en los casos en los que la tonicidad del acento pararrítmico pudiera parecer más elevada<sup>40</sup>. Véanse los siguientes ejemplos, que presentan todas las posiciones posibles en los hemistiquios hexasílabos, incluso antes del primer acento rítmico o con dos pararrítmicos:

Ser siempre dañosas (69b) acentos en 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>  
 de aquel dulce coro (47b) acentos en 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup>  
 jamás seré ledo (126b) acentos en 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> (faltaba un tabulador)  
 Allí vi grand clero (693a) acentos en 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>

Véanse los ejemplos correspondientes a los hemistiquios pentasílabos:

Dé fin Apolo (16a) acentos en 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>  
 lo que allí vimos (255a) acentos en 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup>

Otro fenómeno significativo en la ejecución del arte mayor —que tampoco supone anomalía alguna— es la alternancia prosódica que se dan en algunos cultismos, especialmente nombres propios de personajes mitológicos o lugares vinculados a los mitos. El ejemplo más aducido es el nombre de Penélope, así acentuado en el v. 622a: “nueva Penélope”, pero que toma forma paroxítona en el v. 510a: “tú, Penolope”. Esta variación es etimológica, ya que la forma proparoxítona es la que corresponde a la acentuación latina, dado que la penúltima sílaba es breve, y la forma paroxítona procede de la acentuación griega (Πηνελόπη)<sup>41</sup>. En otros nombres, no se da la alternancia, sino que se impone directamente la acentuación griega sobre la latina. Es el caso de Calíope (v. 17a, Καλλιόπη), Boreas (v. 84a, Βορέας), Asiría (v. 278b, Ἀσσυρία), Eufrates (v. 281a, Ευφράτης), Ólimpo (v. 362a, Ὀλυμπος) o Cícladas (v. 407a, Κυκλάδες), sin que sea preciso aducir ningún metaplasmo<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> García Calvo (1975: 31) defendió que los acentos prosódicos inmediatos a un acento rítmico conservarían la elevación del tono que les corresponde, pero no cumplirían ninguna función dentro del verso. A su vez, Paraíso (2000: 83-84) postuló dos posibles formas de ejecución de este tipo de versos. Cuando el acento pararrítmico no cumple ninguna función expresiva, sufre una pérdida de tonicidad con respecto al acento rítmico, pero cuando sirve como recurso expresivo, se produce una leve pausa entre las dos sílabas y se mantiene la tonicidad plena en los dos acentos consecutivos. Sobre la tonicidad relativa de estos dos acentos en el endecasílabo garcilasiano, véase Márquez (2022: 43-61).

<sup>40</sup> El acento pararrítmico de un sustantivo puede incluso concurrir con el de adjetivo posesivo que le antecede, según se ve en “del su claro gesto”(v. 167b).

<sup>41</sup> Así pues, no habría necesidad de recurrir a ningún metaplasmo para explicar esta alternancia ni justificar la acentuación paroxítona “a causa de la tendencia genial del castellano a los paroxítonos” (Lázaro Carreter, 1976: 77).

<sup>42</sup> Sin embargo, no todos los nombres presentan una acentuación etimológica que se aparte de la que finalmente se impuso en nuestra lengua. En *Albanía* (v. 314b) puede haber tomado una acentuación analógica a la de Asiría para buscar la rima. Del mismo modo, en el caso de *Delós* (v. 410b), su

Por último, en cuanto a la realización del verso, Foulché-Delbosc (1902) llamó la atención sobre los hemistiquios con un solo acento. Pierre Le Gentil (1952) rechazó su existencia, porque consideraba que, en esos hemistiquios, el primer acento rítmico recaía sobre una sílaba átona: por ejemplo, “é de presétes” (v. 15a). Siguiendo a Le Gentil, Lázaro Carreter acepta la acentuación rítmica de monosílabos y partículas inacentuadas, pero computa esos casos como anomalías impuestas por el modelo de verso (1979: 91). También Gómez Redondo atribuye la acentuación en sílaba átona a la presión del esquema acentual (2016: 842), y llama la atención sobre la posibilidad de que dos acentos rítmicos caigan en una sola palabra, como en “Pèntapolín” (v. 397a).

En el *Laberinto de Fortuna*, este tipo de hemistiquio es relativamente frecuente (14,2 %), especialmente en la primera parte del verso<sup>43</sup>. Efectivamente, en la ejecución puede realizarse la tonicidad de monosílabos y sílabas inacentuadas, sin que por ello debamos considerarlo una anomalía. No debemos olvidar que la tonicidad de las sílabas en castellano no representa un sistema binario —como la antítesis de átona y tónica nos puede llevar a creer—, sino un continuo, en el que lo relevante es la tonicidad relativa de las sílabas en la cadena fónica. Basta una leve elevación de la tonicidad en la ejecución del monosílabo inicial para que un hemistiquio como “nin que feroces” (v. 27a) se adapte al patrón acentual. Ese tipo de ejecución es posible en los versos de Mena. Ahora bien, la lectura de un hemistiquio con un solo acento no viola el modelo de verso del arte mayor, sino que lo cumple parcialmente. Un fenómeno parecido se da en los endecasílabos que parecen carecer de uno de sus acentos rítmicos, como puede verse en los siguientes versos de Garcilaso:

lo menos de lo que'n tu ser cupiere (Égloga III, 31)  
 mas todo se convertirá en abrojos (Égloga III, 343)  
 Cómo se burla la naturaleza (Égloga III, 361)

En los dos primeros ejemplos, entre el acento en 2.<sup>a</sup> y en 8.<sup>a</sup> hay cinco sílabas átonas; parece faltar un acento en 4.<sup>a</sup> o 6.<sup>a</sup> para que se cumpla plenamente uno de los tipos acentuales del endecasílabo, pero no por ello consideramos que se rompe el ritmo endecasilábico. En el tercer ejemplo, tenemos acentos en 4.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, un tipo de endecasílabo que ha tenido continuidad hasta el siglo XX<sup>44</sup>.

acentuación no etimológica (Δῆλος) puede haber estado también condicionada por la rima obligada con *dios*.

<sup>43</sup> Hallamos 400 hemistiquios con un solo acento en la primera parte del verso, frente a 270 en la segunda parte. Esta circunstancia pudo inducir a López Pinciano a describir el arte mayor, a partir precisamente de Juan de Mena, como verso que “consta de doce sílabas y que quiebra con el acento en tres partes: la vna, en quinta sílaba; y la otra, en octava; y la otra, en vndécima” (1953: 286-287).

<sup>44</sup> García Lorca lo utiliza hasta tres veces en el *Soneto de la dulce queja*: “tronco sin ramas; y lo que más siento” (6); “para el gusano de mi sufrimiento.” (8); y “si soy el perro de tu señorío” (11). Dámaso Alonso estudió este verso en *Poesía española* (1976: 90-99).

En resumen, el modelo de verso del arte mayor puede realizarse en hemistiquios penta, hexa y heptasílabos, sin necesidad de explicar los ejemplos que empiecen por una o dos átonas, pues todos cumplen rigurosamente el ritmo acentual. Por otra parte, la concurrencia inmediata de un acento rítmico y uno pararrítmico es un fenómeno habitual en la versificación castellana y no constituye ninguna anomalía. Finalmente, los hemistiquios con un solo acento ofrecían a Mena un medio más, junto a los acentos pararrítmicos, para evitar la monotonía de un esquema acentual constantemente repetido en un poema épico tan extenso.

#### 4.4. Versos isosilábicos en el *Laberinto de Fortuna*

Al margen de todos esos fenómenos que atañen a la ejecución del verso, el *Laberinto de Fortuna* presenta una minoría de hemistiquios que se apartan, sin duda, del patrón isorrítmico (4,7 %)<sup>45</sup>. Estos hemistiquios presentan cuatro posibles acentuaciones, en orden de frecuencia:

- a) Hexasílabos con acentos en 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> sílabas (132), “inmortal Apolo” (42b)
- b) Hexasílabos con acentos en 1.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> sílabas (79), “pudo subverter” (38b)
- c) Pentasílabos con acentos en 2.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> sílabas (17), “verás el otro” (558a)
- d) Hexasílabos con acentos en 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> sílabas (14), “vimos toda Grecia” (354b)

La inmensa mayoría de estos hemistiquios son hexasílabos (91,8 %). Los hemistiquios pentasílabos representan solo el 7,3 %, dato muy significativo porque cabría esperar más del 20 % de pentasílabos según las frecuencias de la obra en conjunto (cf. § 4.3). Su distribución en las dos partes del verso también ofrece datos relevantes:

	Hemistiquio 1°	Hemistiquio 2°
Pentasílabos	16	0
Hexasílabos	51	151
Heptasílabos	0	2

En la segunda parte del verso, solo aparecen hexasílabos, pues los dos únicos heptasílabos son asimilables a hexasílabos por sinafía o compensación<sup>46</sup>. Los pocos pentasílabos aparecen siempre en la primera mitad del verso. La hipótesis

<sup>45</sup> Lázaro Carreter (1979: 91) elevó al 20 % los casos de anomalías, pero incluye en ese grupo los hemistiquios en los que se produce alguna dialefa o en los que el acento rítmico recae en monosílabos y partículas inacentuadas. Sin embargo, la dialefa es un procedimiento habitual en la Edad Media, que afecta no solo a los versos de arte mayor, sino también a los endecasílabos de Imperial y Santilla (Márquez 2022). Tampoco los hemistiquios en los que el lugar del acento rítmico está ocupado por una sílaba átona son anómalos, como hemos visto en el párrafo anterior (§ 4.3).

<sup>46</sup> “de lo concebido en la divina mente” (v. 479); “guarda fiel de la tarpea torre” (v. 1718).

más plausible para explicar este fenómeno es que el incumplimiento del esquema acentual se compensa en esos hemistiquios con el patrón hexasílabo. La posición preferente en la segunda mitad del verso posibilita<sup>47</sup>, por otra parte, que la rima colabore con el patrón isosilábico para compensar la ruptura del patrón acentual<sup>48</sup>.

Desde Hanssen y Foulché-Delbosc, se ha tratado de explicar este tipo de hemistiquios por un supuesto traslado de acento. Según Lázaro Carreter, el modelo de verso podría realizarse perfectamente (“tus casos falaces”, v. 9a) o imperfectamente (“inmortal Apolo”, v. 42b). En ambos casos, Lázaro Carreter considera que la lectura estaría condicionada por el patrón acentual: “Todo induce a creer que el ‘modelo de verso’ lleva su imperio hasta el extremo de forzar lecturas netas del tipo *inmórtal*” (1979: 82). Más adelante, repite su explicación, aunque ahora matizada:

Al llegar al undécimo verso del *Laberinto*, el lector se encuentra ante una incómoda elección: o continúa fiel al modelo rítmico de los veintiún hemistiquios precedentes, que le sugieren la lectura *tus firmezas pocas*, o lo contraría manteniendo el diseño prosódico de *firmézas*. Pues bien, entendemos que estas posibilidades no se plantean al lector en término de disyuntiva: la primera repugna a sus hábitos lingüísticos, y la segunda destruye el verso. No hay, pensamos, opción, sino forzada compatibilidad entre los esquemas rítmico y acentual, que no se excluyen entre sí, precisamente porque tales son la convención y el propósito de ese esquema poético. Toscamente, podríamos representar el hecho colocando sendos acentos sobre las dos primeras sílabas de *firmézas*; pero no se trata de eso —que sería una tercera forma de decisión—, sino de un juego en que ambos relieves reaccionan conflictivamente, sin triunfar ni pactar (Lázaro Carreter, 1979: 83).

Difícilmente pueden ser compatibles en la mente de los lectores dos acentuaciones distintas como “púdo subvertér” y “pudó subvertér” (v. 38b). Estamos ante una poesía escrita para ser leída, en público o en privado, pero no para ser cantada<sup>49</sup>. En la poesía cantada, el acento de los versos puede subordinarse a los de la música, como ya señaló Gonzalo Correas (Proia, 2016: 485). Pero el *Laberinto de Fortuna* no estaba destinado al canto, y pensamos, con Saavedra Molina y Baehr, que ni Mena ni sus receptores leían “pudó subverter”:

Hay que tener presente que *leer* es interpretar adecuadamente en *primera lectura*. De modo que una escritura o un sistema de composición que exijan estu-

<sup>47</sup> El 68 % de estos hemistiquios ocupan el final del verso, cuando deberíamos esperar una proporción del 50 %.

<sup>48</sup> Solo 16 casos (308a, 309a, 417a, 534a, 558a, 597a, 832a, 1078a, 1170a, 1220a, 1249a, 1463a, 1512a, 1782a, 1790a, y 1992a) no son isorítmicos ni isosilábicos ni presentan rima. Eso supone un exiguo porcentaje del 0,3 % del total de hemistiquios.

<sup>49</sup> En ello ha insistido muy acertadamente Fernando Gómez Redondo: “La poesía de Mena, por su parte, es para ser leída, tal vez con la excepción de las pocas canciones que compuso” (2016: 853).

dio previo de cómo hay que contar sílabas o acentos son inaptos para *leerlos*, aun cuando puedan ser aptos para cantarlos (Saavedra Molina, 1945: 15).

Lecturas como “inmortal Apolo” o “virtud diversa” alteraban la naturaleza acentual de palabras comunes, y ni el autor disponía de mecanismos con los que indicar esos supuestos cambios acentuales, ni los lectores tenían indicio visible alguno de los mismos en los manuscritos o en los impresos de la época.

Saavedra Molina, desechando la hipótesis del traslado de acentos, que consideraba artificial e inaceptable (1945: 42)<sup>50</sup>, postulaba que la ejecución tenía lugar a distintas velocidades. De esta manera, un hemistiquio como “E las verdes frondas”, con acentos en 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> sílabas, se ejecutaría a dos velocidades: rápida en las sílabas *E las ver-*, y lenta en *-des frondas*. Esto es, la lentitud en la dicción de la cláusula binaria la haría equiparable a la esperada cláusula ternaria del patrón rítmico. Por su parte, en un hemistiquio como “salen de guarida”, con acento en 1.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> sílabas, se leería con mayor rapidez las sílabas *salen de gua-*, y menor las sílabas *-rida*. Es decir, la mayor rapidez haría que la cláusula cuaternaria fuera equiparable a la cláusula ternaria del patrón acentual (Saavedra Molina, 1945: 41)<sup>51</sup>.

Sin embargo, a la explicación de Saavedra Molina cabe hacerle la misma objeción que él oponía a la hipótesis del traslado de acentos. En una *primera lectura*, ¿cómo iba a saber el lector a la velocidad que tenía que leer cada parte del hemistiquio si no había realizado un estudio previo? Este tipo de ejecución se apartaría de la lectura natural que corresponde al *Laberinto de Fortuna*, y sería más cercano a la ejecución del canto.

Baehr, que también desechó el traslado de acentos, señala que el gran predominio del patrón acentual (ó o o ó) no implica que dos acentos fuertes y el ritmo dactílico sean absolutamente necesarios en el arte mayor:

Estos versos [los que no cumplen el patrón acentual] no pueden clasificarse, en contra de su acentuación natural, en el esquema rítmico de un presunto tipo ideal y exclusivo [...]. Una tal clasificación, en todo caso, sería posible para la poesía cantada, pero no en la poesía culta hablada, en la que se emplea sobre todo el verso de arte mayor, a no ser que se trate de la acentuación admitida de sílabas con acento secundario o enclíticas (1970: 190).

<sup>50</sup> Para Saavedra Molina (1945: 23-24), el hecho de que Encina solo atestigüe el traslado de acentos para finales esdrújulos prueba indirectamente que no se producía en otras ocasiones: “Tiene el poeta y trovador licencia para acortar y sincopar cualquiera parte o dicción, así como Juan de Mena en una copla que dixo «El hi de María» por dezir «el hijo de María» [...]. Puede assí mesmo corromper y estender el vocablo, así como el mesmo Juan de Mena en otra copla que dixo «Cadino» por «Cadmo» [...] y puede también mudarle el acento, así como en otro lugar donde dize «platános» por «plátanos» [...]” (1984: 91).

<sup>51</sup> Heusch sigue a Saavedra Molina en su explicación de las presuntas anomalías: “basta con alargar la duración silábica o, por el contrario, con introducir silencios o pausas [...] para que se mantenga el ritmo” (2007: 56).

Como vemos, Baehr acepta una ejecución con acentos rítmicos en sílabas átonas y monosílabos, pero explica los hemistiquios que se apartan del patrón acentual a partir de un ritmo trocaico, propuesta que ya antes había hecho Navarro Tomás, quien aduce los ejemplos siguientes, repetidos por Baehr:

fablan la estorias    óo oo óo  
 menos en la lid    óo oo ó  
 gente babilónica    óo oo óoo

Estamos de acuerdo con Navarro Tomás y Baehr en que estos versos nunca se leyeron “fablán las estorias”, “menós en la líd” y “genté babilónica”. Pero no son hemistiquios de ritmo trocaico, porque es una cláusula cuaternaria lo que hay entre los acentos en 1.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> sílabas. Existen, desde luego, hemistiquios que podrían considerarse trocaicos (acentos en 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>), como el verso antes citado “vimos toda Grecia” (v. 354b), aunque son absolutamente minoritarios entre los que no cumplen el patrón acentual (6,4 %). Así pues, la simple anotación ofrecida por Navarro Tomás (1983: 116) de que en el arte mayor ocasionalmente se intercalan hemistiquios trocaicos tampoco resulta suficiente ni satisfactoria.

Al principio de este epígrafe, hemos visto que efectivamente los hemistiquios que se apartan del patrón acentual representan una minoría no despreciable. Creemos que se leían con su prosodia normal, sin dislocaciones acentuales, y su ritmo cuaternario (acentos en 1.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>) o binario (acentos en 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> o en 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>) aportaban un elemento de variedad, como los acentos pararrítmicos o la ausencia del primer acento. En ellos, el isosilabismo y, eventualmente, la rima eran los elementos rítmicos que suplían el incumplimiento del patrón acentual. Debemos entender este fenómeno, incipiente en el *Laberinto de Fortuna*, pero establecido en la *Comedieta de Ponza*, como una consecuencia de la tendencia histórica del arte mayor hacia el isosilabismo.

Estos hemistiquios suponen una excepción en la poesía de Mena (4,7 %), dentro de un sistema que cumple mayoritaria y cabalmente el modelo de verso. Pero estas excepciones no son anárquicas o arbitrarias y se constituyen en un conjunto ordenado, que da lugar a un segundo sistema, este de naturaleza isosilábica, que convive con el sistema isorrítmico original<sup>52</sup>.

Así, el arte mayor de Mena funciona mayoritariamente según un sistema isorrítmico, que puede haber condicionado la ejecución del verso en las dialefas, en la prosodia alternante de nombre propios o la aceptación de la prosodia griega, y en la potestativa acentuación rítmica de sílabas átonas y monosílabos. Pero

<sup>52</sup> Fenómenos similares se dieron en la métrica clásica: el endecasílabo sáfico griego responde a un modelo silabo-cuantitativo, pero en la poesía de Horacio, ese endecasílabo adopta paralelamente un esquema acentual. Con el final del hexámetro virgiliano ocurre algo parecido, como hemos visto más arriba. Conde (2002: 256) remite a García Berrio para la teoría del conjunto de excepciones como sistema dentro de un sistema (1994: 94-95).

no puede obviarse que, dentro de ese conjunto que responde al patrón rítmico, aparecen hemistiquios solo regulados por el sistema isosilábico, incipiente en el *Laberinto de Fortuna*, pero mucho más consolidado en la *Comedieta de Ponza*. Véase el siguiente diagrama, que muestra la frecuencia de hemistiquios según sigan el sistema rítmico, silábico o ambos:

Rítmico	Rítmico y silábico	Siláb.
20,1 %	74,1 %	4,7 %

Como se ha señalado repetidamente, en la evolución del arte mayor se dan dos tendencias bien definidas. Saavedra Molina las asigna explícitamente a las dos obras fundamentales de mediados del siglo XV: en el *Laberinto* de Mena, “predomina la acentuación simétrica, contrabalanceada a menudo con hipo o hipermetría silábica”; en la *Comedieta* de Santillana, “predomina el isosilabismo, contrabalanceado con acentuación asimétrica” (1945: 57). Quizá convendría considerar que esas dos tendencias no son sino sistemas paralelos que marcan la evolución del arte mayor: en una primera fase y en ciertas obras, el sistema isorrítmico original conviviría con un sistema isosilábico, que a la larga terminaría siendo hegemónico, lo cual no quiere decir que el sistema isorrítmico dejara de ser por completo funcional.

Detrás de las propuestas de Juan de Mena hay una profunda conciencia poética, en la que su verso de arte mayor es solo una parte, aunque decisiva. Su propósito último es crear una épica castellana vinculada directamente con la épica de Virgilio y Lucano. Partir de esta poética es ineludible para entender cabalmente una obra tan compleja como el *Laberinto de Fortuna*, nacida dentro de un proyecto intelectual plenamente humanístico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso (1976): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- Álvarez Amo, Francisco J. (2016): “Mena en las controversias poéticas del siglo XVII”, en *Juan de Mena: tiempo y memoria*, Cristina Moya (ed.), Madrid, Sílex, pp. 107-116.
- Baehr, Rudolf (1970): *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- Baena, Juan Alfonso de (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (eds.), Madrid, Visor.
- Balaguer, Joaquín (1954): “Evolución del verso de arte mayor”, en *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, pp. 105-130.
- Beltrán, Vicenç (2010): “Los cultismos de Juan de Mena”, en *Actas del xiii Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura medieval*, José M. Fradejas et al. (ed.), Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 419-430.
- Beltrán, Vicenç (2011): *Para una historia del vocabulario poético español: de Mena al Renacimiento*, A Coruña, Universidade da Coruña.
- Burger, Michel (1957): *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Geneva, Droz.

- Casas Rigall, Juan (2010): *Humanismo, gramática y poesía : Juan de Mena y los auctores en el canon de Nebrija*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Casas Rigall, Juan (2022): “Las obras del famoso poeta Juan de Mena en el contexto filológico del brocense: edición vulgata, exégesis y poética”, *Revista de cancioneros impresos y manuscritos*, 11, pp. 55-112.
- Chaffee, Diane (1981-1982): “ekphrasis in Juan de Mena and the Marqués de Santillana”, *Romance philology*, 25, pp. 609-616.
- Clarke, Dorothy C. (1940): “The *copla de arte mayor*”, *Hispanic review*, 8.3, pp. 202-212.
- Clarke, Dorothy C. (1948 [1946]): “El verso de arte mayor”, Julio Saavedra Molina, Prensas de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, *Hispanic review*, 16.2, pp. 173-175.
- Clarke, Dorothy C. (1957): “Nebrija on versification”, *Papers of Modern Language Association*, 72.1, pp. 27-42.
- Clarke, Dorothy C. (1964): *Morphology of Fifteenth Century Castilian verse*, Pittsburgh/Louvain, Duquesne University Press/Nauwelaerts.
- Clarke, Dorothy C. (1973): *Juan de Mena's Laberinto de Fortuna : classic epic and Mester de Clerecía*, Mississippi, University of Mississippi.
- Conde, Juan Carlos (1993): “El arte mayor de Pablo de Santa María”, en *Actas do IV Congresso da Associação Hispanica de literatura medieval*, A.A. nascimento y C. Almeida Ribeiro (eds.), Cosmos, Lisboa, pp. 215-219.
- Conde, Juan Carlos (2002): “Praxis ecdótica y teoría métrica: el caso del arte mayor castellano”, *La Corónica*, 30.2, pp. 249-277.
- Darbord, Bernard (1997): “Sur la langue et la pratique poétique de Juan de Mena”, en Jeanne Bat-testi Pelegrin (ed.), *La poésie castillane de la fin du moyen âge au début du siècle d'or*, Paris, Editions du Temps, pp. 143-153.
- Danza, Juan M. (2021): “Góngora ante la tradición poética española: la invención gongorina al trasluz de mena y garcilaso”, *Calíope*, 26.1, pp. 124-157.
- Domínguez Caparrós, José (1988): “Los conceptos de modelo y ejemplo de verso, y de ejecución”, *Epos*, 4, 241-258.
- Domínguez Caparrós, José (2014): *Métrica española*, Madrid, UNED.
- Duffell, Martin J. (1985): “The origins of *arte mayor*”, *Cultura neolatina*, 45, pp. 105-123.
- Duffell, Martin J. (1994-1995): “Alfonso's *cantigas* and the origins of *arte mayor*”, *Journal of hispanic Research*, 2, pp.183-204.
- Duffell, Martin J. (1999): *Modern metrical theory and the “verso de arte mayor”*, London, Department of Hispanic Studies/Queen Mary and Westfield College.
- Durán, Agustín ed. (1851): *Romancero general*, Madrid, Rivadeneira, 2 vols.
- Dutton, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, 7 vols., Salamanca, Universidad de salamanca.
- Encina, Juan del (1984): *Arte poética castellana*, en Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, pp. 77-93.
- Extremera Tapia, Nicolás (2013): “Contribuciones al léxico culto de Juan de Mena y Luis de Camoens”, *Revista de Filología Románica*, 30.1, pp. 75-94.
- Foulché-Delbosc, Raymond (1902): “Étude sur le *laberinto* de Juan de Mena”, *Revue Hispanique*, 9, pp. 75-138.
- Galbarro García, Jaime (2016): “Presencia de Juan de Mena en la retórica de los siglos de oro”, en Cristina Moya (ed.), *Juan de Mena: tiempo y memoria*, Madrid, Sílex, pp. 91-106.
- García Aguilar, Ignacio (2016): “La presencia de Mena en las nóminas poéticas del xvi: un nexo entre tradiciones”, en Cristina Moya (ed.), *Juan de Mena: tiempo y memoria*, Madrid, Sílex, pp. 65-77.
- García Berrio, Antonio (1994): *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- García Calvo, Agustín (1975): *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, la Gaya Ciencia.

- Garcilaso de la Vega (2020): *Poesía*, Ignacio García Aguilar (ed.), Madrid, Cátedra.
- Gómez-Bravo, Ana M. (1999): “Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentista”, *Rhetorica: a Journal of the History of Rhetoric*, 17.2, pp. 137-175.
- Gómez Redondo, Fernando (2013): “El «adónico doblado» y el verso de arte mayor”, *Revista de Literatura medieval*, 25, pp. 53-86.
- Gómez Redondo, Fernando (2016) (coord.): *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- Gómez Redondo, Fernando (2017): “La «vieja métrica» medieval: principios y fundamentos”, *Revista de Filología Española*, 97.2, pp. 389-404.
- Gutiérrez Carou, Javier (1993): “La influencia *real* de la copla de arte mayor castellano en los sonetos del marqués de santillana”, *Revista de Literatura medieval*, 5, pp. 95-112.
- Halporn, James W., Martin Ostwald y Thomas G. Rosenmeyer (1980): *The meters of Greek and Latin poetry*, Oklahoma, University of Oklahoma press.
- Hamlin, Cinthia María y Ludmila Grasso (2022): “Los poemas en arte mayor castellano de *les trobes en lahors de la verge maria* (74\*IV): problemas ecdóticos, interferencias lingüísticas y edición crítica”, *Revista de cancioneros impresos y manuscritos*, 11, pp. 148-211.
- Hanssen, Federico (1906): “El arte mayor de Juan de Mena”, *Anales de la Universidad de Chile*, 68, pp. 179-200.
- Heusch, Carlos (2007): “La poesía moderna abusiva: la tensión poética en Juan de Mena”, *Cancionero General*, 5, pp. 41-58.
- Janson, T. (1965): *Prose rhythm in medieval latin from the 9<sup>th</sup> to the 13<sup>th</sup> century*, Estocolmo, Almqvist & Wiksell.
- Lausberg, H. (1966): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, I-III, Madrid, Gredos.
- Lázaro Carreter, Fernando (1979): “la poética del arte mayor castellano”, en *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, pp. 75-111.
- Le Gentil, Pierre (1952): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, II: Les formes, Rennes, Pléhon.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1984): *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México.
- López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana (1997): *Comedieta de ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, Regula Rohland de Langbehn (ed.), Barcelona, Crítica.
- López Férez, Juan Antonio (2010): “Notas sobre la tradición clásica en el *laberinto de fortuna* de Juan de Mena”, *Nova tellus*, 28.1, pp. 223-270.
- López Pinciano, Alonso (1953): *Filosofía antigua poética*, Alfredo Carballo Picazo (ed.), Madrid, CSIC.
- Lucena, Juan de (2014): *Diálogo sobre la vida feliz*, Jerónimo Miguel (ed.), Madrid, RAE.
- Manrique, Jorge (2013): *Poesía*, Vicenç Beltrán (ed.), Madrid, RAE.
- Márquez Guerrero, Miguel Ángel (2000): “El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico”, *Bulletin of Hispanic studies*, 77, pp. 67-84.
- Márquez Guerrero, Miguel Ángel (2022): *El endecasílabo garcilasiano*, Madrid, Sial.
- Martín Fernández, María Amor (1989): “La estructura mitológica de el *Laberinto de fortuna*”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas letras y Nobles Artes*, 60.116, pp. 191-208.
- Martínez Ángel, Lorenzo (2003): “sobre la enseñanza de la poesía latina en la alta edad media: el capítulo 26 de los *casus sancti galli* y su contribución al estudio del  *cursus rhythmicus*”, *Estudios Humanísticos*, 25, pp. 213-215
- Matas Caballero, Juan (1993): “La pervivencia de modelos retóricos. Juan de Mena y la evolución poética en el siglo de oro”, en Pedro Ruiz (ed.), *Gramática y humanismo. perspectivas del renacimiento español*, Madrid, Ediciones libertarias, pp. 163-183.
- Mena, Juan de (1995): *Laberinto de Fortuna*, Maxim P.A.M. Kerkof (ed.), Madrid, Castalia.

- Méndez Méndez, Clorinda (1958): *La mitología y la antigüedad clásica en la obra poética de Juan de Mena*, tesis de licenciatura, Universidad de La Laguna.
- Morel-Fatio, Alfred (1894): “l’*arte mayor* et l’*hendecasyllable* dans la poesie castillane du xv<sup>e</sup> siècle et du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle”, *Romania*, 23, pp. 209-31.
- Morros Mestres, Bienvenido (2003): “El brocense en los textos de Juan de Mena y de Garcilaso de la Vega”, en *El brocense y las humanidades en el siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 347-372.
- Navarro Tomás, Tomás (1983): *Métrica española*, 6.<sup>a</sup> edición, Barcelona, Labor.
- Nebrija, Antonio de (2011): *Gramática sobre la lengua castellana*, Carmen Lozano (ed.), Madrid, RAE..
- Núñez, Hernán (2015): *Glosa sobre las trezientas del famoso poeta Juan de Mena*, ed. Julian Weiss y Antonio Cortijo (eds.), Madrid, Polifemo.
- Núñez González, J. M. (1988): “El *numerus oratorius*. panorama de sus principales problemas y métodos”, en *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*, G. Morocho (ed.), León, Universidad de León, pp. 305-321.
- Osuna Rodríguez, M.<sup>a</sup> Inmaculada (2016): “El verso de arte mayor y Juan de Mena en textos y contextos escolares de los siglos XVII y XVIII”, en Cristina Moya (ed.), *Juan de Mena: tiempo y memoria*, Madrid, Sílex, pp. 181-198.
- Paraíso, Isabel (2000): *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco libros
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1978): “De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de la comedia”, 1616. *Anuario de la Sociedad española de literatura general y comparada*, 1, pp. 151-158.
- Pla Colomer, Francisco P. (2013): *Reconstrucción de la pronunciación castellana medieval: la voz de los poetas*, tesis de doctorado, Universidad de Valencia.
- Pla Colomer, Francisco P. (2020): “Historia de la lengua y métrica medieval. Consideraciones en torno a la *historia de la métrica medieval castellana*”, *Boletín de la RAE*, 100.322, pp. 635-662.
- Proia, Isabella (2016): “El hexasílabo y el adónico sencillo”, en *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 479-488.
- Roubaud, Jacques (1971): “Mètre et vers”, *Poétique*, 2, pp. 366-387.
- Saavedra Molina, Julio (1945): “El verso de arte mayor”, *Anales de la Universidad de Chile*, 57-58, pp. 5-127.
- Smith, Colin (1991): “Notes Mena’s *laberinto* and the visual arts”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 78, pp. 297-303.
- Street, Florence (1955): “The allegory of fortune and the imitation of Dante in the *Laberinto* and *Coronación* of Juan de Mena”, *Hispanic review*, 33, pp. 1-11.
- Tavani, Giuseppe (1965): “Considerazioni sulle origini dell’ *arte mayor*”, *Cultura neolatina*, 25, pp. 15-33.
- Taylor, Barry (1994): “Juan de Mena, la éfrasis y las dos fortunas: *laberinto de fortuna*, 143-208”, *Revista de literatura medieval*, 6, pp. 171-181.
- Tittman, Barclay (1969): “Further remarks on the origins of *arte mayor*”, *Cultura neolatina*, 29, pp. 274-82.
- Torre, Esteban (2017): *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*. Sevilla, Padilla libros.

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2022

Fecha de aceptación: 21 de noviembre de 2022