

EL TRONO DE JUAN II EN EL "LABERINTO DE FORTUNA"

Las coplas 142-146 de la obra de Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*¹, dedicadas a describir la silla real en la que el poeta sitúa a Juan II, de acuerdo con la imagen mayestática con que presenta a este monarca, son muy conocidas y, como todo el poema del poeta cordobés, repetidamente citadas. Sin embargo, las habituales referencias a estos versos, incluidas las efectuadas por María Rosa Lida², han pasado por alto el contenido de la descripción y los motivos de la misma, de manera que parece como si fuese la silla en su conjunto y no su decoración —precisamente a nuestro juicio el elemento definitorio— lo único que haya interesado a la mayoría de los autores³. Las alusiones de Mena a *los fechos de los Alfonsos; lo que ganaron los reyes Fernandos; la justicia, los rectos derechos, la mucha prudencia de nuestros Enriques*, las menciones expresas a las Navas de Tolosa, la conquista de Algeciras y la batalla del Salado, así como el recurso literario a unas imágenes que

¹ MENA, JUAN DE, *Laberinto de Fortuna. Poemas menores*, edición de MIGUEL PÉREZ PRIEGO, Madrid, 1976, pp. 115-116. En un apéndice reproduzco las citadas coplas para facilitar su consulta.

² LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, p. 404. *La idea de fama en la Edad Media castellana*, Madrid, 1983, p. 283.

³ El pasar por alto la decoración de la silla real ha llevado a transformar el asiento regio imaginado por Mena en una silla de montar: ver JOSÉ LUIS BERNIEJO CABRERO, "Ideales políticos de Juan de Mena", *Revista de Estudios Políticos*, nº 188, Madrid, 1973, p. 166. Hay que señalar la excepción que representa JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO, quien se ocupa del contenido de la silla real mostrando algunos antecedentes e influencias ("Notas sobre el 'Laberinto de Fortuna'", en *Estructura y diseño en la literatura castellana medieval*, Madrid, 1975, p. 203).

responden en el contexto a un intención propagandística⁴ y que se encuentran en el relato incluidas artísticamente —pintadas y esculpidas—, no han suscitado el suficiente interés para atraer la atención de los especialistas. Juan de Mena, demostrando una destacable inclinación hacia las artes plásticas e influido por una tradición literaria y artística rica y diversa, al tiempo que respondiendo a unos evidentes criterios políticos reiteradamente manifestados en su obra, elaboró una imagen que expresaba su pensamiento acerca de la historia, la monarquía y el reino⁵.

Mena tenía en alta consideración los símbolos de la monarquía y la función que cumplían así como la imagen pública que podía ofrecer el monarca, siendo consciente de que las insignias y la figura regia representaban el poder real y de la importancia que tenía la expresión —la comunicación diríamos hoy— de esa imagen⁶. En su obra no son infrecuentes las alusiones a los objetos que simbolizan las atribuciones y los poderes del monarca como el cetro⁷, la espada⁸ y el trono, la silla

⁴ Según JOSÉ MANUEL NIETO SORIA, la propaganda política fue un elemento incontestable de la vida cotidiana de Castilla y la apología una de sus formas habituales. "Apología y propaganda de la realeza en los cancioneros castellanos del siglo XV. Diseño literario de un modelo político", *En la España Medieval*, 11, Madrid, 1988, p. 196. Ver también del mismo autor *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, 1988, pp. 41 y ss.

⁵ A todos los efectos, Mena fue un agente de la propaganda política monárquica junto a los poetas cortesanos y los artistas (NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL, "Propaganda política y poder real en la Castilla Trastámara: una perspectiva de análisis", *Anuario de Estudios Medievales*, 25, 1995, p. 513 y ss.).

⁶ NIETO SORIA, *Fundamentos*, p. 36.

⁷ "Regio cetro" (c. 114); "eburneo ceptro"; "justicia es un ceptro" (c. 231) (*Laberinto*). También aparece sin vinculación con la persona regia: "sendos cetros" (c. 39), *Coronación del Marqués de Santillana*, MENA, *ob. cit.*, p. 234. El poeta cordobés parece que relaciona el cetro con el símbolo de la justicia regia, anticipando la sustitución que se iba a producir de la espada por este atributo a mediados de la centuria (NIETO SORIA, *Fundamentos*... pp. 162 y 226). Las repetidas referencias a este tradicional símbolo —alguna como el "eburneo bastón", de influencia ovidiana— chocan con la afirmación de PERCY E. SCHRAMM, según la cual el cetro tuvo en Castilla un papel poco relevante (*Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960, pp. 82 y 82). Ver también NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, p. 187.

⁸ "Fulmina espada" c. 142 (*Laberinto*). Sobre la espada como insignia real se puede consultar de BONIFACIO PALACIOS MARTÍN, "Los símbolos de la soberanía en la Edad Media española. El simbolismo de la espada", *VII Centenario del Infante don Fernando de la Cerda*, Ciudad Real, 1976, pp. 273-296. NIETO SORIA, *Ceremonias*..., pp. 188-190 y "Propaganda política...", p. 507.

real, citada en repetidas ocasiones y con distintos términos⁹. Este interés de Mena por el elemento que servía de asiento al rey en las ceremonias más solemnes, contrasta con la escasa importancia que poseía en el conjunto de los símbolos reales castellanos desde que en el siglo XII desaparecen las ceremonias de coronación¹⁰. El que la unción y la coronación no fueran requisitos indispensables para acceder a la dignidad real, llevó a que ni los soberanos ni el pueblo concedieran a las insignias regias excesiva importancia, como revelan los escasos y poco significativos testimonios materiales existentes, en su mayoría procedentes de la Alta Edad Media¹¹, aunque no dejaron de otorgarles un valor simbólico y un carácter de atributo regio. El trono estuvo presente de forma ininterrumpida en el entorno del monarca cumpliendo la función de servir de asiento durante las ceremonias de relieve institucional¹² y, en general, como sede del poder ya que el rey siempre aparecía y actuaba sentado, aunque variase la consideración de este objeto¹³. Sin embargo, no será hasta el reinado de los Reyes Católicos cuando se conforme definitivamente la imagen del monarca entronizado como una de las expresiones más características de la realeza al recoger los modelos establecidos por Enrique IV en monedas y en sellos y continuar una tradición puesta de manifiesto en la iluminación del *Libro de los Castigos e Documentos del Rey Don Sancho*, ilustrado hacia 1420¹⁴.

La revalorización que experimentaron los símbolos reales debido al incremento de rituales y ceremonias acaecido desde la llegada de los Trastámara a causa de las necesidades de legitimación de la dinastía

⁹ Aparece citada como signo de preeminencia ("la que silla más alta tenía". C. 75), como asiento real (c. 194) y como atributo regio (c. 142 y 221). Mena utiliza también el término "cathedra", sinónimo de silla o trono, para señalar un asiento, un lugar destacado propio de una autoridad específica (*Coronación del Marqués de Santillana*; 45).

¹⁰ SCHRAMM, *ob. cit.*, p. 33. Ver también TEÓFILO F. RUIZ, "Une royauté sans sacre: La monarchie castillane du Bas Moyen Age", *Annales E.S.C.*, 3 (1984), pp. 429-453 y "L'image du pouvoir à travers les sceaux de la monarchie castillane", *Génesis medieval del Estado Moderno: Castilla y Navarra (1250-1370)*, Valladolid, 1987, pp. 217-227, LUIS DíEZ DEL CORRAL, *La Monarquía hispánica en el pensamiento político europeo. De Maquiavelo a Humboldt*, Madrid, 1976, p. 80.

¹¹ SCHRAMM, *ob. cit.*, p. 34. DíEZ DEL CORRAL, *ob. cit.*, p. 81.

¹² NIETO SORIA, *Ceremonias...*, p. 191.

¹³ Acerca del trono como insignia de la realeza en Castilla y León se puede consultar el citado trabajo de PERCY E. SCHRAMM y el de CLAUDIO SÁNCHEZ-ALBORNOZ, "Sede regia y solio real en el reino asturleonés", *Asturians Medievalia*, Oviedo. 1977, vol. 3, pp. 75-86, así como NIETO SORIA, *Ceremonias...*

¹⁴ NIETO SORIA, "Propaganda política...", p. 511.

y a las más amplias pretensiones de poder de la monarquía¹⁵, culminan en el siglo XV y se reflejan en la obra de Juan de Mena. Este, un hombre de letras que aspiraba a entrar al servicio de Juan II, elaboró un poema, pleno de la erudición propia de la época aunque no de contenido renacentista¹⁶, en el que el monarca y el reino ocupan el centro y en el que las insignias regias tienen, como hemos visto, una continua presencia. El poeta cordobés, fiel a sus principios políticos y a sus pretensiones recién señaladas, elaboró una imagen de Juan II, del poder real, de Alvaro de Luna y del reino que respondía a los intereses que intentaban convertir al poder regio en un poder único y sin trabas en su ejercicio¹⁷.

Este grupo de letrados, nobles y eclesiásticos eran los defensores de la autoridad regia frente a las pretensiones de los Infantes de Aragón, cabezas visibles de la oligarquía castellana, partidaria de establecer un régimen pactista en Castilla que consolidase e institucionalizase su influencia y actividad política. Asimismo, fueron activos propagandistas del poder y de la figura del monarca, quien tenía cada vez mayores pretensiones soberanas, por cualquier medio a su alcance (fiestas, poesía, torneos, arte, monedas, sellos, etc.)¹⁸. De acuerdo con las líneas maestras del *Laberinto*, los elementos básicos del pensamiento político de Juan de Mena serían la consolidación y fortalecimiento del poder real¹⁹, la concepción de la Reconquista como empresa nacional y prototipo de guerra justa que debía de aunar los esfuerzos de los castellanos, especialmente de los grandes, malgastados en estériles contiendas

¹⁵ NIETO SORIA, *Ibidem*, pp. 160 y 161.

¹⁶ LIDA, *Juan de Mena* . . . , pp. 529 y ss.; CAMILLO, OTTAVIO DI, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, 1976, p. 117 y RUSSELL, PETER E., "El humanismo laico del siglo XV", en *Introducción a la cultura hispánica. II. Literatura*. PETER E. RUSSELL (ed.), Barcelona, 1982, p. 65.

¹⁷ Acerca del conflicto entre el rey y los grandes así como sobre la situación del reino, se pueden consultar los trabajos todavía indispensables de LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Nobleza y Monarquía*, Valladolid, 1975, y *Los Trastámaras de Castilla y Aragón*, Tomo XV, *Historia de España* dirigida por RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, Madrid, 1970. También son de interés las obras de NICHOLAS ROUND, *The Greatest Man Uncrowned. A study of Don Alvaro de Luna*, London, 1984; ISABEL PASTOR BODMER, *Grandeza y tragedia de un valido. La muerte de don Alvaro de Luna*, Madrid, 1992, 2 volúmenes, el segundo dedicado a documentación; PORRAS ARBOLEDAS, PEDRO A., *Juan II (1406-1454)*, Palencia, 1995, y AYALA MARTÍNEZ, CARLOS DE, "La Castilla de Juan II y Enrique IV", en *Los reinos hispánicos ante la Edad Moderna*, Madrid, 1992, pp. 105-247.

¹⁸ NIETO SORIA, *Ceremonias* . . . , p. 161, y "Propaganda política . . .", pp. 512-515, dedicados a los agentes de la propaganda.

¹⁹ BEIRMEJO CABRERO, *ob. cit.*, pp. 158-163.

civiles que asolaban al reino²⁰ y, por último, un acusado nacionalismo castellano, reflejado, por ejemplo, en la gran importancia que concede al pasado, a la historia del reino²¹. Hay otros elementos más debatidos, como la cuestión de la unificación peninsular, cuestión que no aparece formulada de manera explícita, aunque sí existe en su obra un abundante uso del término España y su identificación con Castilla²². En lo que nos interesa destacar en relación con la silla real, es necesario referirse al monarquismo manifestado por Mena, ya aludido, revelado rotundamente en la imagen que ofrece en el *Laberinto* cuyo poder afirma es de origen divino²³, y en los diversos títulos, algunos verdaderamente originales, que le concede²⁴. Esta elevada consideración de la persona del rey se extiende a otros miembros de la familia real como la hermana

²⁰ *Ibidem*, p. 164. GIMENO CASALDUERO, *ob. cit.*, p. 211. LIDA, *Juan de Mena...*, p. 543.

²¹ GIMENO CASALDUERO, *ob. cit.*, p. 214; BERMEJO CABRERO, *ob. cit.*, pp. 167 y 170. DI CAMILLO afirma que el *Laberinto* "es la obra que sin duda alguna exhibe una inspiración más nacionalista de todas las del siglo XV" (*ob. cit.*, p. 118), recogiendo una opinión tradicional, formulada por MENÉNDEZ PELAYO (*Poetas de la Corte de don Juan II*, Madrid, 1959, pp. 213 y 214). Ver también de JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO, "Sobre las numeraciones de los Reyes de Castilla", *Estructura...*, pp. 84 y ss. Acerca del contenido nacionalista del humanismo hispano en el siglo XV, ver ÁNGEL GÓMEZ MORENO, *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, 1901, pp. 133-148 y 278-279.

²² Al contrario de lo sostenido por LIDA (*Juan de Mena...*, p. 543), BERMEJO (*ob. cit.*, p. 169) y GIMENO CASALDUERO ("Notas sobre...", p. 211) afirman que, a pesar de la identificación de Castilla con España, Mena no piensa en ningún tipo de unión dinástica de los reinos peninsulares.

²³ "Rey de la tierra vos fizo el del cielo" (c. 230 [*Laberinto*]). Sobre el origen divino del poder real ver JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Estado Moderno y Mentalidad social*, Madrid, 1972, I, pp. 160 y ss., y NIETO SORIA, *Fundamentos...*, pp. 51 a 60, así como la obra de ERNST KANTOROWICZ, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, 1985.

²⁴ Juan II aparece citado en el *Laberinto* como "muy prepotente", "Cesar novelo" (C. 1) "Señor valeroso" (c. 114) "monarcha" (c. 114) "poderoso gran rey" (c. 134), "Magnífico príncipe" (c. 135), "rey magno bienaventurado" (c. 221); "príncipe bueno", "novel Augusto", "lumbre de España", "Rey mucho justo" (c. 230) "rey de reyes y rey de señores" (c. 271) "lindo" (legítimo) (c. 272). En otras obras de Juan de Mena el rey de Castilla recibe los títulos de "Rey virtud, Rey vencedor", "Cesárea celsitud", "superaugusta columna" (I), "Rey plus quam perfecto" (II) ("Poemas menores" en *Laberinto...*, pp. 209 y 210). Ha señalado JOSÉ ANTONIO MARAVALL que Mena, demostrando su voluntad de exaltar a la monarquía, concede al rey castellano todos los títulos que más adelante le otorgará el pleno absolutismo (*ob. cit.*, I, pp. 273 y 274). Para los títulos del rey, ver también NIETO SORIA (*Fundamentos...*, pp. 84, 85, 253 y 254).

de Juan II, doña María, esposa de Alfonso V de Aragón²⁶, su mujer María de Aragón²⁶, y sus hermanos, los Infantes, hijos de Fernando de Antequera, rey de Aragón desde 1412²⁷. De esta forma, la apología de la realeza adquiere en Mena un carácter dinástico ya que rebasa la figura regia y se extiende a la familia real, aunque sin confundir nunca atribuciones o funciones que pudieran ensombrecer al monarca, suprema e indiscutida autoridad del reino.

Para reforzar la imagen del soberano, no duda Mena en acudir a la historia y a los gloriosos hechos de los antepasados de Juan II, mostrándoles como modelo a seguir, coincidiendo con el carácter ejemplar que poseía la fama en el siglo XV²⁸, y como elemento de prestigio de la institución y del reino. Ya María Rosa Lida señaló el deseo implícito en el *Laberinto de Fortuna* de rescatar del olvido las glorias españolas y cómo, respondiendo a esta pretensión, la silla real descrita por Mena aparece labrada y pintada con las proezas del pasado²⁹. El poeta, de acuerdo con una idea de fama alejada de su anterior vinculación con la gloria caballeresca, acentúa la importancia de la opinión de terceros³⁰ y con una intención propagandística y de comunicación expresas, elabora un verdadero programa ideológico y político que debía servir a un mismo tiempo de modelo al propio monarca —confirmando la función ejemplarizante que poseían los hechos históricos³¹— y de elemento de prestigio para la monarquía. Consciente de la importancia que poseía el escritor en la creación de la fama³², Juan de Mena acude a la hora de describir la silla real a las imágenes plásticas, a lo visual y pictórico, mostrando una gran vocación de comunicación, de exhibición, que pone de relieve su interés por el fenómeno que supone la transmisión de ideas y mensajes, en especial por medio de la imagen como complemento de la escritura, es decir, por la propaganda. El autor del *Laberinto* se sirve de la pintura y, en menor medida, de la escultura para representar en el imaginario trono de Juan II los hechos y títulos

²⁵ "Reina maestra" la llama (c. 77. *Laberinto*).

²⁶ "Inclita reina de España, muy virtuosa doña María" (c. 75. *Laberinto*).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ LIDA, *La idea de...*, p. 282. Sobre la historia y el nacionalismo castellano en el siglo XV, ver GÓMEZ MORENO (*ob. cit.*, pp. 278 y ss.), quien señala la recuperación del pasado que efectúan los escritores de la época y la proclamación de sus glorias.

²⁹ LIDA, *La idea de...*, p. 283.

³⁰ *Ibidem*, pp. 120 y 211.

³¹ TATE, ROBERT B., "La historiografía en la España del siglo XV", *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, 1970, p. 295.

³² LIDA, *La idea de...*, p. 287.

de sus antepasados, poniendo de manifiesto la importancia que concedía a las imágenes como recurso literario, coincidiendo, como veremos más tarde, con Dante y con el horaciano *ut pictura, poesis*, que consideraba análogos a la pintura y la poesía³¹. Mediante la ficción pictórica se describen pintados *por orden los fechos de los Alfonsos, con todos sus mandos, y lo que ganaron los reyes Fernandos; las dos Algeciras y las iras de Almotacén*, todo ello, por si quedase duda al lector, para que *tú, Fama, publiques, y fagas en otros semblantes provechos y quede memoria también gloriosa*. La escultura, más escueta, reduce su presencia en el imaginario asiento regio a la batalla de las Navas de Tolosa, *triumpho de grande misterio divino*, también con idéntica intención apologetica. Como puede verse, es todo un programa de propaganda de la monarquía castellana que, de forma resumida, combina los acontecimientos gloriosos del pasado y el carácter ejemplar de la historia del reino con los conceptos abstractos que redundan en favor de la virtud y la legalidad de los reyes de la Casa de Trastámara, tan sensibles a estos aspectos desde su entronización.

De acuerdo con los criterios esenciales del pensamiento de Mena, la decoración de la silla real en que sitúa en su poema al rey, resume los principales hechos de la historia de Castilla sin referencia alguna al reino de Asturias y León, aunque, según la pauta seguida por el cordobés a la hora de seleccionar los monarcas antecesores de Juan II enumerados en la orden de Saturno³⁴, cabe pensar que los reyes asturianos y sus hazañas están implícitamente incluidos en las pinturas y esculturas del trono. En las coplas del *Laberinto* dedicadas a exponer las glorias de los soberanos de Castilla, estudiadas por Gimeno Casaldueiro³⁵, Mena remonta la antigüedad del reino al mitológico Gerión, yendo más allá del tiempo histórico, y continúa, citando aquellos que juzga conveniente, con los reyes visigóticos, de Asturias y de Castilla, siendo éste el único reino que aparece con todos sus monarcas en la obra. En esta particular enumeración³⁶ están presentes reyes que tienen una valo-

³³ Según JOAQUÍN YARZA, una de las formas artísticas en la que lo imaginativo juega un papel determinante es la arquitectura imaginada en textos y en pinturas ("Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 14-46).

³⁴ C. 272-291.

³⁵ GIMENO CASALDUERO, "Sobre las numeraciones...", pp. 84 y ss.

³⁶ La relación de monarcas y hechos presentada por MENA en el *Laberinto de Fortuna* se basa en el *Liber Regnum*, obra de fines del siglo XII o principios del XIII, sin apenas modificaciones, según L. FELIPE LINDLEY CINTRA ("O *Liber Regnum*, fonte comun do *Poema de Fernão Gonçalves* e do *Laberinto* de Juan de Mena", *Boletín de Filología*, Lisboa, 1952, pp. 289-315). Cit. por Miguel Angel Pérez Priego.

ración desigual, mientras que la selección de aquellos que incluye de forma implícita en la decoración de la silla real, está limitada, dada la función de modelo y espejo otorgado a la misma, a aquellos más virtuosos y sobre todo a los que llevaron a cabo mayores proezas frente al infiel. Si, de acuerdo con lo observado por Gimeno Casalduero, la incorporación de monarcas de diversa consideración histórica a la lista enumerada en el *Laberinto* obedecía a la necesidad expresamente proclamada³⁷ de que los hechos de Juan II superaran las hazañas de sus antecesores y que ante ellos sus gestas quedaran postergadas³⁸, la representación de la silla real responde a una intención propagandística y al propósito de rescatar del olvido las glorias pasadas. Estas son las razones que llevan a incluir en la decoración del trono imaginado por Mena las proezas de aquellos que se consideraban modelo de reyes, de acuerdo con una tradición de la historiografía medieval que la poesía cancioneril cortesana del siglo XV, en su labor de apología del poder real, había recuperado³⁹. En la imagen mayestática de Juan II ofrecida por el poeta cordobés, la silla sobre la que se asienta el monarca con los atributos de la realeza contiene la representación de una selección de hazañas y virtudes con la doble intención de servir de enseñanza y recordatorio al rey y, para todos aquellos que la contemplaran en la ficción, es decir, que leyeran su descripción, de propaganda encaminada a fortalecer la autoridad y la figura regia. El propio Mena, cuando relata lo que vio en la imaginaria silla situada en el círculo de Marte del *Laberinto*, describe los efectos que supone producirían la visión de la decoración en aquellos que pudieran verla.

Comienza la copla aludiendo a *los fechos de los Alfonsos*, los cuales están *pintados por orden*, lo que nos lleva a suponer que la representación imaginada estaría formada por las hazañas de los principales reyes que respondían a este nombre ordenadas cronológicamente. De acuerdo con la consideración y el tratamiento que reciben en la obra, los monarcas con el nombre de Alfonso susceptibles de ser incluidos en las privilegiadas imágenes del trono de Juan II, serían Alfonso primero, segundo, sexto, octavo, undécimo y, quizás también, el décimo de este nombre⁴⁰, todos ellos *pintados con todos sus mandos*, en probable alusión a los que Juan de Mena estimaba eran los principales atributos del poder real. En lo que se refiere a la naturaleza de los hechos protagonizados

³⁷ C. 271.

³⁸ GIMENO CASALDUERO, "Sobre las numeraciones...", p. 84.

³⁹ NIETO SORIA, "Apología y propaganda...", p. 199.

⁴⁰ C. 275, 278 a 280, 285, 286, 288 y 289.

por estos monarcas que les faculta para que el poeta los incluya en la representación del trono, quedan pocas dudas, de acuerdo con los datos que proporciona el *Laberinto*, que son las victorias que alcanzaron sobre los musulmanes⁴¹. La Reconquista y más concretamente su finalización, se manifiesta como uno de los ideales indiscutidos del pensamiento de Mena⁴² por medio de la selección de ciertos monarcas y acontecimientos que ofrece el *Laberinto* y la decoración de la silla real, todos ellos vinculados con esta empresa. Este interés coincide con el tema histórico y literario común a toda la Península durante la Edad Media, según señala José Antonio Maravall⁴³, que supone el elogio de reyes y príncipes por su actividad guerrera contra los sarracenos. El poeta al referirse a *lo que ganaron los reyes Fernandos* estaba pensando probablemente en la actividad de Fernando I y, sobre todo, de Fernando III, a quien dedica además las coplas 271 a 274, convirtiéndose después de Juan II en el rey que mayor atención recibe en el *Laberinto*. Por su parte, Alfonso XI está presente en la decoración de la silla al socaire de dos acontecimientos de idéntico carácter: la conquista de Algeciras en 1344 y la batalla del Salado, donde *están por espada domadas las iras de Almofacén*. Sin embargo, es la victoria de las Navas de Tolosa lograda por Alfonso VIII —prototipo de rey guerrero y modelo de monarca junto a Fernando III⁴⁴—, el hecho que mayor atención recibe de Mena en este pasaje, siendo presentado con un carácter rotundamente providencial, *triumfo de grande misterio divino*⁴⁵, en la única representación escultórica que

⁴¹ LIDA, *Juan de Mena...*, p. 545.

⁴² *Ibidem*, pp. 546-547. GIMENO CASALDUERO, "Notas sobre...", pp. 211 y ss., Lida afirma que la gran valoración que realiza Mena de la Reconquista es fruto de su máxima aspiración representada en la unidad de España, un objetivo que se alcanzaría tras la expulsión de los musulmanes. Como hemos visto (vid, nota 20) otros autores rechazan este aspecto del pensamiento de Mena, tradicionalmente sostenido, aunque es indudable el carácter nacional y patriótico de muchos pasajes del *Laberinto*.

⁴³ MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, "La idea de Reconquista en España durante la Edad Media", *Estudios sobre Historia de España*, edición de MANUEL FERNÁNDEZ ALVAREZ, Madrid, 1965, p. 187.

⁴⁴ NIETO SORIA, "Apología...", p. 199. BERMEO CABRERO incluye también a ALFONSO X entre los reyes favorecidos por la literatura (*Máximas, principios y símbolos políticos [una aproximación histórica]*), Madrid, 1986, p. 169).

⁴⁵ El desarrollo del providencialismo a lo largo del siglo XV culmina a finales de la centuria con el reinado de los Reyes Católicos, cuando estos monarcas se ven afectados por una concepción divina de la historia, como ha puesto de manifiesto JOSÉ CEPEDA ADAN en un trabajo ya clásico ("El providencialismo en los cronistas de los Reyes Católicos", *Arbor*, 59, 1950). Por otra parte, la consideración de los asuntos bélicos a la luz de la intervención divina tuvo enorme fortuna desde esta

se incluye en la descripción de la silla que me ocupa. La consideración de la guerra contra los enemigos de la Cristiandad como la guerra justa por antonomasia, y de la Reconquista como la empresa que debía reunir y aunar los esfuerzos del reino, superando así los conflictos internos que le azotaban, es una constante en Mena⁴⁶ que se manifiesta claramente en el orden de Marte del *Laberinto*, en el cual sitúa la descripción de la silla real. Así se desprende también de la decoración de este imaginario asiento regio, en la cual las hazañas bélicas contra la morisma constituyen el motivo central de inspiración y de gloria para los monarcas y el reino. Aunque Mena, ante el estado de discordia civil en que se encontraba Castilla se muestra pacifista⁴⁷, en varias ocasiones alude a la guerra de manera positiva. La empresa contra el infiel recibe las calificaciones de *santa*⁴⁸ y *virtuosa, magnífica guerra*⁴⁹ tanto por el

época hasta la crisis de 1640, convirtiéndose en el instrumento de análisis habitual de la sociedad española del que participaron incluso personalidades tan críticas como Quevedo. Ver CASTILLO CÁCERES, FERNANDO, "El providencialismo y el arte de la guerra en el Siglo de Oro. La 'Política Española' de Fray Juan de Salazar", *Revista de Historia Militar*, 75, 1993 y "La idea de la guerra en la obra de Francisco de Quevedo", *Revista de Historia Militar*, 80, 1996.

⁴⁶ LIDA, Juan de Mena... , pp. 546 y 547. La ilustre autora señala la influencia de Lucano en la gran importancia que concede el *Laberinto* a la guerra externa como medio idóneo para emplear la energía de una nación; sin embargo, sugiere que obedece a motivos diferentes de los literarios. Conviene destacar que la concepción agustiniana de la guerra justa relaciona el conflicto con su ejercicio frente a un enemigo externo (TRUYOL, ANTONIO, *Historia de la Filosofía del Derecho y del Estado*, I. *De los orígenes a la Baja Edad Media*, Madrid 1976, p. 281). Por su parte, San Gregorio sitúa las armas al servicio de la fe, por lo que el fin último de la guerra justa no sólo es la sumisión de los paganos y herejes sino su conversión, de ahí su consideración como una actividad misionera (MANUEL GARCÍA PELAYO, *El Reino de Dios, arquetipo político*, Madrid, 1959, pp. 43 y 167 y ss.). Hay, por tanto, una clara distinción entre la guerra interna que llevan a cabo los cristianos y la guerra contra los paganos. Esas ideas, que constituyen el armazón de la teoría de la guerra justa, tuvieron amplio eco en la Castilla del siglo XV como se desprende de la preocupación al respecto demostrada por RODRIGO SÁNCHEZ DE ARÉVALO en sus obras *De pace et bello*, *Suma de la Política*, Madrid, 1944, y *Vergel de Príncipes* (JUAN BENEYTO, *Los orígenes de la Ciencia Política en España*, Madrid, 1977, pp. 269 y ss.); ROBERT B. TATE, "Arévalo y su Compendiosa Historia Hispánica", *ob. cit.*, pp. 77 y 78) y Alfonso de Madrigal (NURIA BELLOSO MARTÍN, *Política y humanismo en el siglo XV. El maestro Alfonso de Madrigal, el Tostado*, Valladolid, 1989, pp. 156-169).

⁴⁷ C. 147. *Laberinto*. BERMEO CABRERO, "Ideales políticos...", pp. 164 y 165. Sobre la "tranquillitas", la paz, como cualidad esencial del sistema político en la Edad Media, ver BENEYTO, *ob. cit.*, 83 y ss.

⁴⁸ C. 197.

⁴⁹ C. 152.

objetivo perseguido de extender la fe como por unir al reino y recibe también la más alta consideración, al revés de lo que sucede con los conflictos que juzga no responden a justos motivos⁶⁰. Estas *causas indignas* no sólo no proporcionan la gloria de *morir por su tierra*⁶¹, una evidente manifestación de patriotismo que concibe la máxima obligación de servicio en el tópico *pro patria mori*⁶², sino que, por el contrario, lleva a la máxima indignidad, crudamente puesta de manifiesto en la copla 245 al negar la sepultura a aquel que no hubiera muerto en justa batalla. Sólo la rectitud y la justicia de un conflicto proporcionan una muerte heroica y la gloria o, caso contrario, la indignidad y condenación. Esta cuestión de la cruzada contra los musulmanes como única manifestación loable de actividad bélica, le permite no tanto exhortar a su realización como censurar, de forma algo menos que velada, a la nobleza. Los grandes escandalizan al poeta al malgastar recursos y energías en causas injustas como son las discordias internas⁶³ —el mayor de los males que puede afectar al reino— y conceder treguas a los infieles⁶⁴. No obstante, el rey, al guerrear contra aquellos que con su ambición se oponen a su autoridad, no recibe ninguna crítica del poeta; por el contrario, le dedica los mayores elogios y títulos cuando alcanza el triunfo de Olmedo⁶⁵. Así, la guerra justa amplía sus horizontes más allá de los límites impuestos por el conflicto con los sarracenos al vincularse con el ejercicio de la legítima potestad regia y con la recomendación,

⁶⁰ Señala PORRAS ARBOLEDAS un párrafo de la *Crónica de Alvaro de Luna* para distinguir entre "*guerra caballeresca*", la celebrada entre los naturales del reino, y "*guerra cruel*", la desarrollada entre los musulmanes (*Ob. cit.*, p. 22). Esta distinción existente en la época, que diferenciaba los dos tipos de conflicto, contribuye a reforzar la doble consideración de Mena, quien contemplaba negativamente la guerra civil, la cual desde 1439 era más *cruel*, es decir, menos limitada. Sobre las características de los enfrentamientos bélicos durante el siglo XV, ver FERNANDO CASTELLO CÁCERES, "La presencia de mercenarios extranjeros en Castilla durante la primera mitad del siglo XV: la intervención de Rodrigo de Villandrando, conde de Ribadeo, en 1439", *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Medieval*, 9, 1996.

⁶¹ C. 138. Sobre los términos "tierra" y "patria" y su equivalencia política en los dos últimos siglos de la Edad Media, ver JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Estado Moderno*, I, pp. 462 y ss.

⁶² MARAVALL, *Ibidem*, I, pp. 492-497.

⁶³ C. 207, 219, 228, 255. *Laberinto*. La preocupación por los conflictos internos y la aspiración de seguridad —precisamente un término surgido en el siglo XV— lleva a que en esta época sea un deseo generalizado acallar las disensiones intestinas, de ahí la decidida condena de las guerras de carácter civil (*Ibidem*, II, pp. 215-219).

⁶⁴ C. 253.

⁶⁵ "Rey virtud, Rey vencedor", MENA, *ob. cit.*, pp. 209 y ss

apelando al concepto de rey justiciero⁵⁶, de *fazed que deprendan temer a su rey, porque justicia no ande por suelo*⁵⁷. Para finalizar, me importa señalar que Juan de Mena debía conceder una cierta importancia a la guerra como fenómeno digno de estudio, según se desprende de su alusión a Vegecio⁵⁸, el autor clásico sobre arte militar más conocido en la Edad Media, muy popular en el entorno intelectual de la Castilla del siglo XV, pues estaba presente en las bibliotecas de Juan II, Alvaro de Luna, Íñigo López de Mendoza, y otros grandes de la época⁵⁹.

En la decoración de la silla real de Juan II que imagina Mena con evidente intención propagandística, aunque sea desde la perspectiva de la forma ficticia, revisten especial importancia las pinturas dedicadas a los que denomina *nuestros Enriques*. Estos monarcas —Enrique II y Enrique III— están incluidos en el programa iconográfico elaborado por Mena por medio de lo que, según creemos, serían las personificaciones o alegorías de virtudes consideradas tradicionales entre los gobernantes, como la justicia y la prudencia⁶⁰, de inequívoco origen clásico, y de los derechos de ambos reyes. Estas referencias suponen la inclusión de conceptos abstractos entre los motivos de la decoración de la silla, al tiempo que son el camino para la incorporación en la decoración en cuestión de los únicos monarcas mencionados de la casa de Trastámara.

⁵⁶ Acerca del rigor que debe poseer el rey justiciero, manifestado por medio de la "ira regia", ver GRASSOTTI, HILDA ("La ira regia en León y Castilla", *Miscelánea de Estudios sobre instituciones castellano-leonesas*, Bilbao, 1978, pp. 3-106) y NIETO SORIA (*Fundamentos*), pp. 152, 233 y 235.

⁵⁷ C. 230.

⁵⁸ "Coronación del Marqués de Santillana", XXXVIII. MENA, *ob. cit.*, p. 234.

⁵⁹ Acerca de Vegecio en España se puede consultar JOSÉ ANTONIO MARAVALL, "Ejército y Estado en el Renacimiento", *Revista de Estudios Políticos*, nº 117-118, Madrid, 1961; CAMPILLO, ANTONIO, *La fuerza de la razón. Guerra, Estado y Ciencia en los tratados militares del Renacimiento. De Maquiavelo a Galileo*, Murcia, 1986; FRANCISCO GARCÍA FITZ, "La didáctica militar en la literatura castellana", *Anuario de Estudios Medievales*, 19, 1989, pp. 271-283; JESÚS D. RODRÍGUEZ VELASCO, *El debate sobre la caballería en el siglo XV*, Salamanca, 1996, pp. 81-85; LOLA BADÍA, "Frontí i Vegeci, mestres de cavallería en català als segles XIV i XV", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 39, 1983-84, pp. 191-215; ANGEL GÓMEZ MORENO, "La 'militia' clásica y la caballería medieval: las lecturas 'de re militari' entre Medievo y Renacimiento", *Euphrosyne. Revista de Filología Clásica*, XXIII, 1995, pp. 83-97 y ANTONIO ANTELO IGLESIAS, "Las bibliotecas del otoño medieval. Con especial referencia a las de Castilla en el siglo XV", *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Medieval*, 4, 1991, pp. 285-350.

⁶⁰ Ver los conceptos de "Rey virtuoso" y "Rey justiciero en NIETO SORIA, *Fundamentos...*, pp. 84-85, 235, 245, 253-254. Sobre las imágenes del Rey ver BENEYTO, *ob. cit.*, pp. 129 y ss. y BERMEJO CABRERO, *Máximas...*, p. 169.

Enrique II y Enrique III⁶¹ aparecen representados sin vinculación alguna con hechos gloriosos de carácter bélico relacionados con la Reconquista y están tratados antes como un depósito de virtudes características del buen gobernante que como monarcas victoriosos, lo que significa una novedad en el conjunto. La imagen que nos ofrece Mena puede responder a su interés por acentuar las características éticas y políticas más positivas de estos reyes —"rey justiciero", "rey legislador"⁶²— y de desvincular a la dinastía Trastámara de sus conflictivos orígenes. Esta cuestión se pone de manifiesto en las referencias a los *rectos derechos* de ambos Enriques, donde parece resonar el pecado original de la monarquía, y en el deseo del poeta de reafirmar la legitimidad histórica de Juan II, el cual, como hemos visto, recibe en un momento dado el título de *lindo*, es decir, legítimo⁶³. La lealtad dinástica que se desprende del panorama histórico ofrecido en el *Laberinto de Fortuna*, uno de los rasgos característicos de la historiografía del siglo XV junto al contenido pragmático y moralizante que se otorga a la historia⁶⁴, contrasta con el tratamiento que recibe Pedro I en el poema. Este monarca no sólo aparece en las coplas dedicadas a los reyes castellanos con netos rasgos positivos al aludir a su fama, lejos de la propaganda antipetrista de la anterior centuria, a la que tanto contribuyó López de Ayala y que aún continuaba aunque con ciertas fisuras⁶⁵, sino que incluso recibe el explícito elogio de *bravo*⁶⁶, demostrando la voluntad de Mena de reivindicar y asumir el pasado del reino como una continuidad hasta el presente y de superar la imagen de antiespejo de príncipes que tenía el rey Pedro.

⁶¹ Cabe pensar que Mena pensaba sólo en estos dos reyes al referirse a las virtudes y derechos debido al efímero reinado de Enrique I, aunque este monarca se encuentre entre los enumerados por el poeta en su lista de antepasados de Juan II (C. 290. *Laberinto*).

⁶² Sobre el concepto de Rey Legislador, ver NIETO SORLA, *Fundamentos*, p. 156, así como BENEYTO, *ob. cit.*, 129 y ss. y BERMEJO CABRERO, *Máximas...*, pp. 169 y ss.

⁶³ C. 272.

⁶⁴ MITRE FERNÁNDEZ, EMILIO, *Historiografía y mentalidades históricas en la Europa Medieval*, Madrid 1982, pp. 125 y 137.

⁶⁵ MITRE FERNÁNDEZ, EMILIO, "La historiografía bajomedieval ante la revolución Trastámara. Propaganda política y moralismo"; *Estudios de Historia Medieval. Homenaje a Luis Suárez*, Valladolid, 1991, pp. 333-347. Este autor cita algún ejemplo de actitudes un tanto pudorosas ante lo ocurrido en 1369 (pp. 343 y 344). MARTÍN, JOSÉ LUIS, "Defensa y justificación de la dinastía Trastámara. Las Crónicas de Pedro López de Ayala", *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Medieval*, 3, 1990.

⁶⁶ C. 250.

Una vez contemplada la imagería de la silla real ofrecida por Juan de Mena, se puede observar que no están incluidos los reyes de Castilla que responden al nombre de Sancho, aunque el cuarto de ellos está positivamente tratado en la lista panorámica de antepasados de Juan II⁶⁷, ni tampoco, y esto es más sorprendente, Juan I, el único Trastámara excluido de la silla real, muy superficialmente aludido en otra ocasión⁶⁸. Ello supone una selección posterior a la ya realizada por el poeta al enumerar los reyes que conforman la historia de la monarquía castellana, que incluye a la realeza asturiana e incluso visigoda, dotada de una particular numeración.

La decoración de la silla real descrita en el *Laberinto* resume aquellos hechos que el poeta considera los principales de la historia de Castilla, adecuados para incrementar su fama y prestigio y para servir de ejemplo y superación; en este caso, dentro del contexto cortesano que caracteriza a la obra, estos y otros acontecimientos están expuestos para ser superados por Juan II y sus hazañas, las cuales harían olvidar la fama de sus antecesores⁶⁹. En toda la obra alienta una conciencia nacional sustentada en la idea de Reconquista, en su proyección pasada y futura y en el modelo de la monarquía visigótica, de quien Mena estima es Castilla legítima heredera, de ahí su identificación con España⁷⁰. Este ideal goticista existía desde el siglo XIII, pero encuentra en el Cuatrocientos un momento favorable para su desarrollo, al tiempo que unos selectos partidarios hacen pública apología del mismo⁷¹, como son Alonso de Cartagena o Rodrigo Sánchez de Arévalo⁷². Esta exaltación de la individualidad de cada reino, de

⁶⁷ C. 287.

⁶⁸ C. 290.

⁶⁹ LIDA, *La idea de...*, pp. 280 y 281.

⁷⁰ GÓMEZ MORENO, ANGEL, *España y la Italia...*, p. 278.

⁷¹ MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, "El concepto de Monarquía en la Edad Media Española", *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, I, Madrid, 1983, pp. 77 y ss.

⁷² Sobre estas personalidades se pueden consultar algunos trabajos como los de ROBERT B. TATE, dedicados a Cartagena y Sánchez de Arévalo: "La 'Anacephaleosis' de Alfonso García de Santa María, obispo de Burgos" y "Rodrigo Sánchez de Arévalo...", *ob. cit.*; GÓMEZ MORENO, *España y la Italia...*; LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO, "Cultura jurídica, renacer de la Antigüedad e ideología política. A propósito de un fragmento inédito de Alonso de Cartagena", *En la España Medieval*, nº 16, 1993, pp. 120 y ss. y CAMILLO, *ob. cit.*

acuerdo con la terminología de Emilio Mitre⁷³, por medio de la tradición visigótica, es un elemento habitual del siglo XV que caracteriza a todo tipo de literatura, la cual no deja pasar la ocasión sin aludir a la supremacía castellana y la herencia germánica, o para manifestar un acentuado monarquismo que culminará en un verdadero mesianismo regio en el reinado de los Reyes Católicos⁷⁴. Mena, a la hora de escoger unos hechos gloriosos que sirvan para robustecer la fama de la monarquía y de ejemplo para el futuro, dignos de ser incluidos mediante el trabajo artístico en un rico trono, acude exclusivamente a la tradición e historia castellanas. No hay en la silla real de Juan II ningún espacio dedicado al pasado visigótico ni asturiano; tampoco están labrados o pintados personajes y acontecimientos de la antigüedad romana, tan aludida en el *Laberinto*, o de la mitología hispana, presente en el poema por medio de Gerión, considerado el origen de la monarquía castellana⁷⁵. Lo que le interesa incluir al poeta en la decoración de la silla, lo que pretende destacar entre hechos, héroes y dioses, es lo propio, lo específicamente castellano, un rasgo característico de la literatura de la época⁷⁶. Esta inclinación destaca incluso por encima del loado pasado germano⁷⁷ y romano⁷⁸, que en España —al contrario que en Italia y el resto de Occidente— están hermanados e identificados⁷⁹; incluso llega a estar postergada la Antigüedad latina a pesar de la admiración profesada por Juan de Mena hacia Virgilio, Lucano y Ovidio, la cual se reducía a los aspectos estilísticos y no a los culturales e ideológicos⁸⁰. Hay en el poema un acentuado castellanismo que al aflorar en la descripción de la decoración del trono, se manifiesta sin ocultarse en artificios literarios

⁷³ MITRE, *Historiografía...*, pp. 143 y 144; de este autor ver también "¿Un sentimiento de comunidad hispánica? La historiografía peninsular", *La época del gótico en la cultura española (c. 1220 - c. 1480)*, *Historia de España Menéndez Pidal*, Tomo XVI, Madrid, 1994, pp. 429-432. Se puede ver igualmente la obra de HELEN NADER, *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara, 1986, pp. 40 y ss., y la citada de ROBERT B. TATE, *Ensayos...*

⁷⁴ NADER, *ob. cit.*, p. 43; ver también CEPEDA ADÁN, JOSÉ, *ob. cit.*, pp. 177-190, y BOASE, ROGER, *El resurgimiento de los trovadores*, Madrid, 1981, pp. 161-163.

⁷⁵ C. 272.

⁷⁶ MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *Antiguos y Modernos*, Madrid, 1966, p. 261.

⁷⁷ C. 43.

⁷⁸ Durante el siglo XV, la historiografía de los letrados al servicio de la Monarquía, en su afán de orden y continuidad, contemplaban la época romana como parte de la historia de España (NADER, *ob. cit.*, p. 40).

⁷⁹ GÓMEZ MORENO, *España y la Italia...*, pp. 279 y 280.

⁸⁰ LIDA, *Juan de Mena*, p. 532; CAMILLO, *ob. cit.*, p. 120 y RUSSELL, *ob. cit.*, p. 65, señalan el enraizamiento de Mena en el mundo medieval.

que recurren al pasado y a la cultura clásicas, y cuyo fin es, junto al fortalecimiento de la figura real, una activa defensa de la personalidad y singularidad del reino, un deseo de distinción en el contexto peninsular derivado de la consideración de Castilla como reino hegemónico a causa del papel primordial desempeñado en la Reconquista⁸¹.

Como ya hemos referido anteriormente, las insignias de la realeza en Castilla tuvieron menor importancia y significación que en otros reinos de Occidente a causa, probablemente, de que ceremonias como la coronación o la unción regia no eran requisitos indispensables para acceder al trono, y al nulo carácter sagrado y taumatúrgico de la monarquía⁸². Con el advenimiento de la dinastía Trastámara y la creciente ceremonialización de la vida institucional desde fines del siglo XIV⁸³, se registra un incremento en la presencia de estos símbolos de la realeza y una mayor consideración de los mismos a la que no es ajena una intención propagandística destinada al fortalecimiento del poder real⁸⁴. En lo que se refiere al trono, a la silla real, su uso fue habitual en Castilla en los actos solemnes de relieve institucional al servir de asiento regio, según revelan numerosos testimonios, gozando de una ubicación especial que contribuía a resaltar su valor simbólico en el contexto del acto⁸⁵; sin embargo, el uso habitual del trono como insignia de la realeza no supuso la existencia de un ejemplar fijo⁸⁶. Aunque la renuncia a la unción y a la investidura por los reyes supuso la desaparición de un acto especialmente relevante para la imagen regia en el que se mostraban las insignias reales⁸⁷, existieron en el siglo XV otros actos de enorme importancia, como la recepción de embajadores, las sesiones de cortes y, sobre todo, las entradas reales, las fiestas y los torneos, en los que el monarca aparecía revestido con muchos de los símbolos de la monarquía, tal como nos muestran testimonios literarios y artísticos a los que más adelante aludiré⁸⁸. En tales ceremonias, la imagen entronizada del rey, es decir, la imagen mayestática, será la habitual y en

⁸¹ TATE, *ob. cit.*, p. 72.

⁸² Vid supra nota 10.

⁸³ NIETO SORIA, *Ceremonias...*, p. 160; "Propaganda política...", p. 489-495.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 161 y 168.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 191.

⁸⁶ SCHRAMM, *ob. cit.*, p. 61.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 68.

⁸⁸ Acerca de la representación del trono en sellos y monedas se puede ver de FRANÇOISE DUMAS, "Le Trône des Rois de France et son rayonnement", *La Monnaie, miroir des Rois*, París, 1978, pp. 231-250, útil, a pesar de centrarse en el país vecino, por las referencias que aporta.

ella el trono adquiere un papel fundamental⁸⁹. La sigilografía castellana⁹⁰ ofrece algunos ejemplos de representaciones entronizadas de los monarcas, más cercanos a la tradición de la realeza aunque ellos fueran menos usuales que el tipo ecuestre, de evidente carácter caballeresco determinado por la Reconquista, la tradición germánica y el resurgir de la Caballería⁹¹. Tanto por medio de los sellos como de las monedas⁹², los reyes manifestaban de qué forma deseaban ser considerados⁹³, inclinándose hacia los aspectos más políticos o caballerescos de la realeza, según lo requiriesen las circunstancias o la voluntad del soberano. En lo que a los Trastámara se refiere, la preferencia de los distintos reyes varía a la hora de inclinarse por una u otra representación en las monedas o los sellos. Juan I y Enrique IV fueron los que mostraron mayor interés por la imagen entronizada, siendo este último monarca el primero en incluir la imagen mayestática en las monedas castellanas, en concreto en la gran dobla de cincuenta enriques, una pieza que está más próxima a las medallas y cuya circulación es difícil de admitir, siendo lo más probable que se reservase como moneda de prestigio y de regalo escogido⁹⁴. Por el contrario, los dos Enriques

⁸⁹ NIETO SORLA, *Ceremonias...*, p. 191 y "Propaganda política", p. 511.

⁹⁰ Sobre sigilografía y la imagen regia se puede consultar: JUAN MENÉNDEZ PIDAL, *Sellos españoles de la Edad Media*, Madrid, 1929; FAUSTINO MENÉNDEZ PIDAL, *Apuntes de Sigilografía española*, Guadalajara, 1930, y TEÓFILO F. RUIZ, "L'image du pouvoir...".

⁹¹ RUIZ, "L'image...", p. 218.

⁹² Acerca de la imagen de los reyes en las monedas se puede ver: ANTONIO BELTRÁN MARTÍNEZ, "Le portrait sur les monnaies espagnoles", *La Monnaie...*; FERNANDO CASTILLO CÁCERES, "Los símbolos del poder real en las monedas de Pedro I de Castilla", *VII Congreso Nacional de Numismática (Madrid 1989)*, Madrid, 1991, y "Aproximación a las monedas del príncipe Alfonso de Castilla, 1465-1468", *VIII Congreso Nacional de Numismática (Avilés 1992)*, Madrid, 1994.

⁹³ Un documento de Juan I, en concreto una carta de confirmación existente en el Archivo de la Catedral de Toledo correspondiente al 26.VI de 1387, describe detalladamente cómo ha de ser el sello real y cómo ha de ser representado el monarca. Este está descrito sentado en su silla con una espada en la mano derecha y una pella en la izquierda (cit. por JUAN MENÉNDEZ PIDAL, *ob. cit.*, p. 288). Por su parte, el príncipe Alfonso de Avila establece cómo ha de ser presentado en las doblas que se procedían a acuñar al ordenar al tesorero de la casa de la moneda... *mi figura encima de un caballo armado a la guisa e una corona en la cabeza e una espada desnuda en la mano* (CRISTÓBAL ESPEJO y JULIÁN PAZ, *Las antiguas ferias de Medina del Campo*, Valladolid, 1912, p. 86). Ver también RUIZ, "L'image...", p. 227.

⁹⁴ Este tipo de piezas, excepcionales por su valor intrínseco y artístico, fueron desde los primeros ejemplos acuñados por Pedro I, vehículos idóneos para transmitir una determinada imagen de la realeza. Es lo que sucede con las monedas de este monarca y con las labradas por Juan II y Enrique IV (BELTRÁN MARTÍNEZ, *ob. cit.*, p. 187, CASTILLO CÁCERES, "Los símbolos...", pp. 512, 513 y 515).

y Juan II optaron en los aspectos numismáticos por representaciones más tradicionales, mientras que en los sellos escogieron la representación ecuestre o el simple busto, aunque haya algún ejemplar con el tipo sedente. Hasta el siglo XV el modelo de trono habitualmente representado en los sellos reales y en distintas miniaturas es una sencilla silla curul, en forma de equis, capaz de incorporar sólo una decoración somera⁹⁶. El otro modelo de trono, la silla arquitectónica decorada con pináculos y ricamente labrada de acuerdo con los rasgos estilísticos del gótico surgida en Francia a comienzos del siglo XIV bajo el reinado de Felipe IV⁹⁶, no aparece en Castilla hasta el siglo siguiente, precisamente cuando, según distintos testimonios literarios y artísticos, comienza a ser habitual la presencia del monarca en público entronizado y portando unos signos que lo aproximan a la imagen mayestática usual en Occidente⁹⁷. A estos modelos de trono, presentes en diferentes representaciones, podemos añadir el trono-banco el cual, de acuerdo con la tradición germánica, servía para que el monarca sentara junto a él, en actos de especial relevancia, a los huéspedes más distinguidos⁹⁸. Este ejemplo de asiento regio era utilizado en la Península al menos desde el siglo XII⁹⁹ y, por sus características, era proclive a llevar algún tipo de decoración. Los ejemplares de trono o asiento-banco conocidos, aunque son de carácter eclesiástico y muy semejantes a la *cathedra*, nos proporcionan una idea de lo usual que era decorar este tipo de mueble. En concreto, el banco de la catedral de Cuenca del siglo XIV que se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, recuerda a las sillerías de coro ya que está decorado con una escena de

⁹⁶ En su reconstrucción de la vida del reino leonés, precoz ejemplo de historia de las mentalidades y de la vida cotidiana, Sánchez-Albornoz describe un solio basándose en noticias documentales y gráficas del siglo X, que no nos resistimos a reproducir: "ancho sillón, cuyo asiento cuadrado sujetan, cortándose en ángulo recto, tres tableros corridos de admirable valor. Tallados en recuadros y ornados con incrustaciones de hueso y con clavos argénteos, rematan en sus ángulos bolas de plata" (CLAUDIO SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *Una ciudad de la España cristiana hace mil años*, Madrid, 1976, p. 80 y nota 111).

⁹⁶ DUMAS, *ob. cit.*, *La Monnaie...*, pp. 233 y 234.

⁹⁷ NIETO SORIA, *Ceremonias...*, p. 213.

⁹⁸ SCHRAMM, *ob. cit.*, pp. 30 y ss.

⁹⁹ Schramm alude a un sello de Alfonso VII, en el que este monarca aparece representado en actitud sedente en un trono-banco, y a una miniatura del Libro de los Testamentos, escrito hacia 1127, en la que Alfonso III está sentado en un asiento de semejantes características entre la reina y el obispo de Oviedo. *Ibidem*, p. 32.

vendimia tallada en el respaldo y con diferentes motivos vegetales¹⁰⁰, aunque los temas usuales en la ornamentación mobiliaria eran los arquitectónicos, como arquerías, columnillas, etc.¹⁰¹.

A lo largo del siglo XV, mientras se produce un incremento del ceremonial y de los actos que cuentan con la presencia regia, se registra una complicación en la representación del asiento real, como revelan distintas miniaturas que reproducen la imagen del rey. Este fenómeno quizás no es ajeno al citado acrecentamiento del ritual relacionado con el monarca ni a la pretensión de fortalecer su autoridad ante las demandas señoriales, cuestiones ambas que pudieron influir en el ánimo de los artistas. A todo ello podríamos añadir la hipotética presencia de algún trono concreto usado por el rey en determinados actos públicos que pudiera inspirar a los artistas, así como la progresiva presencia de elementos artísticos ultrapirenaicos, en concreto flamencos, que se suman a la tradición mudéjar para recargar el gótico castellano. La referida transformación en la representación de la silla real, su creciente complicación que lleva del sencillo sillón al trono-banco adoselado, se puede apreciar al comparar el asiento que utiliza el monarca en el *Libro de los Castigos e Documentos del rey don Sancho*, un manuscrito iluminado entre 1420 y 1430¹⁰², con los representados en miniaturas posteriores. En la *Genealogía de los Reyes* de Alonso de Cartagena, ilustrado hacia 1460, Enrique III aparece representado en un trono adoselado¹⁰³, y en el *Devocionario de la Reina Juana* de Pedro Marcuello, entregado a los Reyes Católicos en 1482¹⁰⁴, una miniatura recoge la recepción del autor en la que los monarcas están sentados en un trono-banco sobre un podio adoselado y decorado con tapices que muestran motivos vegetales, unos angelito tipo *putti*¹⁰⁵ jugando una suerte de torneo y

¹⁰⁰ AGUILLO, M. P., "Mobiliario", *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, edición de ANTONIO BONET CORREA, Madrid, 1982, p. 302; CAMON AZNAR, JOSÉ, *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1973, p. 64.

¹⁰¹ ALCOLEA, SANTIAGO, "Artes decorativas en la España Cristiana", *Ars Hispaniae*, XX, Madrid, 1975, p. 294.

¹⁰² NIETO SORIA, *Ceremonias...*, p. 214. Ver folios 15 y 214, reproducidos por Nieto.

¹⁰³ YARZA LUACES, JOAQUÍN, "La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano", *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, coordinado por ADELINE RUCQUOI, Salamanca, 1988, p. 277; *Ibidem*, p. 212.

¹⁰⁴ NIETO SORIA, *Ceremonias*, pp. 210-213. Ver folio 4.

¹⁰⁵ Sobre los "putti", ver PANOFKY, ERWIN, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, 1991, pp. 216-221. Acerca de los "putti" en la decoración de manuscritos en la Península, ver la nota 67 de esta obra y las referencias al "Brevariario de Martín de Aragón" de principios del siglo XV.

las armas reales por medio de un bello escudo. Este trono recuerda el referido en la *Crónica de Juan II*¹⁰⁶ al describir el asiento utilizado por el rey en 1423 con ocasión de la celebración de las Cortes de Toledo. Según la crónica, era un *asentamiento muy alto cubierto de rico brocado* en el que el monarca estaba *asentado en su silla muy ricamente guardada*, el cual parece era empleado por el rey en las sesiones de Cortes. Este conjunto, que dista de parecerse al sencillo sillón del rey Sancho IV del *Libro de los Castigos*, es casi una verdadera estancia que incluye un complejo artístico constituido por elementos arquitectónicos, pictóricos y escultóricos destinados a refozar el ornato y el prestigio regio mediante el mensaje que transmiten el lujo y la magnificencia, manifestados en el trono como insignia real y en las imágenes que en él se encuentran. El uso de asientos de este tipo en ceremonias y actos solemnes nos lo confirman las crónicas con motivo de la célebre recepción de la embajada francesa en el alcázar madrileño en diciembre de 1434¹⁰⁷. No obstante, este majestuoso trono-banco, casi un salón portátil, debió compartir su condición de asiento regio con la, repetidamente aludida por las fuentes, silla real, sin duda de mayor sencillez decorativa y menores pretensiones de solemnidad. En la conocida como *Biblia de los Alba*, una traducción encargada en 1422 por Luis de Guzmán, Maestre de la Orden de Calatrava, ilustrada por miniaturistas toledanos hacia 1431, este miembro de la nobleza castellana aparece, en lo que Joaquín Yarza ha llamado *insolente visión mayestática*, sobre un elevado y complejo trono con animales, como un nuevo Salomón¹⁰⁸, mientras Juan II está representado a menor tamaño, coronado y con manto, sentado en un sencillísimo asiento difícil de identificar con un trono¹⁰⁹. Esta imagen del Maestre de Calatrava ha sido considerada por Yarza como la de más acusadas características mayestáticas de todas las existentes en las artes figurativas y en la literatura, incluida la silla que Mena destina a Juan II en el *Laberinto de Fortuna*, la cual es, a su juicio, la

¹⁰⁶ *Crónica de Juan II*, Madrid, 1953, p. 422.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 518. *Refundición del Halconero*, edición JUAN DE M. CARRIAZO, Madrid, 1946, p. 168. El empleo de paños y tapices para decorar el asiento del monarca era una costumbre muy extendida en Castilla durante el siglo XV, utilizándose para realzar el entorno del rey incluso en actos privados como pone de manifiesto la *Crónica de Alvaro de Luna* con ocasión del banquete celebrado en el castillo palacio de Escalona durante las fiestas de 1448 (*Crónica de Alvaro de Luna*, ed. de JUAN DE M. CARRIAZO, Madrid, 1940, cap. LXXIV, p. 219).

¹⁰⁸ DUMAS, *ob. cit.*, p. 233.

¹⁰⁹ YARZA, "La imagen del rey...", pp. 281 y ss.

más cercana a la representada en la *Biblia de los Alba*¹¹⁰. En el caso en cuestión, la importancia y simbología del trono trasciende el ámbito regio ya que Luis de Guzmán ha sido representado por el anónimo autor de las miniaturas, con la obvia aquiescencia del destinatario, vinculado a una insignia real, lo que da idea de la concepción que existía en Castilla acerca de los maestros de las Ordenes Militares y de las pretensiones señoriales, poco respetuosas con la figura del monarca¹¹¹. La decoración del entorno regio en ceremonias institucionales, como la administración de justicia, sesiones de Cortes y recepción de embajadores, por medio de colgaduras y tapices con la intención de incrementar el ornato real, debía ser usual desde fines del siglo XIII, según se desprende de la descripción realizada en el citado *Libro de los Castigos e Documentos del rey don Sancho*. Con el objetivo de reforzar la institución y la imagen del monarca, el texto describe minuciosamente el entorno de Sancho IV, quien está sentado en una silla cubierta de oro, plata y piedras preciosas¹¹²; las cortinas de su casa, que podemos considerar tapices, ofrecen el relato de las proezas y glorias de sus antepasados, pero también sus errores y miserias para que sirvan con su ejemplo de modelo de comportamiento¹¹³. En esta imaginaria decoración, que quizás pudo responder a la realidad ya que parece que Sancho IV participó en la obra, está presente el carácter didáctico y ejemplar atribuido a la historia que culminará en el siglo XV, cuando los historiadores comiencen a considerar esta disciplina superior a la filosofía moral para la instrucción de los príncipes¹¹⁴. El texto citado no sólo recurre a la historia, sino también a las imágenes como medio de recuperar el pasado al elaborar unas artísticas colgaduras cargadas de significado. Los párrafos dedicados a describir el trono de Sancho IV son una discreta muestra de la tradición descriptiva de obras de arte

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 281.

¹¹¹ NIETO SORIA ha aludido a la similitud entre la representación regia y la nobiliaria ("Propaganda política...", p. 511).

¹¹² GIMENO CASALDUERO, JOAQUÍN, *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XV*, Madrid. 1972. pp. 45 y ss. El trono de Sancho IV es un antecedente de la silla preciosa que describe Santillana en la *Coronación de Mossen Jordi* y de la adjudicada por Juan de Mena a Juan II en el *Laberinto* lo que permite adelantar al siglo XIII la prioridad en la descripción de sillas preciosas que Lida concede al Marqués de Santillana (LIDA, *Juan de Mena...*, p. 404, nota 2). Así relata la silla real el *Libro de los Castigos*: "La silla en la que el rey estaba asentado era cubierta de oro e de plata con muchas piedras preciosas, por la cual silla se demuestran los [regnos] e los poderes que el rey a so sí." (Cit. GIMENO, *La imagen...*, p. 48).

¹¹³ *Ibidem*, pp. 49 y 50.

¹¹⁴ TATE, *Ensayos...*, p. 295.

ficticias existente en la literatura, según Julius Schlosser, las cuales obedecen en su forma a la voluntad e intencionalidad del escritor¹¹⁵, que perdura durante la Edad Media continuando la tradición originada en la Antigüedad con la literatura de *ekphrasis*, caracterizada por las descripciones artísticas imaginarias¹¹⁶. Hemos visto que Juan de Mena, aunque de forma más modesta que los autores europeos continuadores de la citada costumbre, concede gran importancia a esta cuestión, tanto que ha llevado a ser considerado un ejemplo de la historia castellana con pretensiones de descripción artística gracias a las coplas dedicadas a la silla real en el *Laberinto de Fortuna*¹¹⁷.

A la hora de elaborar la decoración de la silla real, es probable que algún pasaje de la *Divina Comedia*, de tan debatida influencia sobre el *Laberinto*¹¹⁸, insuflase en Mena una mayor inclinación e interés hacia la pintura y escultura como recurso plástico y literario. Precisamente, el canto X del poema dantesco, correspondiente al Purgatorio, ofrece varios ejemplos del uso de imaginarias obras de arte con intenciones literarias, en concreto de esculturas que, *con arte divina*, están destinadas a narrar ejemplos de historias o a representar personajes. Interesa destacar en relación con el episodio del *Laberinto* que nos ocupa, la alusión que realiza Dante referente a la Columna de Trajano (Canto X, 73) y a las historias que están grabadas en su fuste. Es éste un monumento romano que quizás conoció Juan de Mena en alguno de sus dos viajes a Italia y cuyo acentuado sentido apologético y narrativo, un rasgo característico de la pintura y escultura de los siglos XIV y XV, pudo influir en el poeta¹¹⁹. Quien probablemente tuvo gran ascendiente sobre Mena

¹¹⁵ SCHLOSSER, JULIUS, *La literatura artística*, Madrid 1993, pp. 56 y ss. Vid infra nota.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 33 y 56.

¹¹⁷ YARZA, "La imagen del rey...", pp. 284 y 285.

¹¹⁸ PÉREZ PRIEGO, "Introducción" a MENA, *ob. cit.*, p. 33.

¹¹⁹ La columna de Trajano, el monumento que ilustra minuciosamente las hazañas del emperador en la campaña contra los dacios, permaneció intacta al igual que la columna de Marco Aurelio desde la Antigüedad, siendo protegida en gran medida por la Iglesia y el pueblo romano (PANOFSKY, ERWIN, *ob. cit.*, p. 122 y GREGOROVUS, FERDINAND, *Roma y Atenas en la Edad Media*, Madrid, 1982, p. 83). La mención que lleva a cabo Dante junto a la posible contemplación por Juan de Mena en su breve estancia romana en 1442 y, quizás, en 1434, de la historia narrada en el fuste para mayor gloria de Trajana, pudieran haber ejercido su influjo sobre el cordobés, quien finalizó el *Laberinto* en sus últimos momentos italianos o en los primeros meses de su vuelta a Castilla, cuando aún estaban frescos los recuerdos del viaje. Hay que recordar que el ejemplo que proporcionaba la columna de Trajano acerca de la combinación de elementos narrativos y escultura tuvo tempranas repercusiones

en diferentes aspectos fue Francisco Imperial, genovés autor del *Decir al Nacimiento de Juan II*, en 1405¹²⁰, una obra plena de monarquismo dantesco que presenta al rey castellano como un glorioso soberano lleno de virtudes, titular de una monarquía universal¹²¹. En su obra, tras enumerar todos los méritos y cualidades del recién nacido, Imperial recomienda por boca de la Fortuna *escribansse libros e pintense estorias de sus altos fechos*, con el objetivo de que se extienda la fama del nuevo rey y se refuerce la monarquía¹²². La importancia e influencia de la pintura y la escultura en la obra de Francisco Imperial ha sido resaltada por Colbert I. Nepaulsingh¹²³, quien destaca el influjo ejercido por miniaturas y pinturas en la misma. En concreto, este investigador señala el importante papel desempeñado por libros miniados y manuscritos que, sin duda, utilizó Imperial en diferentes aspectos de su obra, en la que también debió influir la representación que se hizo de los vicios y las virtudes en varios manuscritos desde la *Psychomachia* de Prudencio¹²⁴. Juan de Mena probablemente también consultó y poseyó obras miniadas y, al igual que Imperial, conoció pinturas y esculturas en cantidad suficiente para inspirarle pasajes del *Laberinto* y, sobre todo, para hacerle valorar las artes visuales como recurso literario que permite reforzar la figura regia. De esta forma, la idea expresada por Dante, aunque de origen horaciano, queda asumida por el poeta cordobés, quien acudió a la obra de Francisco Imperial, como observa Gimeno Casaldueño¹²⁵, al tener parecidos propósitos y semejantes sentimientos monárquicos y para mostrar cómo, al no haberse cumplido los designios de la Fortuna previstos en el *Dezir*, habían de realizarse los que la Providencia anuncia en el *Laberinto*¹²⁶. La Antigüedad, con su tradicional prestigio reforzado por la erudición del Cuatrocientos, ofrece también una serie de ejemplos que han podido servir de modelo a Mena para diseñar la silla de Juan II; en concreto hay que señalar a Virgilio quien

pues ya entre 1015 y 1022, el obispo Bernward de Hildesheim encargó una columna triunfal o candelabro con escenas de la vida pública de Cristo que por la técnica, disposición de las escenas y detalles iconográficos está basada en el monumento romano (GREENHALGH, MICHAEL, *La tradición clásica en el arte*, Madrid, 1987, p. 29).

¹²⁰ IMPERIAL, FRANCISCO, *El Dezir de las syete virtudes y otros poemas*, edición de COLBERT I. NEPAULSINGH, Madrid, 1977.

¹²¹ GIMENO CASALDUERO, "Notas sobre...", p. 198.

¹²² IMPERIAL, "Decir al Nacimiento de Juan II", XV (379-380), *ob. cit.*, p. 92.

¹²³ NEPAULSINGH, COLBERT I., "Introducción" a FRANCISCO IMPERIAL, *ob. cit.*, pp. c. y ss.

¹²⁴ *Ibidem*, p. c.

¹²⁵ GIMENO CASALDUERO, "Notas sobre...", p. 198.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 199.

junto a Lucano y Ovidio, era uno de los autores que más admiraba el cordobés y que más influjo ejerció sobre su obra. Se ha apuntado al libro VI de la *Eneida*¹²⁷, y en concreto a las puertas del templo que Dédalo consagró a Febo, cinceladas en oro por medio de *admirable labor*, como la fuente que inspiró a Mena para describir el trono, al tiempo que le proporcionaba una autoridad indiscutible a la que remitirse. La silla que el poeta destina como asiento a Juan II aparece en el texto superior en riqueza y perfección artística a sus modelos clásicos, como son los trabajos de Dédalo y el escudo que Vulcano hizo para Aquiles que se encuentran en el citado canto de la *Eneida*, considerados ejemplares de acuerdo con la tradición medieval que contemplaba a la Antigüedad como fuente de conocimiento y época digna de imitación. Mena, aunque acude constantemente a la comparación y a la referencia a personajes clásicos, históricos y mitológicos en una actitud habitual durante la Edad Media¹²⁸, propia de la condición paradigmática que poseía el pasado griego y romano, también participa de la atención preferente que se dispensaba en el siglo XV a sus contemporáneos, a los modernos¹²⁹. Esta actitud se manifiesta cuando el poeta elogia y valora la silla real de Juan II, de obvia factura contemporánea, como si la hubiera realizado el propio Dédalo y la compara de forma muy favorable al escudo de Aquiles, el prototipo de héroe que había forjado el herrero de los dioses e hijo de Júpiter y Juno. Los personajes de su época, los acontecimientos de la historia de Castilla y los valores del tiempo presente, tienen para Mena al menos tanto valor ejemplarizante como las tradicionales referencias medievales a los antiguos. No podía ser de otro modo en un poema que destaca sobre manera gracias a la exaltación de los valores nacionales¹³⁰.

La formación de la imagen mayestática de Juan II que aparece en el *Laberinto de Fortuna* y en la que el trono tiene un papel relevante¹³¹, responde entre otras influencias literarias a las de Ovidio¹³²

¹²⁷ *Ibidem*, p. 203.

¹²⁸ LIDA, *Juan de Mena...*, p. 529. En la España del siglo XV el interés por el mundo clásico estaba más aplicado a enriquecer el panorama del mundo medieval que a abrir nuevas perspectivas (RUSSELL, *ob cit.*, p. 65) y el acercamiento a las obras de los autores latinos obedecía a la búsqueda de modelos y ejemplos (LAWRANCE, JEREMY N. H., "On Fifteenth Century Spanish Vernacular Humanism", *Medieval Studies Tate*, 1986, p. 66).

¹²⁹ MARAVALL, *Antiguos...*, p. 261.

¹³⁰ Esta acentuada valoración de Castilla ha servido para explicar la insensibilidad demostrada por Juan de Mena hacia el humanismo italiano, especialmente durante sus viajes a Florencia y Roma (CAMELLO, *ob cit.*, p. 118).

¹³¹ C. 142 y 221. *Laberinto*.

y Francisco Imperial¹³³, según hemos visto y ha observado Gimeno Casaldueiro¹³⁴, pero también debe a la realidad la procedencia de muchos elementos que la definen. Esta influencia, bien presente en el poema, ha sido apreciada por Lida¹³⁵ y por el citado Casaldueiro¹³⁶, en especial al referirse a la copla 221 en la que el poeta glorifica a Juan II presentándolo en plena majestad. Ambos autores aluden, muy acertadamente, como fuente de inspiración de Mena a la embajada francesa que recibió el rey castellano en un acto muy teatral destinado a impresionar a los enviados galos en el alcázar madrileño en diciembre de 1434¹³⁷. Este acto solemne, al que probablemente no fue ajena la voluntad de Alvaro de Luna consciente de la importancia que tenía para la corona el ceremonial y sabedor del prestigio que aportaba al rey el despliegue de lujo y magnificencia¹³⁸, debió dejar honda huella en Castilla. Juan de Mena, a la sazón estudiante en Salamanca o quizás realizando su primer viaje a Italia, no pudo estar presente, pero sin duda conoció muchos extremos del acontecimiento por los relatos de asistentes o de terceros. La fama de la recepción de los embajadores

¹³² "...el rey se sienta en medio de la multitud vestido de púrpura y reconocible por su cetro de marfil" (*Las Metamorfosis*, VII, 102-103).

¹³³ IMPERIAL, *ob. cit.*, XV, 393-404, pp. 92 y 93.

¹³⁴ GIMENO CASALDUERO, "Notas...", pp. 207 y 208.

¹³⁵ LIDA, *Juan de Mena...*, p. 53.

¹³⁶ GIMENO CASALDUERO, "Notas...", p. 207.

¹³⁷ Sobre este acontecimiento se pueden consultar: *Crónica de Juan II*, p. 518; *Crónica del Halconero*, edición de JUAN DE MATA CARRIAZO, Madrid, 1946, Cap. CLXXV, pp. 179 y 180; *Refundición del Halconero*, p. 168; *Crónica de Alvaro de Luna*, Cap. XLIII, pp. 144 y 145.

¹³⁸ La espectacular entrada que realiza el Condestable en Turégano ante la Corte en 1428, a la vuelta de su destierro (*Halconero*, cap. I, p. 18; *Crónica Alvaro de Luna*, cap. XVII, pp. 67 y 68) o su participación en las fiestas de Valladolid del mismo año, son un ejemplo de esta vocación por la ceremonia y el espectáculo que eran comunes a toda Castilla. Sobre esta cuestión se puede acudir a los trabajos de ROSANA DE ANDRÉS DÍAZ, "Las fiestas de caballería en la Castilla Trastámara", *En la España Medieval*, Madrid, 1986, pp. 81-107; TEÓFILO F. RUIZ, "Fiestas, torneos y símbolos de la realeza en la Castilla del siglo XV. Las Fiestas de Valladolid de 1428", *Realidad e imágenes del poder*, pp. 249-265; FERNANDO CASTILLO CÁCERES, "El castillo-palacio de Escalona, Corte y escenario de poder de Alvaro de Luna", *Fortaleza medieval: realidad y símbolo*, Alicante, 1997 (en prensa), así como a la obra repetidamente citada de JOSÉ MANUEL NIETO SORIA, *Ceremonias...*, y las diferentes crónicas de la época, pródigas en noticias al respecto. Aunque no he podido consultarlo, parece sugerente el trabajo de JOSÉ ENRIQUE RUIZ DOMENEC, "El torneo como espectáculo en la España de los siglos XV-XVI", en *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII)*. *Atti del VII Convegno di Studio, Narni 14-15-16 Ottobre 1988*, Narni 1990. Así mismo, resulta muy útil el ya clásico libro de MAURICE KEEN, *La caballería*, Barcelona, 1986, pp. 115-139.

franceses, de acuerdo con los testimonios de la época, entre los que podemos incluir al propio *Laberinto*, fue grande y perduró el tiempo suficiente para que el cordobés pudiera recoger los detalles antes de realizar su obra principal. Este hecho tuvo una resonancia comparable a las fiestas de Valladolid de 1428¹³⁹, las cuales perduraron largo tiempo en la memoria colectiva llegando a adquirir categoría literaria al inspirar a Jorge Manrique en alguna de sus coplas, como ha demostrado Francisco Rico¹⁴⁰. El citado acontecimiento celebrado en Madrid en 1434, que recoge Juan de Mena y al que alude de forma explícita es, por tanto, una manifestación más de la influencia que ejerce la realidad en la literatura. En la copla 221, Juan II aparece descrito en actitud mayestática portando los tradicionales atributos de su dignidad, sin duda respondiendo a la imagen que debía ofrecer el monarca en la recepción a la embajada francesa, en la que la puesta en escena debió ser tan acabada que probablemente sirvió de modelo para el futuro¹⁴¹. Conviene señalar a este respecto el paralelismo existente entre la descripción realizada por la *Crónica de Juan II* y la del *Laberinto de Fortuna*, en la que destacan elementos comunes, como la cuestión del león —manto según la crónica, velloso para el cordobés— que estaba a los pies del rey. Este detalle, sólo aparentemente menor ya que ha llevado a ciertos autores a interpretar la presencia de la fiera como una crítica a la debilidad del monarca¹⁴², nos permite rastrear los elementos procedentes de la realidad de que se apropia la literatura. Aunque el león ha sido tradicionalmente considerado el rey de los animales y un símbolo de fuerza vinculado con la dignidad real, en este caso la alusión literaria es posible que no sea una figura retórica, pues es probable que estuviera presente en el acto del alcázar madrileño un león de carne y hueso

¹³⁹ Vid. supra. *Crónica de Juan II*, pp. 447 y 448; *Halconero*, cap. III.

¹⁴⁰ En las coplas 16 y 17 realizadas con ocasión de la muerte de su padre, Jorge Manrique se refiere a las fiestas celebradas en la capital vallisoletana de acuerdo con los criterios del *ubi sunt*? Aunque el poeta nació doce años más tarde, la fama y el recuerdo de estos acontecimientos le llegaron por medio de los comentarios de sus mayores, testigos directos de los actos. Esta teoría y la influencia de la realidad a la hora de inspirar a la literatura, la expone FRANCISCO RICO, "Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid de 1428", *Anuario de Estudios Medievales*, II, 1965, pp. 515-524.

¹⁴¹ No es extraño que Enrique IV se pudiera inspirar en la ceremonia que presidió su padre en 1434 así como en los modelos numismáticos franceses, para labrar la primera moneda que presenta en el reverso al monarca entronizado y en apogeo mayestático. Tampoco es difícil relacionar la efigie que representaba a este rey en la Farsa de Avila y los atributos que portaba con la imagen ofrecida por Juan II en alguna ceremonia.

procedente de los regalos ofrecidos a Juan II por los embajadores tunecinos en 1432¹⁴³. En el entorno del rey la presencia de animales no era algo extraño; lo demuestra la aparición de un león *muy grande atado con dos cadenas e un oso*¹⁴⁴ en la comitiva real con motivo la fiesta organizada por el monarca castellano en Valladolid en 1428. Esta afición tampoco hubo de ser anómala en las Cortes señoriales como la que el Condestable mantenía en su fastuoso castillo-palacio de Escalona, donde se desarrollaba el gusto por lo curioso y exótico, gusto que se reflejaba en el aprecio por los animales raros¹⁴⁵. La importancia simbólica que tenía el león para Alvaro de Luna se evidencia en el hecho de conservar clavada en la puerta del mencionado castillo la piel de un enorme león de legendaria fiereza, enviada como obsequio por *un rey moro de allende el mar*¹⁴⁶, sin duda conocedor del aprecio que suscitaba el animal en cuestión. Mena, quien probablemente compartía estos puntos de vista y conocía, aunque mediante testigos directos, la presencia de los leones en actos y fiestas, incluyó a este animal en la presentación del monarca, mostrando la influencia que ejercía la realidad sobre la literatura, aunque ciertas descripciones, como las de Francisco Imperial, a quien tanto consideraba, también contribuyeron a crear las citadas imágenes¹⁴⁷.

La creciente importancia que experimentan en Castilla los símbolos de autoridad a lo largo del siglo XV, afecta plenamente al trono, a la silla real, un atributo que registra numerosas alusiones literarias¹⁴⁸ y que incluso, al menos en los aspectos artísticos, rebasa el ámbito regio¹⁴⁹.

¹⁴² GIMENO CASALDUERO, "Notas...", pp. 205 y 207; BERMEJO CABRERO, "Ideas políticas...", p. 168, nota 25. Ambos autores están en desacuerdo acerca del significado del león situado a los pies de Juan II y en la intencionalidad crítica de Mena hacia el monarca, a nuestro juicio escasa.

¹⁴³ *Refundición*, p. 132.

¹⁴⁴ *Crónica Juan II*, p. 446; *Halconero*, p. 24; *Refundición*, p. 62.

¹⁴⁵ MORÁN, MIGUEL y CHECA, FERNANDO, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985; pp. 24 y ss; CASTILLO CÁCERES, "El castillo-palacio de Escalona...".

¹⁴⁶ *Crónica de Alvaro de Luna*, p. 219; CASTILLO CÁCERES, "El castillo-palacio de Escalona...".

¹⁴⁷ IMPERIAL, *ob. cit.*, XV, 390-404, pp. 92 y 93.

¹⁴⁸ Entre los autores que mencionan la silla real destacamos, por la personalidad del mismo, a Alvaro de Luna en su *Libro de las claras e virtuosas mujeres* (Madrid, 1891, p. 140), prologado precisamente por Juan de Mena.

¹⁴⁹ En la pintura podemos recordar la miniatura de la *Biblia de los Alba*, en la que el Maestre de Calatrava, Luis de Guzmán, está representado en pleno apogeo mayestático. Por otra parte, el propio Juan de Mena describe unas sillas decoradas que sirven de asiento a nobles: *sillas de ricas labores, / vacantes de sus señores, / vi de fieras esculpidas*. "Coronación del Marqués de Santillana (Calamicleos)", en *Laberinto*, XXXIV, p. 232. Ver nota 111.

Por otra parte, lo ocurrido en un acontecimiento tan solemne y de tan gran repercusión como la Farsa de Avila, el acto del destronamiento en effigie de Enrique IV cuyo antecedente se puede situar en la deposición del infante don Enrique como Maestre de Santiago ante Juan II¹⁵⁰, pone de relieve la importancia que poseían las insignias de la realeza y su enorme contenido simbólico, entre las cuales el trono destaca con entidad propia¹⁶¹. En la segunda mitad del siglo XV, el término silla real sirvió en ocasiones como concepto objetivador del poder real, como ocurre al ser empleado por Diego de Valera¹⁶², aunque no tuvo a este respecto la importancia de la corona, una voz que sirvió de forma idónea para llevar a cabo la transpersonalización y objetivación del orden político, según García Pelayo¹⁶³. La corona era a un mismo tiempo un objeto, en general de gran riqueza, que simbolizaba el poder regio y un complejo concepto político, jurídico e institucional que tuvo una proyección extraordinaria a la hora de definir una determinada forma de relación entre la monarquía y el reino¹⁶⁴. No llegó la silla real, es decir, el trono, a cumplir tan importante papel en la Edad Media castellana pues no fue considerada ni símbolo privilegiado de la realeza ni tampoco tuvo significado como concepto despersonalizador que permitiera la continuidad y superioridad del poder, situado sobre la persona del rey¹⁶⁶. No obstante, la silla fue usada ocasionalmente para hacer referencia a la realeza, al poder o al rey de forma alegórica¹⁶⁶. En lo que se refiere a Juan de Mena, éste utiliza el término silla real¹⁶⁷ y también el de trono¹⁶⁸ como un concepto político equivalente a poder, a la titularidad de la autoridad, aunque en este último caso no lo emplee en relación con la realeza sino para aludir a la posición pública de Alvaro de Luna.

¹⁵⁰ Sobre este ejemplo de consideración del trono como símbolo de autoridad diferente de la regia, ver: MACKAY, ANGUS, "Ritual and Propaganda in Fifteenth Century Castile", *Past and Present*, nº 107, 1985, p. 16; Halconero, pp. 86-87, y *Refundición*, p. 112.

¹⁶¹ En relación con el tema que nos ocupa, se puede consultar sobre la Farsa de Avila: MARTÍN, JOSÉ LUIS, "El Rey ha muerto. ¡Viva el Rey!", *Hispania*, LI, nº 177, 1991, pp. 5-39; MACKAY, *ob. cit.*, pp. 3-43 y ZAPALC, K. S., "Ritual and propaganda in Fifteenth Century Castile", *Past and Present*, 113, 1986, pp. 185-196/208, así como las crónicas del reinado de Enrique IV.

¹⁶² Cit. MARAVALL, *Estado Moderno*, I, p. 334.

¹⁶³ GARCÍA PELAYO, MANUEL, "La Corona. Estudio sobre un símbolo y un concepto político", *Cuadernos Hispanoamericanos*, abril, 1967, nº LXX.

¹⁶⁴ NIETO SORIA, *Fundamentos...*, p. 141.

¹⁶⁵ MARAVALL, *Estado Moderno*, I, p. 333.

¹⁶⁶ NIETO SORIA, *Ceremonias...*, p. 191.

¹⁶⁷ C. 194. *Laberinto*.

¹⁶⁸ C. 256. *Ibidem*.

En el episodio del *Laberinto* correspondiente a la maga de Valladolid consultada por los enemigos del valido, inspirado en un pasaje análogo de la *Farsalia* de Lucano, ésta responde a los requerimientos de los grandes afirmando que el Condestable *será detraído del sublime trono / y aún a la fin del todo desfecho*, aludiendo a la posición y a la autoridad de que disfrutaba Alvaro de Luna en el reino. Este uso del término *trono*, un objeto específico de la monarquía y propio de su manifestación más acabada como es la representación mayestática, fuera del ámbito regio, plantea la cuestión de si respondía a una conveniencia literaria, si era una lisonja palaciega un tanto irrespetuosa con la persona real o bien si era un medio de presentar la figura del valido reforzada. Parece que en momentos de extrema apología, frecuentes en el entorno cortesano, la silla, como símbolo de preeminencia y distinción, era un atributo que se concedía en el arte y la literatura a personajes distintos de la figura regia, según hemos visto en el caso del Maestre de Calatrava, Luis de Guzmán, representado en actitud mayestática en la *Biblia de los Alba*.

En Castilla, el asiento regio fue denominado usualmente *silla* o *silla real*, siendo el término *trono* una voz de carácter literario que penetra en las crónicas y se generaliza a partir de la segunda mitad del siglo XV. Si exceptuamos el ejemplo singular y aislado que brinda la *Crónica latina de los Reyes de Castilla* del siglo XIII, cuyo autor emplea el vocablo *trono*¹⁵⁹ junto a otros términos —*barones*, por ejemplo— que revelan, según acertadamente ha observado Hilda Grassotti¹⁶⁰, su origen ultrapirenaico, hay que esperar al reinado de Enrique IV para encontrar esta expresión para designar el asiento regio. Al describir la ceremonia del destronamiento del monarca en Avila, unos autores como Diego de Valera¹⁶¹ se refieren a la *silla* o *silla real*, otros cronistas emplean el término *trono*¹⁶² y, por último, hay quien, como Diego Enríquez del Castillo, utiliza ambos de manera indistinta¹⁶³. Cualquiera que sea la denominación empleada, parece consolidada la relevancia de esta insignia regia, recogida por los textos cuando su mención como silla o trono y

¹⁵⁹ *Crónica latina de los Reyes de Castilla*, edición de LUIS CHARLO BREA, Cádiz, 1984, p. 101.

¹⁶⁰ GRASSOTTI, HILDA, "Barones en la terminología jurídica de León y Castilla (siglos XI-XIII)", *Anales de la Universidad de Chile*, 5ª serie, n.º 20, 1989, pp. 147-187.

¹⁶¹ VALERA, DIEGO DE, *Memorial de diversas hazañas, Crónica de los Reyes de Castilla, III*, Ed. BAE. Madrid, 1953, p. 33.

¹⁶² PALENCIA, ALONSO DE, *Crónica de Enrique IV*, Valladolid, 1973, p. 168.

¹⁶³ ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, DIEGO, *Crónica de Enrique IV, Crónicas de los Reyes de Castilla, III*, Ed. BAE, Madrid, 1953, p. 144.

su consideración de atributo de la autoridad y de la monarquía debía estar extendida. A esta situación y a la gran valoración que se concedía a la imagen en la época, responde la silla real descrita por Mena en el *Laberinto*, inspirada en su *ultima ratio*, como toda la obra, por un intenso sentimiento apologético y por una concepción del reino y de la vida política en la que el monarca ocupa un indiscutible lugar preeminente, semejante al que ostentaba Castilla en el contexto peninsular. Este monarquismo que manifiesta el poeta cordobés, supone una toma de partido en el conflicto que enfrentó a lo largo de casi toda la centuria a dos concepciones opuestas acerca de la naturaleza del reino¹⁶⁴. Por un lado, la idea de un sistema de gobierno colectivo, oligárquico, ejercido por los principales linajes señoriales, en el cual el rey era un mero poder intermedio cuya finalidad principal era ejercer su capacidad de arbitraje; por otra parte, estaba la concepción de una monarquía fuerte, en la que los grandes se sometían a la autoridad regia aunque conservaban todas sus prerrogativas económicas, sociales e incluso políticas. En el choque entre estas aspiraciones nobiliarias y regias, Juan de Mena, como todos aquéllos cuya actividad intelectual y profesional se desarrollaba en ambientes cortesanos y, como todos aquellos que aspiraban a estar en la nómina real, se inclina hacia la opción monárquica haciendo de su defensa el leit-motiv de su obra. En sus composiciones, prácticamente todas por su origen y destino de carácter áulico, el poeta no ahorra elogios a sus protectores, algo usual en la poesía cancioneril de tipo cortesano, apareciendo Juan II y Alvaro de Luna como modelos del buen rey y del buen gobernante, respectivamente. Esta postura contrasta con una actitud crítica hacia el estamento nobiliario, acusado de codicioso¹⁶⁶ —un vicio que junto al dinero

¹⁶⁴ AYALA MARTÍNEZ, *ob. cit.*, pp. 127-129.

¹⁶⁶ Juan de Mena proclama en diferentes ocasiones su aversión hacia el dinero y la codicia (Coplas 87, 99, 227, 229, 262), unos vicios generalizados en el siglo XV de los que se hizo eco la literatura de la época que revelan la importancia creciente de la economía monetaria. Esta aversión de Mena por el *lucri rabies*, por la pasión por el dinero, no le impide manifestar su consideración por los mercaderes y el comercio (C. 85), la profesión y la actividad responsables de la generalización del uso del dinero que a su vez impulsa la codicia. A este respecto ver: MARAVALL, *Estado Moderno*, II, pp. 90-122; SOMBART, WERNER, *El Burgués. Contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*, Madrid, 1972, p. 38; BRAUDEL, FERNAND, *Civilización material, economía y capitalismo. Siglos XV-XVIII*. Vol. 1º, *Estructuras de lo cotidiano*, Madrid, 1984, p. 402 y CASTILLO CÁCERES, FERNANDO, "Notas acerca del Tesoro monetario de don Alvaro de Luna en el Castillo de Escalona", *Numisma*, 235, 1994, pp. 61-75.

concilia especialmente las iras de Mena—, ambicioso y responsable de la interrupción de la Reconquista, una de las grandes preocupaciones del poeta, semejante en intensidad al castellanismo que manifiesta en toda su obra. La silla real, el trono que Juan de Mena adjudica al monarca en su obra fundamental, está destinado a proclamar la superioridad real en el reino mediante la representación de las pasadas hazañas de la monarquía castellana, en la cual la forma y el color tienen gran importancia, sin duda reflejo de la consideración otorgada en la época a las obras de pintura y escultura que conectaban con sentimientos religiosos, políticos y sociales. Es la silla real fin por su condición de obra de arte imaginaria, de lujosa y rica pieza propia de reyes, y medio para proclamar la gloria de un reino forjado por las hazañas de sus monarcas, las cuales debían ser —¿deseo del poeta u obligación del soberano?— superadas por Juan II. Este expresivo episodio de la silla real y la creación literaria de tan singular elemento, tuvo gran repercusión entre los autores contemporáneos de Juan de Mena, como señala María Rosa Lida¹⁶⁶, y sirvió de inspiración entre otros a Juan del Encina para representar a Fernando e Isabel, lo que prueba el éxito de este símbolo como insignia de la realeza y como recurso literario.

FERNANDO CASTILLO CÁCERES

A P E N D I C E

Coplas 142-146 del
Laberinto de Fortuna de Juan de Mena.

[CXLII]

Allí sobre todos Fortuna pusiera (1129)
 al muy prepotente don Juan el segundo,
 de España no sola, más de todo el mundo,
 rey se mostrava, según su manera:
 de armas flagrantes la su delantera,
 guarnida la diestra de fúlmina espada,
 y él de una silla tan rica labrada
 como si Dédalo bien la fiziera.

[CXLIII]

El cual reguardava con ojos de amores, (1137)
 como faría en espejo notorio,
 los títulos todos del gran abolorio
 de los inclitos progenitores,
 los cuales tenían en ricas labores
 ceñida la silla de imaginería,
 tal que semblava su maçonería
 iris con todas sus vivas colores.

[CXLIV]

Nunca el escudo que fizo Vulcano (1145)
 en los etneos ardientes fornaces,
 con que fazía temor a las hazes
 Archiles delante del campo troyano,
 se falla tuviese pintadas de mano

ni menos escultas entretaladuras
de obras mayores en tales figuras
como en la silla yo vi que desplano.

[CXLV]

Allí vi pintadas por orden los fechos (1153)
de los Alfonsos, con todos sus mandos,
y lo que ganaron los reyes Fernandos,
faziendo más largos sus regnos estrechos.
allí la justicia, los rectos derechos,
la mucha prudencia de nuestros Enriques,
porque los tales tú, Fama, publifiques,
y fagas en otros semblantes provechos.

[CXLVI]

Escultas las Navas están de Tolosa, (1161)
triumpho de grande misterio divino,
con la morisma que de Africa vino
pidiendo por armas la muerte sañosa;
están por memoria también gloriosa
pintadas en uno de las dos Algeziras;
están por espada domadas las iras
de Almofacén, que nos fue mayor cosa.