

LA HETERODOXIA MÉTRICA EN LAS *COPLAS DE LOS PECADOS MORTALES* COMO MUESTRA DE LA ORTODOXIA COMPOSITIVA DE JUAN DE MENA

Francisco Javier Duque Galey
UNED

RESUMEN

Se establece el *usus scribendi* métrico de Juan de Mena a partir del análisis de todas sus composiciones. La regularidad métrica de Mena es asombrosa e indiscutible, tanto en sus denominadas obras mayores como en las menores, por lo que la presencia de versos métricamente heterodoxos deberá servir para alertarnos sobre un posible punto de deturpación textual. El análisis de toda su producción bajo este punto de vista permite ofrecer nuevas propuestas de edición a diversos textos desde una perspectiva global, si bien el objetivo principal del artículo es proponer que las estrofas heterodoxas de las *Coplas de los pecados mortales* pueden ser un ejemplo de una primera fase creativa, aún no corregida, de Juan de Mena.

PALABRAS CLAVE: poesía, cancionero, métrica, *Coplas de los pecados mortales*, Juan de Mena.

METRIC HETERODOXY IN *COPLAS DE LOS PECADOS MORTALES* AS A SAMPLE OF JUAN DE MENA'S COMPOSITIVE ORTHODOXY

ABSTRACT

This paper establishes the metric *usus scribendi* of Juan de Mena through the analysis of all his compositions. Mena's metric regularity is astounding and indisputable, both in his so-called major works and in the minor ones and, indeed, the presence of metrically heterodox verses alerts of a plausible point of textual disruption. The analysis of his entire production following this line of thought allows to suggest new edition proposals for various texts from a global perspective, although the main objective of this article is to propound that the heterodox stanzas of *Coplas de los pecados mortales* may be an example of Juan de Mena's first creative phase, not yet corrected.

KEYWORDS: poetry, songbook, metric, *Coplas de los pecados mortales*, Juan de Mena.



1. INTRODUCCIÓN

En este artículo se intenta demostrar que una profundización en el estudio de la métrica de Juan de Mena podría servir para arrojar luz sobre otras muchas cuestiones relativas al estudio de sus composiciones. Es el caso, por ejemplo, de su proceso creativo.

La mayoría de sus composiciones nos ha llegado a través de versiones definitivas pulidas por el autor (sin contar obviamente con las lógicas deturpaciones propias del proceso de transmisión textual); sin embargo, las *Coplas de los pecados mortales* no fueron finalizadas por el autor debido a su muerte prematura, de modo que su estudio comparado con el resto de la producción de Mena puede ayudarnos a atisbar parte del proceso creativo que seguía.

2. ANÁLISIS MÉTRICO DE LA PRODUCCIÓN LÍRICA DE JUAN DE MENA

Aunque los estudios centrados en la métrica del autor cordobés no son muy abundantes, lo cierto es que los que se han acercado a este aspecto han reconocido sin duda la regularidad característica del poeta¹.

2.1. POESÍAS MAYORES

En lo que a sus obras mayores se refiere, podemos afirmar que no existe ninguna irregularidad en el esquema métrico. Ni el *Laberinto* ni la *Coronación* muestran ningún atisbo de heterodoxia métrica en las estrofas usadas, ya que desde el principio hasta el final se repite el mismo esquema métrico en ambas composiciones.

Se podría argumentar que no es así en la primera estrofa del *Laberinto*, composición alegórica formada por doscientas noventa y siete estrofas. Todas son idénticas (coplas de arte mayor, siguiendo el esquema ABBAACCA), excepto la primera (con el esquema ABABBCCB); al decir de la crítica, posiblemente «para aislarla del resto y realzar así el homenaje al soberano» (De Nigris 1994a: L).

Del mismo modo, no es una irregularidad, sino parte del planteamiento formal de la obra, la alternancia de versos y prosa en la *Coronación del marqués de Santillana*, composición laudatoria formada por 51 coplas reales (todas con el esquema métrico abaabccddc), acompañadas por glosas en prosa.

¹ «Naturalmente, la reconstrucción del texto crítico ha comportado también problemas relacionados con la métrica. El corpus de poesías que he examinado ha presentado, como por lo demás era previsible, una métrica muy regular en su conjunto» (De Nigris 1994b: 299).



2.2. POESÍAS MENORES

No voy a centrarme en la regularidad que se observa en la prosodia rítmica de sus versos, los cuales por abrumadora mayoría responden a lo esperado, cuyas reglas fueron enunciadas por Clarke (1955: 129-132) al estudiar el octosílabo en Pero López de Ayala. Esto no implica que no podamos hallar casos en los que sea difícil, por no decir imposible, aplicar estas reglas y en los que solo podemos admitir el uso de una licencia poética². De cualquier modo, el uso de la dialefa (relativamente común), así como el uso mucho más residual de diéresis y sinéresis era algo frecuente en los usos rítmicos de los autores de la época, tal y como refleja Proia (2016: 742-772) en su estudio de estos aspectos de los cancioneros, y como podemos observar en los versos de Mena a lo largo de toda su producción, por lo que su presencia no es ni heterodoxa ni sorprendente.

Tampoco son reseñables las supuestas consonancias imperfectas que pueden advertirse en algunos versos, ya que en general responden a las normas señaladas también por Clarke (1949: 1114-1122). Es el caso, por ejemplo, de los versos 16 y 18 de la composición «Por ver que siempre buscades», donde se observa la rima «defecto»//«prieto».

En este estudio nos centraremos en las cuestiones métricas relacionadas con el tipo de estrofas y las rimas empleadas, debido a que su altísima regularidad exige dar alguna explicación a los casos en los que se advierten claras muestras de heterodoxia.

Señalaremos, a continuación, las tres tipologías regulares u ortodoxas que se reproducen de modo incuestionable en las composiciones menores menianas³.

2.2.1. *Poemas que empiezan y acaban con la misma estructura métrica, pero con una o varias estrofas diferentes en mitad de la composición*

Se trata de canciones⁴ de temática amorosa que suelen integrar un estribillo al principio y al final. Por ejemplo, la canción en octosílabos que comienza «*Donde yago en esta cama*», donde vemos el mismo esquema de una redondilla al principio y al final (abba), si bien esta última está integrada en una de las dos estrofas intermedias (cdcdabba), pues, como indicó Quilis (1975: 87-113), hasta el siglo XVI las redondillas y las cuartetos no tienen vida independiente y se integran en estrofas mayores.

Del mismo modo, la canción en hexasílabos cuyo primer verso comienza «*desque vos miré*» muestra una estructura métrica idéntica en los cinco primeros y en

² Pongamos por caso la serie de tres versos (versos 27, 28 y 29) de la composición «¡Guay de aquel ombre que mira!», en la que sería necesario realizar dos dialefas y una diéresis para mantener los octosílabos.

³ Utilizo para ejemplificar mi hipótesis las composiciones extraídas de la edición de Pérez Priego (1989) y de De Nigris (1988).

⁴ Sobre el concepto de canción (y de decir), resulta ilustrativo el discurso de Lapesa en su ingreso en la RAE (Lapesa 1952: 12-14).



los cinco últimos versos (ababa). Tanto Varvaro (1964: 29) como De Nigris (1988: 287) señalan que el esquema métrico de la segunda estrofa es cdcdababa, quedando claro –de nuevo– que dicha estrofa ha integrado a la inicial.

En la canción «vuestrs ojos que miraron» vemos nuevamente una reiteración métrica de cuartetas (abab) en la primera y en la última estrofa, la cual, como es esperable, se integra con la estrofa intermedia formando una mayor con el esquema cdcdabab.

También siguen este patrón métrico (con estribillo incluido) las siguientes composiciones (ya no copiamos el esquema de la estrofa intermedia):

«¡O quién visto vos oviese!». La primera y la última estrofa presentan el esquema aabaaba.

«Porque más sin dubda creas». La primera y la última estrofa presentan el esquema abbab.

«Ya, mi bien, vos remediad». La primera y la última estrofa presentan el esquema abb.

«Oiga tu merced y crea». La primera y la última estrofa presentan el esquema abab.

2.2.2. *Poemas con todas sus estrofas iguales, excepto la última, que implica, normalmente, un fin o un cabo (y que métricamente casi siempre coincide con la primera o con la segunda mitad de una de las coplas anteriores)*

Se trata de decires y de otros tipos de composiciones como preguntas y respuestas. Por ejemplo, la composición «Guay de aquel ombre que mira» es un decir amoroso en octosílabos formado por doce coplas reales (abaabcdccd) y un «fin» que supone la mitad de dicha copla real (xyxy).

También siguen un mismo patrón métrico en todas sus estrofas las siguientes composiciones:

«A ti, sola turbación». Decir formado por once estrofas iguales que combinan dos cuartetas (con el esquema ababcdcd)⁵ y concluye con un «fin» que es, a su vez, una cuarteta (xyxy).

«Por ver que siempre buscade». Se trata de un decir compuesto por cinco coplas reales (abaabcdccd), el cual termina con un «fin» que es, en realidad, una cuarteta (xyxy)⁶.

⁵ De Nigris (1988: 161) llama a este esquema coplas castellanias. No es objeto de este artículo entrar en controversias terminológicas, ya que es muy usual entre los especialistas designar como coplas castellanias o como coplas de arte menor, indistintamente, a la combinación de dos cuartetas, de dos redondillas o a la mezcla de ambas.

⁶ Como se indica en el título de este conjunto de poemas, lo común a todos ellos es que todas las estrofas sean idénticas, excepto la última. El hecho de que esta última estrofa reciba la denominación de «fin» o «cabo», así como el hecho de que este fin o cabo coincida en su patrón métrico con la primera o la segunda mitad de las estrofas anteriores es una tendencia general, pero no una condición *sine qua non* para pertenecer a este grupo.



«Ya dolor del dolorido»⁷. Decir amoroso compuesto por once estrofas que combinan dos redondillas⁸ (abbaacca) y concluye con un «fin» que es, de nuevo, una redondilla (xyyx).

«Ya non sufre mi cuidado». Decir amoroso formado por veinte estrofas iguales que combinan una cuarteta y una quintilla (ababcdccd). Concluye con un «fin» que es también una quintilla (xyxy).

«El sol clarecía los montes acayos». Se trata de la composición conocida como «Claro oscuro», formada por 16 estrofas y un «cabo» o final. En este poema, Mena alterna versos de arte mayor y de arte menor, pero sigue la regularidad métrica que lo caracteriza. Así vemos que todas las estrofas pares son idénticas, con versos de arte menor (abaabcdecde) y las estrofas impares también son iguales, coplas de arte mayor (ABABBCCB). La estrofa final repite la última parte del esquema de las estrofas con versos de arte menor (xyzxyz).

«Sancta paz, sancto misterio». Se trata de una composición formada por dos estrofas iguales formadas por una cuarteta y una redondilla (ababacca) y por una última estrofa diferente, que no recibe el nombre de «fin» ni de «cabo» (ghhggiig).

«Pues la paz se certifica». Composición formada por seis estrofas iguales, compuestas por dos redondillas, (abbaacca) y por una «finida» que es idéntica a las anteriores en la primera mitad, pero que varía en los últimos versos (xyxxzzzx).

«Rey umano, poderoso». Composición jocosa formada por siete coplas reales (aabbacddc) y por un «cabo» compuesto por siete versos octosílabos (xyxyyx).

«Príncipe todo valiente» (Reposta de Joan de Mena a la obra «Do infante dom Pedro, filho d'el rey dom Joam, em louvor de Joam de Mena»). Se trata de una composición laudatoria formada por tres estrofas iguales (ababbabba) y por un «fim» con un esquema métrico diferente (xyxyxyxxxz)⁹.



⁷ De Nigris (1988: 169) prefiere seguir el único testimonio con una variante en el título. El título, en ese caso, sería «Ay, dolor del dolorido». A su vez, este testimonio presenta 11 estrofas más el fin. En otros testimonios aparecen nueve coplas más el fin, como en el *Cancionero de Módena*, seguido por Pérez Priego.

⁸ Carece de interés discutir aquí si debemos hablar mejor de una copla de arte menor, como indica De Nigris (1988: 169), pues la nomenclatura no hace cambiar lo que aquí se defiende.

⁹ De Nigris (1988: 352) dice que este poema está formado por «quatro coplas di ottonari ababbababba», aunque en el texto que ofrece a continuación se observa que el «fim» posee un esquema métrico diferente. También Pérez Priego (1989: 80) ofrece el mismo texto, sin ningún comentario crítico. En este sentido, cabe reseñar la extrañeza del último verso, que no rima con ninguno de los anteriores, algo insólito en la poesía de Juan de Mena. Tal vez se trate de un error de transcripción. Recordemos que este poema solo se conserva en el *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, publicado en Almeirim-Lisboa, en 1516. De cualquier modo, no afecta a nuestra tesis, aunque creo interesante abrir el debate para posteriores estudios.

2.2.3. Coplas con una sola estrofa o con todas sus estrofas iguales

- «Presumir de vos loar». Composición laudatoria cortesana que encarece la belleza de la dama y que está formada por nueve estrofas métricamente idénticas (abaabcdccd) incluyendo la estrofa final, que es un «fin».
- «Cuidar me faze cuidado». Decir amoroso con versos octosílabos compuesto por trece estrofas métricamente iguales (ababcdcd).
- «O rabiosas tentaciones». Decir amoroso de versos octosílabos compuesto por cuatro estrofas métricamente idénticas (abbacdccd).
- «Si gentíos universos». Decir amoroso que alterna octosílabos y tetrasílabos compuesto por diez estrofas métricamente idénticas (abaabcdccd).
- «El fuego más engañoso». Copla de pie quebrado de temática amorosa formada por catorce estrofas métricamente idénticas (abcabcdefdef).
- «Rey virtud, rey vencedor». Composición laudatoria formada por tres estrofas métricamente idénticas (abaabcdccd).
- «Non pudo sufrir tal yerro». Composición de versos octosílabos formada por una sola estrofa (ababcdcd).
- «Buena pasqua, buenos años». Composición laudatoria de versos octosílabos compuesta por dos estrofas métricamente idénticas (ababcdcd).
- «El que reina en l'altura». Composición de versos octosílabos compuesta por dos estrofas métricamente idénticas (abbaacca).
- «Grand señor, grand servidor». Composición laudatoria de versos octosílabos compuesta por tres estrofas métricamente idénticas (ababbccb).
- «Firme conde valeroso». Composición laudatoria de versos octosílabos compuesta por dos estrofas métricamente idénticas (ababacac).
- «Muy alegre queda Tetis». Composición laudatoria de versos octosílabos compuesta por una estrofa (abbacdcd).
- «De vos se parte vençida». Composición laudatoria de versos octosílabos compuesta por tres estrofas métricamente idénticas (ababcdcd).
- «Gentil señor de'Almaçan» (Copla que fizo Juan de Mena a Pedro de Menço). Composición laudatoria de versos octosílabos compuesta por una sola estrofa (abababba).
- «Si no por cabsa de ser nescasario» (Respuesta de Juan de Mena a la composición «Es coronista y más secretario»). Composición de versos de arte mayor compuesta por una sola estrofa (ABBAACCA).
- «Dezidme vos, amadores» (Pregunta de Juan de Mena a Villalpando). Composición de versos octosílabos compuesta por una sola estrofa (abcabcdefdef).
- «Perfecto amador del dulce saber» (Pregunta de Johan de Mena al marqués de santillana). Composición de versos de arte mayor compuesta por cinco estrofas métricamente idénticas (ABBAACCA).
- «Si grand fortaleza, templança e saber» (Pregunta que fizo Juan de Mena al señor Marqués de Santillana). Composición de versos de arte mayor compuesta por cuatro estrofas métricamente idénticas (ABBAACCA).
- «En corte grand Febo, en campo Anibal» (Respuesta de Juan de Mena al señor marqués a la composición «Dezid, Juan de Mena, e mostradme cuál», pregunta que fizo el señor marqués de Santillana al famoso poeta Juan de Mena). Composición de versos de arte mayor compuesta por una sola estrofa (ABBAACCA).



«Porque la que nunca venga»¹⁰. Composición de versos octosílabos compuesta por una sola estrofa (abaabbcccb).

«Pues razón es que sostenga». Composición de versos octosílabos compuesta por una sola estrofa (abaabbcccb).

«Fuera, fuera la quartana». Composición de versos octosílabos compuesta por cinco estrofas métricamente idénticas (abbaacca).

«Dix qué bonica manera» (como respuesta a «subí acá Johan de Mena» del Marqués de Santillana). Composición de versos octosílabos compuesta por una sola estrofa (aabba).

«Dezidme cuál es la cosa». Composición de versos octosílabos y de versos de pie quebrado compuesta por una sola estrofa (aabaabccdd).

«¿Qué es el cuerpo sin sentido?». Composición de versos octosílabos y quebrados compuesta por una sola estrofa (abcabcabc).

«¿Quién es aquel que apalpa lo vano?». Composición de versos de arte mayor compuesta por una sola estrofa (ABBAACCA).

«Íñigo, no mariscal». Composición de vituperio de versos octosílabos compuesta por una sola estrofa (ababbccb).

«Don cara de aguzadera». Composición de vituperio de versos octosílabos compuesta por una sola estrofa (abbaacca).

«La cara se vos cangreja». Composición de vituperio de versos octosílabos compuesta por una sola estrofa (abbaacca).

2.2.4. Otros esquemas

Las siete composiciones que se recogen a continuación no se adaptan completamente a los tres esquemas métricos señalados con anterioridad. Por ello hay que situarlos en un punto aparte, y tratar de explicar el motivo por el cual no encajan en el *usus scribendi* del autor.

«Vuestra vista me repara». La primera estrofa es una cuarteta (abab), y la segunda y la cuarta estrofa una combinación de dos cuartetos (ababccdd). Está compuesta por cuatro estrofas (De Nigris habla de cinco estrofas porque usa un testimonio diferente al de Estúñiga, que es el seguido por Pérez Priego). La heterodoxia métrica está en la tercera estrofa (ababccdd) y en el hecho de que la primera estrofa sea también diferente. Esto es absolutamente anómalo en las composiciones de Mena. Lo esperable sería una estrofa con otras dos cuartetos, la última de las cuales integraría a la primera estrofa.

Este poema nos ha llegado a través de ocho testimonios diferentes (De Nigris 1988: 464). En realidad, como indican Kerkhof (1991: 188) y De Nigris (1988: 464-470), se trata de una composición cuya atribución a Mena genera muchísimas dudas.

¹⁰ Tanto esta composición como las dos siguientes son un conjunto de poemas que Juan de Mena intercambia con el marqués de Santillana con motivo de la fiebre cuartana que aquejó al rey Juan II en diversas ocasiones. Si bien, como señala atinadamente Pérez Priego, tanto estos versos como los de Santillana parecen esconder una velada intencionalidad política (Pérez Priego 1989: 89).



Por ello, ambos prefieren indicar que debe añadirse entre las poesías de dudosa atribución en lo que a la paternidad de Mena se refiere, puesto que –en función de la tradición textual elegida– se puede hablar de la autoría de Mena, de Montoro o de Mendoza. El hecho de que hayamos incluido esta composición aquí se debe a que Pérez Priego (1979, 87) afirma que «no hay grandes dudas sobre la paternidad del poeta cordobés» y que obviamente no acepta las más que fundadas reticencias de Kerkhof y De Nigris, pues vuelve a incluir esta composición años más tarde entre las indudables de Mena (1989: 15), sin mencionar siquiera los argumentos de los estudiosos indicados.

Junto a lo expuesto, la evidencia de la heterodoxia métrica de esta composición con respecto a la ortodoxia habitual en Mena, como estamos demostrando, parece avalar que el poema «Vuestra vista me repara» no fue escrito por el autor cordobés, inclinando la balanza hacia la hipótesis de De Nigris y Kerkhof. Por tanto, es normal que no encaje en el esquema que hemos elaborado, ya que no fue compuesta por Juan de Mena.

«La lumbre se recogía». Composición formada por once coplas reales. Las diez primeras métricamente idénticas (abbabcdccd), pero la última con una pequeña variación (la heterodoxa) en la primera parte (abaabcdccd). El poema finaliza con un «fin» que recoge el mismo esquema de la segunda parte de todas las estrofas de esta composición (cdccd).

Esta composición se ha transmitido a través de cinco testimonios. Tanto De Nigris como Pérez Priego toman como base para este poema el *Cancionero de Módena*; sin embargo, cuando llegamos a la estrofa métricamente heterodoxa, vemos que ambos autores siguen caminos distintos. Pérez Priego sigue el *Cancionero de Módena* (que presenta la misma lección que los otros testimonios que reproducen el texto: L1517 y O1552), pero De Nigris (1988: 226) prefiere apartarse de esos testimonios en este punto y seguir el único testimonio en discordia (GEN o bien 11CG, según Dutton), porque se da cuenta de que los otros no respetan el esquema métrico de toda la composición. En este sentido, Pérez Priego (1979: 145 y 1989: 47-50) no ofrece ninguna explicación. También Varvaro (1964: 33) parece seguir el mismo razonamiento, pues indica que toda la composición es métricamente regular y no recoge esa heterodoxia métrica que hemos indicado y que sí reproduce Pérez Priego.

Sumamente interesante resulta el estudio de Traperó (2016-2017: 27-61), donde analiza el origen de la copla real y da cuenta de que es la estrofa más usada por Mena en sus composiciones. Lo que más nos interesa es que en ninguna de esas composiciones mezcló los diferentes esquemas métricos posibles de la copla real (unas veces usó abaab:cdccd, otras veces abbab:cdccd, en ocasiones aabba:ccddc y otras más), es decir, en ninguna de las más de ocho composiciones que analiza Traperó (no incluyo los poemas atribuidos) hay jamás ningún rastro de una métrica heterodoxa; al contrario, la regularidad métrica del autor es incuestionable. Usa el mismo esquema para todas las estrofas, desde la primera copla real hasta la última de cada composición.

Por todo lo expuesto, se podría afirmar que la heterodoxia del poema que analizamos probablemente se debe a una transmisión errónea de uno de los testimonios que fue seguida por los otros. Por fortuna, se ha conservado un testimonio que



conserva la lección que consideramos original, pues responde al esquema métrico perfecto que siempre seguía Juan de Mena. Por tanto, esta composición sí encajaría en uno de los esquemas métricos que usaba habitualmente Mena.

«El fijo muy claro de Yperión». Se trata de una composición formada por 20 estrofas y un «cabo» o final. En este poema, de nuevo, Mena alterna el arte mayor y el arte menor, siguiendo –en general– la regularidad métrica que lo caracteriza. Así vemos que casi todas las estrofas pares son idénticas, de arte menor (ababccdc), y las estrofas impares también son iguales, pero de arte mayor (ABABBCCB). La estrofa final repite la última parte del esquema de la mayoría de las estrofas de arte menor (cddc).

La heterodoxia estaría en las estrofas 14, 16 y 18, de arte menor, que muestran un esquema métrico diferente en la segunda mitad (ababccdc).

Esta composición se conserva completa en seis testimonios, mientras que las coplas de arte menor se conservan además en otros cuatro testimonios (De Nigris 1988: 111 y Varvaro: 1964: 30). Ni De Nigris ni Varvaro ni Pérez Priego (1979: 164 y 1989: 56) hacen referencia a esta heterodoxia métrica tan llamativa. Tanto De Nigris como Varvaro indican que el esquema métrico de las coplas de arte menor es idéntico en las diez estrofas (cdcdeffe), aunque ya hemos visto que esto no es así. Resulta, cuando menos, sorprendente que ninguno de estos grandes especialistas en la obra de Mena haya reparado siquiera en esta irregularidad métrica, a pesar de que en otras ocasiones –como hemos visto– se prefiere usar un testimonio en vez de otro buscando esa homogeneidad métrica tan característica de Mena¹¹. En todos los testimonios que hemos podido consultar (CO1, LB2, HH1, ME1) se encuentra la anomalía, por lo que descartamos que haya un testimonio que ofrezca una variante con un esquema métrico que se ajuste al esperado.

En este caso concreto, la única explicación plausible es la de una transmisión errónea en un arquetipo primigenio¹² que fue copiado por los testimonios que se conservan, quedando la lección original de Mena perdida en dicha transmisión. En realidad, bastaría con cambiar el orden de un verso en cada una de esas estrofas para que el esquema métrico fuese perfecto, tal y como es habitual en el autor cordobés. Resulta inverosímil pensar que un autor tan regular y escrupuloso como Mena mezclara erróneamente coplas de arte menor con esquemas métricos diferen-

¹¹ En nuestra opinión, sigue más vigente que nunca la aseveración de Moya García (2015: xiii-xvi) de que faltan estudios de conjunto de la obra de Mena. Hasta tal punto es así, que la falta de explicaciones sobre algo tan llamativo solo puede entenderse por esta falta de visión de conjunto. Este artículo, humildemente, trata de ayudar a dar una visión global sobre los aspectos métricos del autor cordobés.

¹² De Nigris (1994: 115) admite que no es posible reconstruir el estema a partir de la colación de las variantes de las estrofas de arte menor. De cualquier modo, y aunque se acepten las filia-ciones entre unos y otros testimonios frente al resto, era frecuente durante el proceso de copia que los copistas e impresores tuviesen varias fuentes para consultar. Por eso, no sería extraño pensar en ese arquetipo primigenio, hoy perdido, que explicaría ese error conjuntivo.



tes en un mismo poema (siete de un tipo y tres de otro). Ya hemos comprobado que eso es una irregularidad, algo absolutamente inesperado¹³.

Esta tendencia a la absoluta regularidad métrica también puede verse en otro autor imprescindible del siglo xv, con el que nuestro poeta intercambió versos y elogios: el marqués de Santillana. En los últimos años de su vida recopiló en varias ocasiones su obra, corrigiendo, puliendo o desechando sus composiciones. Gracias a ello, conservamos dos manuscritos (Sd y Ma), procedentes de un antígrafo común, que habrían sido copiados del cancionero de autor elaborado en el escritorio de Santillana y corregido por él mismo (Pérez Priego: 1983, 3-9). No cabe ninguna duda de que la preocupación por su obra y el cuidado de la misma forman parte de la propia concepción de la poesía del poeta. Por supuesto, desde el punto de vista métrico, esta preocupación implica una perfección y una regularidad absolutas en el uso de las estrofas de sus poemas. En sus ciento quince composiciones poéticas¹⁴, de «segura» atribución, comprobamos una regularidad métrica extraordinaria siempre que las mismas procedan de los manuscritos ya reseñados (Sd y Ma). Hasta tal punto es así, que solo vemos irregularidades (o heterodoxias) en cuatro de esas ciento quince composiciones¹⁵ y todas se conservan exclusivamente en cancioneros que no salieron del escritorio del autor y, por tanto, no fueron revisadas por él mismo, por lo que casi huelga decir que la conclusión es obvia: todas las irregularidades se dan en composiciones que el autor no pudo revisar y quedaron expuestas al vaivén de la transmisión de la época.

Si tenemos en cuenta además, como señala Pérez Priego (1983: 14), que «Santillana no es un poeta puro, ni siquiera un puro poeta, como quizá estuvo más cerca de serlo su contemporáneo Juan de Mena», resulta muy difícil asumir que Santillana fue más cuidadoso y metódico métricamente que Juan de Mena. Por el contrario, es más probable creer que Mena no dispuso de los recursos para elaborar su propio cancionero privado o que este se perdió si llegó a elaborarlo, por lo que buena parte de su obra nos ha llegado con las posibles deturpaciones derivadas de la transmisión textual de aquellos siglos.

Por todo lo expuesto, se puede concluir que las tres estrofas heterodoxas o irregulares de la composición de Mena «El fijo muy claro de Yperión», de las que estamos hablando, no fueron las originalmente concebidas por el autor y son fruto

¹³ No hace falta mencionar que Juan de Mena escribió un tratado sobre poética, *Arte poética en coplas castellanas*, hoy perdido (Gómez Redondo 2013: 53), que acentuaría el interés y la dedicación de nuestro autor hacia todos los aspectos formales de su poesía, incluyendo –obviamente– la métrica.

¹⁴ Me refiero al número de composiciones señaladas por Pérez Priego (1983 y 1991).

¹⁵ Esas composiciones son las siguientes: El «Cantar a sus fijas loando su fermosura» (solo se conserva en el cancionero Sa), el «Villancico a tres fijas suyas» (conservado en Sc, Md, Esp. y en algunos pliegos sueltos), las «Coplas contra Don Álvaro de Luna» (conservado en el cancionero OC) y el poema «Ya del todo desfallece» (de nuevo conservado únicamente en el cancionero Sc, en el que vemos la mezcla irregular de cuartetas y redondillas). Por si fuera poco, dos de estas composiciones son atribuidas bien a Santillana, bien a Suero de Ribera en algunos testimonios.



de la deturpación achacable a la tradición textual¹⁶. Una vez hechas unas mínimas intervenciones, esta composición sí encajaría en uno de los esquemas métricos que usaba habitualmente Mena¹⁷.

«Pues que por fazañas buenas». Se trata de una composición de alabanza en versos octosílabos compuesta por cuatro estrofas. La primera es una redondilla (abba) y las otras tres son composiciones de ocho versos que responden al esquema (ababcbcd). Sin embargo, la heterodoxia métrica, en este caso, estaría en la tercera estrofa, formada por una cuarteta y una redondilla, según el esquema ababcbddc, en vez de por dos cuartetos. De acuerdo con nuestro esquema, lo normal en Mena es que la estrofa inicial y la final sean idénticas, por lo que también es una irregularidad que la primera estrofa sea una redondilla y la última del poema una cuarteta (incluida en una estrofa mayor).

Esta composición se ha transmitido a través de más de diez testimonios (De Nigris 1988: 341) y, en este poema concreto, Varvaro (1964: 119-120) ya advirtió la irregularidad métrica de la estrofa intermedia de las tres. Para solventar este problema, que comprendió era muy extraño en Mena, propuso cambiar el orden de los versos 19 y 20, de modo que las tres estrofas de ocho versos fuesen métricamente idénticas, sin que ello afectase al sentido global de la estrofa¹⁸. De Nigris (1988: 341-344), advertida por Varvaro de este hecho, recoge la irregularidad en su descripción métrica del poema, pero matiza que hay otras composicio-

¹⁶ En la estrofa 14 bastaría con cambiar el orden de los dos últimos versos (y usar «pues que» en vez de «por que» en el penúltimo verso, siguiendo la lección de MH) para que encaje a la perfección en el esquema métrico del resto de la composición, sin alterar el recto sentido de dicha estrofa. En la estrofa 16 y en la 18, de nuevo un cambio en el orden de los versos sería suficiente para restablecer el orden métrico lógico sin afectar a la lógica del sentido de dichos versos. El uso de la *emendatio ope ingenii* es exigido una vez hemos advertido la heterodoxia métrica del poema.

¹⁷ Aunque pensamos que con los cambios propuestos se podría explicar la heterodoxia de estas estrofas, convendría citar –al menos como posibilidad– el hecho de que en este caso concreto (en el que hay varios testimonios con las mismas variantes, sin que exista otro testimonio que ofrezca una variante diferente), Mena podría haber intentado probar una experimentación métrica que será mucho más habitual a partir de la segunda mitad del siglo xv. Tal y como advierten Chas Aguión y Álvarez Ledo (2016: 649-667), frente a la rigidez del decir en la primera mitad del siglo xv, se asiste a una experimentación métrica que incluye combinaciones de estrofas y variaciones en los esquemas de rimas. ¿Podría considerarse que Mena pudo probar esta flexibilidad métrica en alguna de sus composiciones menores y que fue un pionero en este sentido? Probablemente sea muy difícil de probar, pero al menos podría plantearse esa posibilidad.

¹⁸ Estamos de acuerdo con Varvaro en el hecho de que es necesario corregir la anomalía para reconstruir la versión más cercana a la original de Mena. Sin duda se trata de un error conjuntivo que afecta a todos los testimonios conservados (tampoco Varvaro se preocupa por el posible estema y la filiación de esos diez testimonios, pues es perfectamente factible que existiese un arquetipo primigenio del que copiasen los demás). En este sentido, se proponen dos opciones: A. Cambiar el orden de los versos 19 y 20, así como el de los versos 3 y 4, sin que ello afecte en nada el sentido final de la composición. B. Cambiar el orden de la tercera estrofa, que pasaría a ser la última. En ese caso, la última parte de dicha estrofa (diferente a las dos anteriores) sería idéntica a la primera estrofa del poema, una redondilla. De este modo, también encajaría a la perfección en uno de los tres esquemas métricos que siempre usa Mena y el sentido global del poema sería idéntico.



nes de Juan de Mena en las que también puede verse una estrofa con un esquema métrico diferente al resto y pone como ejemplos tres composiciones («Pues la paz se certifica»; «Santa paz, santo misterio»¹⁹; «Más clara que non la luna») para sostener su afirmación. De esas tres composiciones, las dos primeras encajan en el esquema propuesto en este artículo, ya que todas sus estrofas son idénticas excepto la última. Únicamente la composición «Más clara que non la luna» muestra un esquema diferente que no encaja en ninguno de los propuestos anteriormente y cuya heterodoxia métrica, como veremos, presenta una mayor complejidad.

Tanto el hecho de que Varvaro advirtiese esta irregularidad y se decidiese a corregirla, como las reticencias de De Nigris al respecto, responden a que no se había propuesto hasta ahora una visión de conjunto de la obra de Mena desde la perspectiva de la métrica. Por eso, Varvaro sí se fija en esta irregularidad, pero no advierte o no considera como tales otras tan evidentes como la señalada (y lo mismo sucede con De Nigris y con el resto de investigadores de Mena). Tras los cambios indicados, esta composición también encajaría en uno de los esquemas métricos que usaba habitualmente Mena.

«Para dar, señor, tal glosa» (Respuesta a la composición «Dezidme cuál es la cosa»). Se trata de una composición formada por una sola estrofa en la que se alternan octosílabos y versos de pie quebrado (aabaabccdd). La heterodoxia métrica, en este caso, se produce porque tiene un verso más que la composición a la que responde y eso es algo que no encaja con lo que es habitual en Juan de Mena.

Esta composición se ha transmitido a través de dos testimonios y no de tres como la pregunta a la que se refiere. Lo habitual en la época es que se establezca este tipo de composiciones como pequeños retos y juegos con otros autores (salvo en los poemas de vituperio); por eso sería casi imposible que sea él mismo quien realiza la pregunta y da la respuesta. De Nigris (1988: 413) indica que esta composición (a diferencia de la pregunta, que es de Mena) es anónima. Esto explicaría esta irregularidad, puesto que no fue compuesta por Mena. El único motivo por el que la incluimos aquí es porque aparece en la edición de Pérez Priego.

«¿Cuál diablo me topó?». Se trata de una composición jocosa formada por quince estrofas y un «cabo». Casi todas las estrofas son métricamente idénticas (ababcccb), excepto la cuarta, que presenta una irregularidad, ya que su primera parte es una redondilla (abbaccb). El «cabo» de la composición es una cuarteta (xyxy).

Esta composición se ha transmitido a través de tres testimonios del siglo XVI. Como en otras ocasiones, es sorprendente que la crítica ni siquiera mencione esta estrofa métricamente heterodoxa. Solo una estrofa de quince presenta un esquema

¹⁹ Tanto la composición «Pues la paz se certifica» como el poema «Santa paz, santo misterio» encajan en el esquema propuesto de poemas con todas sus estrofas iguales, excepto la última. Sin embargo, es reseñable el hecho de que son las dos únicas composiciones con este esquema en el que la última estrofa es más larga que las anteriores. Con los datos de los que disponemos actualmente, es imposible saber si fueron dos esquemas que Mena quiso probar o si hubo deturpaciones en la transmisión que explicarían este hecho. Por tanto, daremos por bueno el esquema propuesto, a menos que se demuestre lo contrario.

distinto. Una estrofa que no está ni al principio ni al final, y eso es absolutamente llamativo no solo en Mena, sino casi en cualquier autor que se precie del siglo xv. No voy a repetir aquí los argumentos que ya he expuesto y desglosado a lo largo del artículo, simplemente habría que hacer una *emendatio ope ingenii* para acercarnos a la voluntad del autor y corregir el error conjuntivo que se aprecia en los diferentes testimonios. De nuevo, en este caso es muy sencillo cambiar el orden de los versos 27 y 28 para lograr una composición métricamente perfecta (sin alterar el significado global), como era habitual y esperable en Juan de Mena. Nuevamente, con una pequeña intervención, esta composición encajaría a la perfección en uno de los esquemas métricos que usaba habitualmente Mena.

«Más clara que non la luna»²⁰. Se trata de una composición formada por cinco estrofas y un «fin». Cada estrofa está formada por diez versos en los que se mezclan octosílabos y quebrados (aabbbaacca). El fin, por su parte, reproduce el esquema de los seis primeros versos de las coplas anteriores (xxyyxx). La heterodoxia métrica se observa en la cuarta estrofa, que muestra un esquema con un solo verso diferente al resto (aabbbaacca).

Esta composición se ha transmitido a través de cuatro testimonios y, en esta ocasión, la crítica sí ha advertido la heterodoxia métrica de la misma. No obstante, la opción elegida ha sido dar por buena esa irregularidad, como si fuese la versión elegida por Mena. Se trata de un caso en que no basta con recurrir a uno de los testimonios con una versión diferente, ni es suficiente con realizar un simple cambio en el orden de los versos, sino que el posible error enmascara la lección original más allá de lo evidente en un simple vistazo, por lo que lo revisaremos con más detenimiento.

Como en las otras ocasiones, el problema aquí es que se trata de una variante adiafóra, que tiene sentido en su contexto, por lo que se camufla como una lección original. Sin embargo, la crítica ya constató que el esquema de la estrofa era extraño (De Nigris 1994: 229) con respecto al esquema global de la composición. La explicación dada era que en Mena podían hallarse otras composiciones con esta heterodoxia métrica, pero todas ellas pueden explicarse como estamos haciendo, basándonos tanto en el conocimiento de lo que era habitual en el círculo de autores donde Mena se movía (ya hemos hablado de Santillana), como por el propio *usus scribendi* del autor, ya que la inmensa mayoría de sus composiciones responden a una regularidad métrica apabullante. Resulta mucho más sencillo pensar en pequeños errores de transmisión que asumir descuidos o torpezas de Juan de Mena en algunos aspectos métricos.

En este caso concreto, proponemos que se ha producido la sustitución de la palabra original por una cercana a la que aparece en el siguiente verso («discreto»), la cual –por atracción– ha provocado el error del copista. De hecho, la palabra elegida («prieto») muestra también una sílaba trabada como la siguiente y es el único caso en todo el poema en que hay dos palabras seguidas que riman con sílabas tra-

²⁰ Elegimos la variante del primer verso indicada por Pérez Priego (1989: 10), aunque también es reseñable la lección: «Muy más clara que la luna» (De Nigris 1994: 11).



badas. No significa que eso no pudiera ocurrir, pero es significativo que se produzca precisamente en el único término que contiene una lección que no encaja métricamente con el resto de la composición. En nuestra opinión, una posibilidad fue que el copista del arquetipo que sirvió de modelo a los testimonios conservados cometió un error usual al ir de la copia al modelo, de modo que saltó al verso siguiente y leyó «discreto» en vez de la última palabra del verso correspondiente. Al memorizar el pasaje o al realizar el dictado interior antes de transcribirlo, modificó la palabra «discreto» por «prieto», cuya cercanía sonora, incluyendo la presencia de una sílaba trabada, es evidente. También pudo pensar que «prieto» encajaba a la perfección en el sentido del verso, pues aquí se busca lo contrario que blanco. A continuación, siguió copiando el verso siguiente y los demás, sin percatarse del error cometido.

Creemos que la existencia de un error y la necesidad de proponer una corrección es aceptable teniendo en cuenta el *usus scribendi* del autor y lo que era habitual en los grandes autores de la época como Santillana y el propio Mena. Mucho más difícil en este caso es conjeturar qué palabra concreta había puesto Mena, ya que el vocabulario del poeta cordobés era muy extenso, sin contar con su tendencia a crear neologismos a partir de términos latinos o griegos.

Otra opción posible sería pensar que todo el verso podría ser debido a una copia defectuosa y que el auténtico, elaborado por Mena, se haya perdido en la transmisión textual. A favor de esta hipótesis se halla el que en dos testimonios diferentes se aprecian versiones muy diferentes de la quinta estrofa de este poema, una de las cuales encaja a la perfección en el esquema métrico global, frente al otro que no lo hace. Pérez Priego (1989: 10) elige la versión que ofrece el *Cancionero de Módena*, donde se observa el mismo esquema métrico heterodoxo de la cuarta estrofa (aabbaccca). Sin embargo, De Nigris selecciona la versión recogida en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, cuyo esquema métrico sería idéntico al del resto de las estrofas (aabbbaacca). Un simple cotejo de ambas versiones muestra versos completamente diferentes en una («la cual poco cognocéis») y otra («que non lo sé declarar»), lo cual redundante en la posibilidad de que la variante conservada en la estrofa cuarta sea fruto de una deturpación textual, en cuyo caso no podemos saber con exactitud cuál sería el verso que contendría, de acuerdo con la voluntad del autor. Sin embargo, el estudio exhaustivo de la métrica de Mena y de su *usus scribendi* parece avalar esta posibilidad.

En este caso, reconstruir mediante una *emendatio ope ingenii* la palabra o el verso perfectos para acercarnos a la voluntad del autor se antoja difícil por la gran cantidad de opciones disponibles, pero bastaría con cambiar una palabra o un verso para que el esquema encajase en lo que es habitual en todas las composiciones de Mena.

Por lo expuesto, esta composición también encajaría en uno de los esquemas métricos que usaba habitualmente Mena.



2.2.5. Conclusión de las composiciones menores

Escasamente siete de todas las composiciones «menores» (cuarenta y nueve en total) conservadas y analizadas muestran un esquema métrico que podríamos llamar heterodoxo o, al menos, que difiere de lo que es habitual en Mena. Pero si afinamos un poco más, como hemos demostrado, resulta que dos de esas composiciones deberían estar en el capítulo de poemas de dudosa atribución («Vuestra vista me repara» y «Para dar, señor, tal glosa»), tal y como aseveran Kerkhof y De Nigris. Otra («La lumbre se recogía») es perfectamente regular si seguimos un testimonio concreto (como defienden Varvaro y De Nigris) y no los otros conservados. En otra de ellas («Pues que por fazañas buenas»), Varvaro ya advirtió la heterodoxia métrica y propuso cambiar el orden de dos versos para restaurarla.

Teniendo en cuenta lo dicho, solo hay tres composiciones de las cuarenta y nueve tradicionalmente atribuidas a Mena que no seguirían alguno de los tres esquemas métricos en los que pueden clasificarse todas sus obras y de las que la crítica no ha comentado nada. En dos de ellas («El hijo muy claro de Yperión» y «¿Quál diablo me topó?»), bastaría con hacer la misma operación que Varvaro indicó para «Pues que por fazañas buenas», es decir, con cambiar unos versos de orden mediante una *emendatio ope ingenii* muy conservadora, para restaurar la métrica original del poema de acuerdo con el *usus scribendi* del autor. Por último, en el poema «Más clara que non la luna» también bastaría con cambiar una palabra por otra para recuperar la regularidad métrica de la composición.

De cualquier modo, 3 composiciones de 49 es un exiguo 6% que demuestra la extraordinaria consistencia y regularidad métrica de Juan de Mena. Hemos explicado cómo todas las irregularidades se deben a los avatares habituales en la transmisión textual de los siglos xv y xvi, por lo que resulta mucho más sencillo pensar en pequeños errores de transmisión que asumir descuidos o torpezas de Juan de Mena en algunos aspectos métricos, algo sorprendente en un autor de su envergadura y completamente ajeno a lo que era habitual en él.

Una media aritmética que englobara a las llamadas obras mayores, por una parte, y a las menores, por otra, nos mostraría que, en toda la producción poética de Juan de Mena antes de las *Coplas de los pecados mortales*, la heterodoxia métrica de la que hablamos apenas alcanza al 3% de su obra, afectando exclusivamente a las denominadas composiciones menores.

3. LA MÉTRICA EN LAS COPLAS DE LOS PECADOS MORTALES

Las *Coplas de los pecados mortales* o *Debate de la razón contra la voluntad* es una composición formada por ciento seis estrofas de versos octosílabos.

Se trata de un debate medieval en el que se enfrentan, en una disputa alegórica, la Razón contra la Voluntad, la cual es presentada con siete caras que se corresponden con los siete pecados mortales. Tras una breve introducción en la que el poeta invoca a la musa cristiana y rechaza a las paganas, son presentadas las contendientes de este debate y, a continuación, se produce el intercambio dialéctico



entre la Razón y cada uno de los pecados representados por las caras de la Voluntad. Lamentablemente, este intercambio dialéctico incluye únicamente a los cuatro primeros pecados capitales, a saber, la Soberbia, la Avaricia, la Lujuria y la Ira. La obra concluye con los últimos argumentos de la Razón contra la Ira de modo abrupto por la muerte prematura del autor sin que podamos conocer el enfrentamiento de la Razón con la Gula, la Envidia y la Pereza. Sobre el éxito y la popularidad de la obra en la época no cabe duda, a juzgar por su presencia en multitud de cancioneros y por el hecho de que tuviera hasta tres continuaciones diferentes²¹.

De las ciento seis estrofas de versos octosílabos que componen el poema, noventa y una responden al mismo esquema métrico (abbaacca), pero las quince restantes²² muestran un esquema diferente (ababbccb). Dado que esta composición se conserva en 18 manuscritos del siglo xv o principios del siglo xvi, en 7 incunables y en numerosos impresos posteriores²³, no puede descartarse por completo que se haya producido alguna deturpación en la transmisión del texto, aunque el hecho de que las quince estrofas sean métricamente idénticas y no ofrezcan un alto grado de acumulación de variantes en los diferentes testimonios hace más probable que respondan esencialmente a la voluntad autorial. Sin embargo, dicha heterodoxia métrica –como se ha visto– sería completamente inusual en Juan de Mena, pues no encajaría con el *usus scribendi* que se observa a lo largo de toda su producción poética. Por ello, conviene valorar cuidadosamente las razones para explicar esta heterodoxia métrica.

La primera explicación externa, es decir, ajena a la voluntad del autor, sería acudir a problemas en la transmisión textual, considerando que todas estas estrofas heterodoxas se habrían producido por errores de copia que explicarían la divergencia con respecto al esquema general y predominante. A favor de esta hipótesis tenemos la asombrosa regularidad de Mena en todas sus composiciones anteriores, así como el hecho –nada desdeñable– de que los tres continuadores de esta composición eligieron el esquema predominante como el único válido para sus continuaciones (abbaacca), desechando la irregularidad de las quince estrofas a las que nos estamos refiriendo. No solo eso; además, uno de ellos, fray Jerónimo de Olivares, enmendó y corrigió estas coplas heterodoxas para igualarlas con el esquema esperable y mayoritario. En su continuación, editada ahora por Earle (2017), haciendo de verdadero editor crítico, modificó las estrofas heterodoxas²⁴ e insertó muchas

²¹ Nos referimos, obviamente, a las continuaciones, independientes entre sí, de Gómez Manrique, de Pero Guillén de Segovia y de fray Jerónimo de Olivares.

²² Concretamente, las estrofas con este esquema heterodoxo son las siguientes: III, v, x, XI, XXVII, XXIX, XXXI, LV, LVIII, LXII, LXXXII, LXXXIV, XCVI, CIII y CIV.

²³ Para conocer un listado completo de manuscritos e impresos que contienen las Coplas de Mena son esenciales –además de los estudios clásicos de Varvaro (1964), Rivera (1982), De Nigris (1988) o de Pérez Priego (1979, 1989)– los de López Casas (2020: 151-152) o Mangas Navarro (2022:111-112). Por supuesto, la consulta de Dutton (1990) siempre es obligada.

²⁴ En el prólogo de su continuación, Jerónimo de Olivares indica que recibió órdenes del fantasma de Mena para terminar y corregir la obra que él no pudo por su muerte prematura, señalando los errores métricos: «Mas como Atropos cortasse ya la tela, no solamente aquello quedó por

de su propia cosecha entre las estrofas de Mena para enmendar también la estructura global de la obra, algo que –como veremos– también resulta muy interesante.

Centrándonos ahora en los posibles errores cometidos en la transmisión de la obra, debemos señalar que en la mayoría de los casos bastaría con cambiar el orden de dos versos para que el esquema métrico fuese igual al mayoritario, algo que ya hizo Jerónimo de Olivares, como mostraremos a continuación. Sin embargo, hay otros casos en los que la intervención es mucho más compleja, pues no basta un simple cambio de orden en dos versos para igualar la métrica. También debe advertirse que casi todos los testimonios muestran el mismo orden en la disposición de los versos de estas quince estrofas, aunque conviene examinar esas excepciones:

En las estrofas III, v, x y XI, bastaría con cambiar el orden del primer y del segundo verso para que la copla fuese métricamente regular. Estos cambios ya fueron propuestos por Jerónimo de Olivares (aunque él escribía «ya tardáis demasiado» en la estrofa III) y también aparece en el manuscrito SA1.

En las restantes once estrofas «heterodoxas», Jerónimo de Olivares introduce un cambio de orden entre los dos primeros versos, pero no se presenta como variante en ningún otro testimonio. Resulta también llamativo que en SA1 no se observe ningún otro caso de cambio en el orden de los versos, en ninguna de las CII coplas restantes.

Por otra parte, Jerónimo de Olivares cambia el orden de los dos primeros versos en las estrofas XXVII, XXXI (aunque aquí hay una mínima variación), LV y LXII, pero en el resto (XIX, LVIII, LXXXII, LXXXIV, XCVI, CIII y CIV) introduce otras modificaciones añadidas para que la lectura resulte coherente y el sentido de los versos siga siendo adecuado. Por ejemplo en LXXXII, además de cambiar el orden del primer y del segundo verso, modifica el texto:

MENA

Tú te bruñes y te aluzias,
tú fazes con los tus males

OLIVARES

tú fazes con los tus males
quando te bruñes y te aluzias

Por tanto, vemos que hay hasta ocho estrofas en las que bastaría un cambio en el orden de los versos para recuperar el esquema métrico mayoritario; sin embargo, en otras siete estrofas sería necesario realizar un mayor número de cambios y ajustes para adaptarlas.

Ante estos datos, parece poco probable que las estrofas diferentes sean resultado de errores de copia. Ciertamente, las conjeturas de Jerónimo de Olivares no son disparatadas; no obstante, tener que recurrir en tantas ocasiones a la *emendatio ope ingenii* contradice las prácticas validadas por la crítica textual. Hay que recordar que aceptar esa hipótesis supone afirmar que todos estos errores métricos se produjeron por una errónea transmisión textual debida a fallos de un copista, o bien que el propio Juan de Mena cometió todos estos errores sin ser consciente de que

fazer, mas aun el estilo del consonar: que en quince partes quedó errado, limar no pude como la arte pedía» (Earle 2017: 467).



lo hacía. Por supuesto, no era extraño que, a veces, se produjeran estas inversiones entre dos versos en la transmisión textual, pero asumir que se produjo este mismo error en un 16% de las coplas, al cual habría que sumar errores añadidos en otras siete ocasiones, resulta difícil de defender.

La segunda posibilidad sería que la causa de la mezcla estuviera en el propio autor, que Juan de Mena valorara la posibilidad de combinar dos tipos diferentes de estrofas, si bien la muerte prematura del autor le había impedido tomar alguna decisión al respecto y dar una forma definitiva a esta posibilidad. Para valorar esta hipótesis, examinaremos con más detalle estas estrofas en relación al contenido de la obra y al *usus scribendi* del autor cordobés. Desde el punto de vista temático, casi todas las estrofas heterodoxas aparecen en grupos de dos o tres coplas casi consecutivas y en los siguientes momentos:

1. Estrofas xxvii, xix y xxxi. Se produce una inflexión en el poema, ya que, tras una primera parte introductoria, aparece la Razón por primera vez y, casi de inmediato (estrofa xxxii), comienza el debate alegórico contra el primer pecado capital: la Soberbia. En estas estrofas, la voz poética tiene la palabra, la cual – tras una especie de introducción en la que reniega de sus escritos pasados para acercarse a la «vía católica»–, asombrada y abrumada por la presencia terrible de la Voluntad, que es descrita como un monstruo de siete cabezas, se siente desasosegada y abatida, pero recibe con júbilo la presencia de la Razón, que le aporta la serenidad y la firmeza que creía haber perdido ante la presencia del monstruo pecaminoso.
2. Estrofas lv, lviii y lxii. Otro momento de inflexión en el poema en el que comienza el debate contra el segundo pecado capital: la Avaricia. En estas estrofas, la Razón tiene la palabra y se sitúan al final del alegato de la Razón contra la soberbia, el primer pecado con el que se enfrenta la Razón (lv y lviii) y al comienzo de la aparición del segundo pecado capital: la Avaricia (lxii).
3. Estrofas lxxix, lxxxii y lxxxiv. Nuevamente, otro momento de inflexión, pues empieza el debate contra el tercer pecado capital: la Lujuria. En estas estrofas, la Razón tiene la palabra. La diatriba contra la Lujuria empieza en la estrofa lxxix y prosigue en lxxxii y lxxxiv, donde la Razón sigue su ataque a este pecado capital.
4. Estrofa xcvi. Otro momento de inflexión, puesto que aparece otro pecado capital: la Ira. A diferencia de los otros pecados, la Ira empieza tomando la palabra desde el primer momento (estrofa xciii). En esta estrofa, la Ira tiene la palabra y se presenta la defensa de la misma, que había comenzado en la estrofa xciii y continúa hasta la xcix.
5. Estrofas ciii y civ. Aquí vemos otro momento de inflexión, cuando la Razón contraataca frente a los argumentos de la Ira. En estas estrofas, la Razón tiene la palabra y son parte de la réplica de la Razón a los fundamentos de la Ira para justificar su existencia. Dicha réplica empieza en la estrofa c y prosigue hasta el fin del poema conocido, en la estrofa cvi, cuando la obra concluye abruptamente sin que haya noticia del resto de pecados capitales que no han intervenido.

Según se observa, las estrofas «heterodoxas» aparecen en los momentos clave en los que son presentados o despedidos los grandes protagonistas de la composición, la Razón o cada uno de los pecados capitales.



Se podría sugerir que Mena estaba especulando con la posibilidad de usar estas estrofas heterodoxas para mostrar la oposición en el debate entre la Razón y cada uno de los pecados capitales a los que iba a enfrentarse, pero quizá todavía estaba sopesando esta posibilidad, de ahí la falta de un uso sistemático y ordenado en la aparición de dichas estrofas.

Desde el punto de vista estructural, el uso de dos tipos de estrofas para reflejar diferencias en el esquema general de algunas composiciones no es un procedimiento extraño en Juan de Mena, como puede verse en el poema conocido como «Claro oscuro» o «El fijo muy claro de Hiperión», por ejemplo, donde mezcla estrofas de arte mayor y de arte menor, por no hablar de las muchas composiciones en las que se alternan diferentes estrofas, pero siempre siguiendo un esquema métrico global extraordinariamente regular, como ya se ha explicado. El hecho de que quisiera establecer esta especie de estructura paralela en los debates propiamente dichos entre la Razón y los pecados capitales no sería ajeno al *usus scribendi* del autor, para quien la perfección formal era, como ya se ha recalcado, muy importante. Es posible, como también observó fray Jerónimo de Olivares, que el escritor andaluz hubiese revisado la obra y añadido más coplas a la defensa de cada uno de los pecados capitales para que todo fuese más compacto desde el punto de vista formal y temático (al menos a Jerónimo de Olivares –autor que vivió casi en la misma época que Mena y debió tener referentes culturales similares–, la contienda le parece más justa si todos los participantes tienen el mismo espacio para exponer sus argumentos, porque, tal y como se ve en su forma actual, algunos pecados capitales apenas hablan, mientras otros disponen de muchas coplas para defender sus alegatos²⁵), por lo que, tal vez, hubiese aumentado el número de estrofas heterodoxas; o quizás, habría desechado este tipo de estrofas en la revisión final y habría elegido el esquema predominante como el único válido en toda la composición. El autor estaba fraguando el poema, pero estaba todavía lejos de una forma definitiva.

Como hemos visto, la presencia de las estrofas heterodoxas se da casi siempre en momentos relevantes de la composición, esto es, cada vez que aparece e interviene uno de los grandes protagonistas del poema: uno de los pecados capitales o la propia Razón. Sin embargo, no ocurre así con las estrofas III, V, X y XI, que no parecen cumplir con este principio estructural. Lo realmente curioso en este caso es que ya hemos visto cómo estas cuatro estrofas en concreto se conservan con absoluta regularidad métrica en el manuscrito SA1, escrito mucho antes de que Jerónimo de Olivares compusiera su continuación de las Coplas. No se trata de una cuestión baladí; al contrario, se trata de un testimonio que muestra únicamente estas cuatro coplas perfectamente integradas en el esquema métrico que llamamos «regular u ortodoxo», sin que exista ninguna otra estrofa en la que se haya podido observar otros supuestos casos de versos con un orden alterado. Ello nos hace pensar que no

²⁵ En el prólogo de su continuación de las *Coplas*, asegura que el espíritu de Mena le dijo: «Que pues yo metía en campo para batallar la Razon e la Voluntad, que mirasse cuan injusto era meter en la liça la una muy acompañada de coplas e la otra casi sola».



hubo cuatro supuestos errores de inversión, lo cual habría sido sorprendente (por la cercanía de todas estas estrofas entre sí), por no hablar de que se dan increíblemente en cuatro coplas que ya hemos reconocido como heterodoxas, de modo que gracias a esos errores aleatorios y teóricamente fortuitos, dichas coplas pasaron a ser perfectamente regulares, algo que parece, si no imposible, sí extraordinariamente improbable. Es mucho más probable pensar que el copista de este testimonio simplemente siguió un modelo que recogía estas cuatro estrofas con el mismo esquema métrico que reproduce y que coincide con lo que es normal en la mayoría de las coplas. En este sentido, este copista debió seguir un modelo diferente al que se observa en el resto de los testimonios conservados (al respecto, es relevante recalcar que este testimonio podría ser uno de los más antiguos que recogen las Coplas)²⁶.

4. CONCLUSIÓN

A pesar de lo que afirma De Nigris (1994: 185) cuando señala que «las *Coplas de los pecados mortales* (son) coplas de arte menor abbaacca» y al silencio de la mayoría de los estudiosos al respecto²⁷, la irregularidad del esquema métrico en las *Coplas* es llamativamente más alta que en el resto de la producción de Mena, pues afecta a quince coplas de un total de ciento seis, es decir, casi al 15% de todas las estrofas.

Teniendo en cuenta que es más del doble de la irregularidad de sus composiciones menores y un rasgo inexistente en sus «composiciones mayores», parece necesario buscar alguna explicación que vaya más allá de simples errores de transmisión; una primera posibilidad apuntaría a que, al ser una versión no corregida de esta obra, esas estrofas se podrían considerar errores propios de una primera redacción. No obstante, su distribución a lo largo del texto en puntos de articulación entre las voces en diálogo permite sugerir que se pudiera tratar de un rasgo estilístico intencional.

Tal vez Mena pensaba dejarlas así o, más probablemente, estaba reflexionando si en esos lugares concretos del poema debía establecer unas diferencias métricas para marcar ciertos aspectos temáticos y estructurales reseñables. Se trata de un elemento cuya modificación final, en caso de optar por la completa homogeneidad métrica, probablemente no le hubiera supuesto un gran esfuerzo de revi-

²⁶ El manuscrito contiene marcas de agua datadas por Briquet entre 1453 y 1471. Por su parte, Dutton (1990: IV, 75) indica que fue escrito hacia 1470, aunque no puede descartarse que sea anterior, pues las marcas de agua son muy significativas en este sentido.

²⁷ Solo Varvaro (1964: 26) indicaba la especificidad métrica de estas estrofas, pero sin reparar en ellas, como si fuese algo intrascendente. En su opinión, la alternancia de los dos esquemas métricos en la misma composición (abbaacca, o bien, ababbccb) no es algo inusual en Mena, ni digno de ningún comentario crítico. Habrá que esperar mucho para que otra crítica, Earle (2017: 458-464), hablase de que este poema inconcluso muestra «irregularidades métricas propias de un trabajo en construcción», tal y como ya advirtió uno de los continuadores de Mena, Jerónimo de Olivares, de cuya edición se ocupa la investigadora.



sión al poeta; en cambio, abría la posibilidad de calibrar en toda su extensión el impacto de esa variedad y asimismo compartir la propuesta con su círculo literario y debatir sus valores estéticos. En todo caso, revela hasta qué punto Mena atribuía importancia a la métrica y a las combinaciones estróficas de su poesía, lo que debe alertar también a la crítica actual para considerarlo asimismo un rasgo de peso en el análisis de sus textos.

Más allá de la propuesta en torno a las *Coplas de los pecados mortales*, este artículo muestra cómo la métrica sirve para dar respuesta a problemas de edición crítica en algunos casos que no han recibido aún suficiente atención o que no pueden ser resueltos sobre otros elementos. Todo ello se deberá considerar en un futuro. Lo aquí expuesto pretende arrojar algo más de luz sobre la obra de Juan de Mena y su forma de afrontar el proceso creativo, tratando de mostrar –como en su día pedía Moya García (2015)– una visión de conjunto de la misma, en este caso en lo referente a las cuestiones métricas.

RECIBIDO: noviembre de 2022; ACEPTADO: junio de 2023.



BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente (1956): «Nuevos documentos inéditos sobre el poeta Juan de Mena», *Salmanticensis* 3: 502-508.
- CASAS RIGALL, Juan (2010): *Humanismo, gramática y poesía: Juan de Mena y los 'autores' en el canon de Nebrija*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- CHAS AGUIÓN, Antonio y Sandra ÁLVAREZ LEDO (2016): «Variaciones formales en géneros de forma libre. Los decires», en Fernando Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 649-670.
- CLARKE, Dorothy Clotelle (1948): «Hiatus, Synalepha and Line Length in López de Ayala's octosyllables», *Romance Philology* I: 347-356.
- CLARKE, Dorothy Clotelle (1949): «Imperfect consonance and acoustic equivalence in Cancionero verse», *Publications of the Modern Language Association* 64, 5: 1114-1122.
- CLARKE, Dorothy Clotelle (1955): «Fortuna del hiato y de la sinalefa en la poesía lírica castellana del siglo xv», *Bulletin Hispanique* 57, 1-2: 129-132.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez. Biblioteca Digital Hispánica (bne.es); URL: <https://www.bne.es/es/colecciones/impresos-antiguos-reservados/tesoro-lengua-castellana-espanola>, 20/11/2022.
- DE NIGRIS, Carla (1988): *Juan de Mena, Poesie minori*, Nápoles: Liguori.
- DE NIGRIS, Carla (1994a): *Laberinto de fortuna y otros poemas de Juan de Mena*, Barcelona: Crítica.
- DE NIGRIS, Carla (1994b): «Poesías menores de Juan de Mena: Experiencias editoriales», en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Biblioteca Española del siglo xv. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 295-302.
- EARLE, Gisèle (2017): «Jerónimo de Olivares' Continuation of Juan de Mena's Debate de la Razón contra la Voluntad: Text and Introduction», *eHumanista* 37: 458-497. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6219205>, 18/11/2022.
- EXTREMERA TAPIA, Nicolás (2013): «Contribuciones al léxico culto de Juan de Mena y Luis de Camoens», *Revista de Filología Románica* 30, 1: 75-94.
- MOYA GARCÍA, Cristina (ed.) (2015): *Juan de Mena: De letrado a poeta*, Woodbridge: Tamesis.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y Teresa JIMÉNEZ CALVENTE (1994): *Juan de Mena, Obras Completas*, Madrid: Turner.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2013): «El adónico doblado y el verso de arte mayor», *Revista de Literatura Medieval* XXV: 53-86.
- KERKHOF, Maxim (1991): «Juan de Mena. Poesie minori», *Romance Philology* 45, 1: 187-193.
- LAPESA, Rafael (1954): *Los decires narrativos del marqués de Santillana*, Madrid: RAE.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1950, 1984): *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México: El Colegio de México.
- LÓPEZ CASAS, María Mercé (2020): «Materialidad y estructura de un temprano cancionero», *Revista de Poética Medieval*, 34: 151-152. Los poemas de 86*RL, criterios de selección y relación con otros incunables poéticos: variación y variantes. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8023097>, 30/6/2023.



- MACDONALD, Inez (1939): «The Coronación of Juan de Mena: poem and commentary», *Hispanic Review* 7: 125-144.
- MANGAS NAVARRO, Natalia A. (2022): «Los *Siete pecados mortales* de Juan de Mena y la *Continuación* de Gómez Manrique: variantes y variaciones en el Cancionero de Llavía (86*RL)», *Revista de Literatura Medieval*, 34: 111-112. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8700670>; 25/6/2023.
- MAURIZI, François (2015): «Las múltiples facetas de la escritura de Juan de Mena», en Cristina García Moya (ed.), *Juan de Mena: De letrado a poeta*, Woodbridge: Tamesis, 143-152.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1979): *Obra lírica / Juan de Mena*, Madrid: Alhambra.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1983 y 1991): *Marqués de Santillana. Poesías Completas*, Madrid: Alhambra.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1989): *Obras completas de Juan de Mena*, Barcelona: Planeta.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2010): *Ejercicios de crítica textual*, Madrid: UNED (Cuadernos de la UNED).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2016): «El marqués de Santillana y Juan de Mena», en Fernando Gómez Redondo (coord.): *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 837-855.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2018): *Historia del libro y edición de textos*, Madrid: UNED.
- PROIA, Isabella (2016): «La métrica en los cancioneros de Herberay y Stúñiga», en Fernando Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 742-772.
- QUILIS, Antonio (1975): *Métrica española*, Madrid: Ediciones Alcalá.
- RICO, Francisco (1990): *Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo xv*, Barcelona: Crítica.
- RIVERA, Gladys (1982): *Coplas de los siete pecados mortales/ Juan de Mena; and first continuation [by Gómez Manrique]*, Madrid: Porrúa Turanzas.
- SERÉS, Guillermo (1994): «Estudio preliminar», en Carla De Nigris (ed.), *Laberinto de fortuna y otros poemas de Juan de Mena*, Barcelona: Crítica, IX-XXXII.
- STREET, Florence (1953): «La vida de Juan de Mena», *Bulletin Hispanique* 55: 149-173.
- TRAPERO, Maximiano (2016-2017): «La primera copla real en la poesía castellana», *AnMal* XXXIX: 27-61.
- VARVARO, Alberto (1964): *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Nápoles: Liguori.
- YNDURÁIN, Domingo (1982): «Los poetas mayores del xv (Santillana, Mena, Manrique)», en José María Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española, vol. 1 (La Edad Media)*, Madrid: Taurus, 459-511.



