

Juan de Lucena y el *Diálogo sobre la vida feliz*:  
innovación en la tradición literaria española;  
el tema de la felicidad como cobertura  
de una visión crítica.

Pilar Díaz Moro  
4º curso de Filología Hispánica  
Carlos Mota Placencia  
Departamento de Filología Hispánica,  
Románica y Teoría de la Literatura

## RESUMEN

Este trabajo trata de recorrer distintas perspectivas de estudio del *Diálogo sobre la vida feliz* (1463) del autor castellano Juan de Lucena (1431-1504). En primer lugar, se recuerdan los principales hitos de la trayectoria de Lucena: algunos datos relevantes de su biografía, de su creación literaria más importante y varias anotaciones que tienen que ver con su condición de converso, algo que Lucena no dudará en plasmar en sus escritos. A continuación se pasa a analizar el *Diálogo* en concreto: su transmisión textual, su incardinación genérica, su estructura, sus fuentes y algunos aspectos que se consideran especialmente interesantes de su contenido englobados en dos apartados: personajes y temas.

En la transmisión textual se tienen en cuenta los manuscritos conservados y las ediciones antiguas conocidas para después exponer un *stemma*, además de algunas observaciones sobre la complejidad de dicha transmisión. En lo que se refiere al género, se hará un recorrido por el empleo de la forma dialogada a lo largo de la tradición literaria: su presencia en el mundo clásico y en la Edad Media, pero deteniendo la mirada especialmente en los testimonios propios de la Baja Edad Media humanista, entre ellos la fuente directa italiana de Lucena, *De humanae vitae felicitate* (1445) de Bartolomeo Facio (1400-1457). En cuanto a la estructura, se reflexiona sobre las distintas partes de las que está compuesto el *Diálogo* y se las relaciona con las dos partes en que se divide de la obra de Facio. Respecto a las fuentes, se comenta con más profundidad el vínculo que une a las obras de 1445 y 1463 y se hace una breve mención a las fuentes que Lucena utiliza de manera más personal. Para finalizar, el contenido se distingue por tratar de los personajes y los temas: en primer lugar, se hablará de las razones por las cuales Lucena escoge a sus personajes, en qué manera resultan singulares y una caracterización de cada uno; y en segundo lugar, se seleccionan y se comentan tres temas que Lucena suma a su obra bajo el marco literario principal acerca de la felicidad.

## ÍNDICE

Introducción.....	4
Trayectoria de Lucena.....	4
<i>Diálogo sobre la vida feliz</i>	
Transmisión textual	
Manuscritos.....	5
Ediciones antiguas.....	6
<i>Stemma</i> .....	6
Complejidad.....	7
Género.....	7
Tradición dialogada.....	7
Corriente del <i>Diálogo</i> .....	9
Estructura.....	11
Estructura propia.....	11
Modelo estructural directo.....	13
Fuentes.....	14
Fuente directa.....	15
Otras fuentes.....	16
Contenido.....	16
Personajes.....	17
Alfonso de Cartagena.....	18
Juan de Mena.....	20
Íñigo López de Mendoza.....	21
Juan de Lucena.....	22
Temas.....	23
Conversos.....	24
Crítica a su sociedad.....	24
"Nueva opinión".....	25
Conclusiones.....	26

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo se estudiará el *Diálogo sobre la vida feliz* (1463) de Juan de Lucena (1431-1504) desde varias perspectivas. Para ello se hará uso de la edición crítica de Jerónimo Miguel (2014) sobre la obra como fuente base de información, aunque también se consultarán otros trabajos, a los que nos ha remitido justamente dicha edición. Se desarrollarán seis apartados: la trayectoria vital y literaria del autor, la transmisión textual de la obra, su género literario, su estructura, las fuentes a las que acude Lucena y el contenido del escrito. Para finalizar, se elaborará una conclusión personal.

## TRAYECTORIA DE LUCENA

Juan Ramírez de Lucena nació en Soria en 1431 en el seno de una familia conversa acomodada. Estudió en la escuela catedralicia de Burgos de Osma, donde se supone estableció amistad con el obispo de Burgos, Alfonso de Cartagena, también de origen converso. Se trasladó a la Universidad de Salamanca, donde probablemente estudió Derecho. Su época más documentada es la que vivió en Roma (1458-1464), allí se movió por la más alta curia, primero siendo *familiar* del papa Prospero Colonna y luego, al parecer gracias a la relación que mantenía con Cartagena, del Papa Pío II, el humanista Eneas Silvio Piccolomini. En 1464 fue nombrado protonotario y, después de la muerte de Piccolomini, volvió a Castilla. A su vuelta entra en el Consejo del Infante de Aragón, así empezando a hacer misiones diplomáticas, y más tarde, fue nombrado embajador en Inglaterra.

Esta es su producción literaria propia: el *Diálogo sobre la vida feliz* de 1463; una epístola consolatoria dirigida a Gómez Manrique sobre 1480, la *Epístola exhortatoria a las letras* y el *Tratado de los galardones*, ambos de 1482; y un tratado dirigido a los Reyes Católicos en 1485, *De temperandis apud Patres fidei vindices poenis hoereticorum*, que le ocasionó serios problemas con la Iglesia.

En 1482 Lucena volvió a Soria y desarrolló una enemistad con el inquisidor de Castilla y Aragón fray Tomás de Torquemada. Fue por esto, y por los abusos que veía contra la comunidad judía y conversa que escribió el tratado, el cual tuvo respuesta por el canónigo de Toledo Alfonso Ortiz, quien consiguió que Lucena fuera acusado de hereje. Gracias a la protección de la reina Isabel, Lucena pudo reconciliarse con la Iglesia, pero

a raíz de esto Torquemada estableció un Tribunal de la Inquisición en Soria en 1490 y logró declarar como hereje a la madre ya fallecida de Lucena. El protonotario se dedicó a la abadía de Covarrubias hasta su retiro en 1493 y sobre 1504 falleció.

## ***DIÁLOGO SOBRE LA VIDA FELIZ***

### TRANSMISIÓN TEXTUAL

#### Manuscritos

Se conservan tres manuscritos del *Diálogo sobre la vida feliz*, pero solo dos son importantes para la constitución del texto, ya que el tercero resulta ser una copia del año 1729 de la edición impresa de Burgos en 1499.

- Ms. *R* (6728) de la Biblioteca Nacional de España, *Diálogo moral entre don Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana y Juan de Mena, cordobés*, que se acabó de copiar en Roma, el 30 de abril de 1463. Al final del mismo aparece la firma autógrafa de Juan de Lucena junto al título de "licenciatus", pero, según Miguel (2014: 195\*), el texto no parece escrito por su mano. Al estar dedicado a Enrique IV de Castilla, se trata de un manuscrito muy cuidado con un texto de calidad. Procede de la biblioteca del duque de Uceda (ca. 1577-1624) y fue adquirido en Londres en 1864 por Luis de Usoz. Todo indica que el texto deriva de una refundición del *original* perdido, no muy alejado en fechas, razón por la que se ha utilizado como base para las ediciones modernas.<sup>1</sup>
- *Mp* (II-1520), también denominado "manuscrito de Palacio" por estar hoy en la Real Biblioteca de Madrid. Es un manuscrito destacado en la reciente historia de la literatura española, ya que, a raíz de que Faulhaber (1990) diera noticia de su existencia, se pudo saber que en este códice facticio aparece el primer fragmento manuscrito conocido de *La comedia de Calisto y Melibea* junto a otros textos, como la obra de Lucena. Es interesante que este manuscrito llame *Coloquio de la felicidad* a la obra de Lucena, título más parecido al de hoy en día en comparación al que presenta *R*. El texto no facilita datos sobre su historia de posesión o su procedencia<sup>2</sup>, pero seguramente perteneció a la biblioteca de don

1 Tales como la de Paz y Melia de 1892, la de Bertini de 1950, la de Perotti de 2004 y aquella en que se basa este trabajo: la edición de 2014 de Jerónimo Miguel, de la que proceden todas las citas.

2 Pero véase Michael, Ian, «*La Celestina* de Palacio: El redescubrimiento del manuscrito II-1520 y su procedencia segoviana», *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), pp. 150-152.

Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626). Este texto es relevante frente a *R* por las novedades que aporta a la filiación de testimonios, ya que se supone derivado directamente del mencionado *original* perdido.

#### Ediciones antiguas

- Antonio Centenera, Zamora, 1483.
- Juan de Burgos, Burgos, 1499, que resulta ser copia de la edición de Zamora, además de haber sido impresa al mismo tiempo que *Los doce trabajos de Hércules* de Villena.
- Debido a la buena recepción de la edición de 1499, se imprimió otra edición por Juan de Burgos en Burgos en 1502.
- Sevilla, *ca.* 1514-1519, que en principio no facilitaba fechas o lugar de impresión, pero pudieron saberse gracias a Norton (1997: 347-348, 357-358).
- Pedro de Castro, Medina del Campo, 1543, presentada por Tomás Tamayo de Vargas (s. f, s. l.: vol. II, fol. 25v), quien recoge dos errores que textos posteriores repetirán: fecha de elaboración incorrecta de 1541 y el supuesto cargo de Lucena como embajador y miembro del Consejo de Juan II de Castilla.

#### *Stemma*

La edición crítica de Miguel (2014: 213\*-214\*) ha propuesto un *stemma* que clasifica todos los testimonios por primera vez. Se conoce como  $[O_1]^3$  el original no conservado de Lucena, del que proceden *Mp* [*Manuscrito de Palacio*] y  $[O_2]$ , refundición que incorporaría varios retoques y supresiones. De este último texto derivarían *R* [Roma, 1463], la última revisión de Lucena con sus propias variantes de autor, considerada el *codex optimus*, y *Z* [Zamora, 1483], de la que resultan los *codices descripti* con los mismos errores conjuntivos  $B_1$  [Burgos, 1499],  $B_2$  [Burgos, 1502], *S* [Sevilla, *ca.* 1514-1519] y *MC* [Medina del Campo, 1543].  $B_1$  trae errores singulares frente a *Z*, pero algunos de ellos son los errores conjuntivos que aseguran que  $B_2$ , *S* y *MC* derivan de  $B_1$ . Por su parte,  $B_2$  presenta lecturas singulares respecto a  $B_1$ , que son errores separativos de  $B_1$ , pero también de *Z* y que acaban pasando a *MC*.

El *stemma* gráfico se encontrará en el Anexo I.

---

3 Los testimonios mencionados entre corchetes son aquellos que se perdieron en algún momento de la transmisión textual.

## Complejidad

Adelantando la importancia que tendrán el género de la obra y el marco literario medieval castellano en que se encuadra –lo que se desarrollará a continuación–, la transmisión textual del *Diálogo sobre la vida feliz* ha sido de una complejidad notable fundamentalmente por tres razones:

- a) Se da una doble redacción del autor, una en el original perdido [ $O_1$ ] y otra en la refundición del original [ $O_2$ ].
- b) Con toda probabilidad, la segunda redacción [ $O_2$ ] se fundamenta en variantes de autor, ya que estas pasan directamente a  $R$  y se sabe que por lo menos estuvo supervisada por él, como confirman su firma autógrafa y el título de "licenciatus".
- c) Como empieza a ser frecuente en textos compuestos en la segunda mitad del XV, la tradición manuscrita se entrelaza con la impresa ya en época incunable: el manuscrito  $R$  de 1463 y las ediciones impresas  $Z$  de 1483 y  $B_1$  de 1499.

## GÉNERO

Tal y como adelanta el título y confirma la misma disposición formal del texto, la obra se adscribe al género literario del diálogo. Para tener una noción más completa de lo que esto significa, a continuación se recordarán algunos hitos de la historia de la tradición dialógica y se verá a qué corriente responde mejor la obra de Lucena en toda la amplitud y diversidad del género.

### Tradición dialógica

Según Gómez (2000: 13-15), el diálogo que se genera en la literatura clásica reuniría las características de la oratoria y de la poética: por un lado, serviría tanto para la argumentación como para la exposición de ideas y, por otro, presentaría rasgos de la teoría poética de la mimesis, tales como la descripción de los interlocutores y la concreción del espacio-tiempo de la discusión. Teniendo en cuenta estas propiedades y aludiendo a la terminología de Vian (1988: 174), el género literario del diálogo se crea para ser una "mimesis conversacional", una dinámica cuya naturaleza se aleja de la sobriedad del puro razonamiento y aplica su objetivo didáctico de manera amena por medio de preguntas y respuestas, haciendo así que el asunto debatido resulte más próximo al lector.

De este modo, según Gómez (*ibidem*), en la tradición clásica destacan dos autores: Platón (s. IV a.C.), cuyos diálogos plasmaban esencialmente la filosofía de Sócrates, su maestro, y alcanzaron un extraordinario prestigio y valor de modelo; y Cicerón (106-43 a.C.), cuya obra dialógica se basa fundamentalmente en el tratamiento de la filosofía desde un punto de vista retórico-oratorio. Ambas dialógicas se presentan contrapuestas, ya que, mientras que los diálogos platónicos parten de ideas concretas hasta llegar a la abstracción con el objetivo de alcanzar una verdad dogmática, los diálogos ciceronianos, en cambio, perciben esa meta de verdad dogmática como una noción evidente y fundamentan su debate sobre un proceso de persuasión que trate las distintas facetas de un asunto. Al final solo las opiniones que se consideren objetivamente válidas se tienen en cuenta a la hora de construir una conclusión lo más simple posible.

Después de la Antigüedad, la tradición dialogal siguió en la Edad Media. En ocasiones se ha afirmado que la práctica del diálogo como género se desvaneció en la Edad Media y que fue recuperada directamente de la Antigüedad greco-latina por el humanismo – concretamente por figuras como Erasmo de Rotterdam o Juan Luis Vives –, sin embargo, esto no es cierto, ya que si bien continuó su camino, lo hizo con sus características propias (Gómez, 2000: 37). A continuación se recoge la cronología de los diferentes modelos medievales, perfectamente resumidos por Vian (1991: 62-63):

1º Los diálogos patristicos latinos de los siglos V y VI [como los de san Agustín o san Gregorio].

2º El diálogo-catecismo, importante desde el siglo VIII y que convive a menudo con otras formas dialógicas como el debate, los *elucidaria*, los doctrinales, los *ensenhamen* y los libros «de regimine principum», las *maqamat* árabes y hebreas y las colecciones de cuentos con marcos didáctico dialogado; formas todas que pueden desarrollarse en lenguas sabias o en lenguas vulgares.

3º [Los] diálogo[s] filosófico[s] en verso de los siglos XII y XIII [como *Disputa del alma y el cuerpo* o *Razón de amor*], que cuenta, entre otros, con un hermoso capítulo [poco atendido] por los historiadores de la literatura[:] el diálogo hispano-hebreo (...).

4º El diálogo como *altercatio* [escolástica] en verso (...). Si bien la diferencia prosa/verso no es secundaria, eso no obsta para que la esencia argumentativa siga siendo dialógica –en su variante erística–, y para que esas composiciones acaben, en distintos casos, por prosificarse.

5º El diálogo latino del llamado «primer Renacimiento» – aunque sigue siendo medieval por cronología y por más aspectos –, iniciado por Petrarca en Italia.

6º El diálogo posterior a Petrarca y en más de un sentido heredero suyo, pero ya escrito en lenguas vulgares. En la Península el iniciador será el muy precoz [autor] catalán Bernat Metge [*Lo somni, Apologia*], y en Castilla, [varias décadas después],



los textos más representativos (...) de Juan de Lucena y Pero Díaz de Toledo [*Diálogo e razonamiento en la muerte del marqués de Santillana*].

### Corriente del *Diálogo*

Como se ha señalado, en el último modelo dialogal heredero de Petrarca, Lucena es autor de uno de "los textos más representativos". Esto se debe a la novedad que él mismo aporta a su época castellana (Vian, 1991: 64-66): catalogar a su diálogo como "diálogo moral", denominación singular, por una parte, por el uso del vocablo *diálogo*, ya que se trata de una innovación léxica en el castellano del siglo XV, y por otra, por la calificación de *moral*, debido a que manifiesta la elección de Lucena por el camino que estableció la dialogística ciceroniana, por la cual a su vez avanzaron los principales dialogistas del *Quattrocento* italiano:

El diálogo cuatrocentista italiano se alejará de los simbolismos abstractos de los diálogos medievales anteriores, presentados a menudo como catecismos sin tiempo, e introducirá la discusión libre ciceroniana a la que añade una nueva ambigüedad: la discrepancia entre la realidad histórica y ficción literaria en el retrato de una discusión concebida para examinar cuestiones éticas e instruir moralmente. (Vian, 1991: 67)

Lucena no solo recibe influencia de este modelo, sino que se relaciona con él de manera directa. Para explicar esto, se tendrá que desvelar la que Miguel (2014: 112\*) dice que es la fuente principal de la obra: *De humanae vitae felicitate*<sup>4</sup>, un texto escrito en latín por el humanista Bartolomeo Facio (1400-1457) en 1445, por lo tanto, no muy lejos del mismo diálogo de Lucena. Este texto pertenece a la corriente denominada "diálogo humanístico", que se desarrolló a principios del siglo XV en Italia, por lo que Lucena, quien mira directamente a su fuente italiana para componer su *Diálogo*, no puede sino adscribirse también a dicha corriente.

Por esto se considera a Lucena un precedente como autor castellano del siglo XV, porque adopta características ciceronianas derivadas de la tradición dialogal italiana contemporánea, algo que Gómez (2000: 63) advierte que no se reanuda hasta, por ejemplo, *El Scholástico* (1550) de Villalón o *De los nombres de Cristo* (1583) de fray Luis de León. Según Vian (1991: 68) y Gómez (*ibidem*), algunas de las tendencias ciceronianas más destacables son el uso de trasuntos de personajes contemporáneos para dar un mayor sentido de verosimilitud y autoridad, un ambiente de *amicitia* más subjetivo entre los protagonistas para contrarrestar la dogmática o la exaltación de la

---

4 Facio, Bartolomeo, [*De humanae vitae felicitate*], Ms. del Escorial, jv. F. 13. consultada por J. Miguel.

*eloquentia* como instrumento retórico de convicción. Todas ellas se ven en el *Diálogo* de Lucena, sin embargo, se debe recalcar la verdadera meta de la corriente más allá de la simple intención de hacer evolucionar la expresión literaria:

El repudio del método escolástico que traen los humanistas no nace sólo del deseo de dar elegancia y vivacidad a los propios pensamientos, sino de comprender la complejidad de necesidades y sentimientos del ser humano (...). (Vian, 2012: 197)

Miguel (2014: 160\*) señala que el diálogo humanístico facilita la creación de un espacio ficcional que se vale de técnicas de dinamismo y realismo lingüístico con la intención de ayudar al receptor a captar mejor la cosmovisión ético-moral de su época que se quiere transmitir mediante el texto. En este caso, el asunto humano de la búsqueda de la verdadera felicidad funciona como marco literario, pero al tratarse de un diálogo humanístico, Lucena aporta ideas sobre su propia contemporaneidad desde un punto de vista crítico para tejer una red vinculada con la vida real incluso con más peso que el hilo argumental principal, así estableciendo el marco ético-moral característico de la corriente italiana.

Con todo, esto no significa que Lucena y su *Diálogo* se hayan inscrito completamente en su modelo ciceroniano-humanista y se hayan alejado por completo de los medievalismos propios de época. Tal y como apunta Gómez (2000: 40), Lucena es heredero del diálogo tipo *disputatio* y hace uso consciente del léxico concreto de las justas caballerescas para conseguir un juego intelectual basado en ese ambiente típico de su Castilla bajomedieval. Este léxico se encuentra, por ejemplo, en los papeles de sus personajes: uno "mantenedor de la cuestión" y otros dos "ventureros", incluso el personaje de *Lucena*<sup>5</sup> interviene "al partir de la tela".

Por lo tanto, el *Diálogo sobre la vida feliz* de Lucena responde al género literario del diálogo y, entre toda su tradición, toma influencias del diálogo del *Quattrocento* italiano, el cual forma la corriente del diálogo humanístico mirando al humanista Petrarca y a las ideas ciceronianas. Allí Lucena encuentra su fuente directa en el *De humanae vitae felicitate* de Facio, aunque sin dejar a un lado su marco literario y socio-cultural castellano, del que se ven claros rasgos a lo largo de la obra.

---

5 En adelante se pondrá en cursiva a *Lucena* como personaje para distinguirlo del autor.

## ESTRUCTURA

Siendo consciente de que el orden habitual dicta que a continuación se traten las fuentes de la obra, en este momento nos detendremos en la estructura del *Diálogo*, ya que, como se verá, está estrechamente ligada a la de su fuente directa y parece conveniente tratar primero esta relación formal para comentar luego en "Fuentes" una relación más profunda analizando la relevancia que posee dicha fuente como modelo escogido por Lucena.

### Estructura propia

En primer lugar se encuentra una *praeparatio* mediante la voz directa del autor, por lo tanto, al margen del diálogo propiamente dicho. Este primer elemento estructural deriva del *exordium* clásico habitual en Cicerón: motivo del encuentro, enunciación del tema del debate, presentación de los personajes y algunas indicaciones sobre el contexto. Así Lucena recoge en su *praeparatio* un *prologus* dirigido a Enrique IV de Castilla donde primero comenta el objetivo de la obra, después exalta la imagen del monarca y finalmente revela los personajes y la función de cada uno de ellos.

Sí que, viéndome ocioso, deseando escribir algo e tu nombre que a tu celsitud agradase, de la vida felice deliberó mi pluma te hacer esta ofrenda. (Lucena, *Diálogo*: 3)<sup>6</sup>

...al reverendo Alfonso de Cartagena, présul burgense, hago mantenedor de la cuestión, y al magnífico Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, con el príncipe de nuestros poetas, Joan de Mena, como si vivos altercasen, ventureros, do al partir de la tela intervengo. (Lucena, *Diálogo*: 4)

Ya mediante la voz del narrador, se concreta el espacio físico, el palacio real, y se vuelven a presentar tanto los personajes como el objetivo de debate. Seguidamente viene una *propositio* de la mano del Marqués de Santillana al Obispo de Burgos con ánimo de comenzar el debate: "¿Plácete, reverendo Padre, (...) entremos el campo de los filósofos (...)" (Lucena, *Diálogo*: 6). Así empieza la *contentio*, que se divide en la *probatio* de los argumentos expuestos y la *resolutio* final, donde todos los interlocutores llegan a una conclusión común.

Formalmente, Miguel (2014: 89\*-92\*) apunta que el *Diálogo* tiene una estructura externa y otra interna. La estructura externa consta de tres partes diferenciadas según quién está llevando la *probatio* principalmente, esto es, según quién está exponiendo sus argumentos para probar su propio punto de vista.

---

6 Manifestación del característico tuteo romano dentro del marco del diálogo humanístico.

En la primera parte, será Juan de Mena quien defienda que siguiendo una vida activa se conseguirá la felicidad, esto es, teniendo innumerables riquezas, siendo reyes y príncipes gobernadores sin preocupación alguna, siendo militares que consiguen fama por ello, y siendo campesinos que viven de la naturaleza. Sin embargo, el Obispo acaba refutando cada uno de sus argumentos: quien tiene riquezas nunca estará satisfecho; la realeza sufre de lisonjeros y de problemas; la milicia causa daños mientras protege y la fama que conlleva no tiene valor real, y la vida en el campo conlleva males físicos.

En la segunda parte, el Marqués expone su perspectiva a favor de la vida contemplativa: tanto entre personas interesadas por las letras como entre los que se adscriben a la vida religiosa, pero el Obispo rebate todos sus argumentos cuando dice que las letras a veces no son debidamente agradecidas o son caducas, y que los religiosos se aprovechan de su posición. Más tarde, gracias a la repentina aparición del personaje de *Lucena*, quien había estado escuchando, se señala que incluso el Papa tiene sufrimientos. Por lo tanto, los tres personajes acuerdan la *resolutio* del diálogo:

...ni riquezas ni regnos, privanzas ni fama, agricultura ni ciencia, dignidades de la mitria, observancia ni religión, nos causan en esta vida vida beata. Resta, pues, señor Marqués, y tú, Joan de Mena, mi sentencia primera verdadera: que ninguno en esta vida vive beato. (Lucena, *Diálogo*: 82)

Sin embargo, cuando el debate parece cerrado, todos piden a *Lucena* que se una al mismo al objeto de contemplar nuevos argumentos. Este último propone un receso y más tarde, ya en la tercera parte, reafirma la *resolutio* a la que llegaron anteriormente: "la razón de la vida beata (...) depende del sumo bien" (Lucena, *Diálogo*: 91). Inicia entonces *Lucena* un recorrido por las opiniones de filósofos clásicos y autoridades cristianas en cuanto a la razón de la felicidad, para volver a la conclusión ya alcanzada:

...el sumo bien es Dios, y no los deleites, ni la virtud, ni los bienes del cuerpo, ni menos los de fortuna. Concluyamos, pues en la vida de los mortales el sumo bien no es, que ni es felice ni beata. (Lucena, *Diálogo*: 102)

Será el Obispo quien cierre el debate corroborando la tesis de *Lucena*: la vida feliz es la vida eterna junto a Dios.

A diferencia de la estructura externa, la estructura interna estaría configurada por dos partes. La primera parte tiene su comienzo cuando la voz del narrador advierte el contexto general. A continuación, ya en lo que correspondería a la primera parte formal de la estructura externa, el Obispo comienza su parlamento para anunciar lo que será el

tema fundamental del debate: "Ninguno en esta vida puede alcanzar felicidad" (Lucena, *Diálogo*, 9). Como ya se ha dicho, tanto Juan de Mena como el Marqués de Santillana intentarán discutir esta tesis, pero sin frutos, así concluyendo aparentemente el diálogo y volviendo a la idea postulada por el Obispo. La segunda parte supone un nuevo inicio de la disquisición desde el punto de partida, aunque con dos cambios: los personajes se hallan en un nuevo espacio, la posada del Marqués, y, en vez del obispo de Burgos, hay un nuevo juez que preside el diálogo, el personaje de *Lucena*. Al final, como es sabido, *Lucena* argumentará la existencia de la felicidad verdadera en el mundo celeste y el Obispo cerrará el debate acogiendo por última vez esta *resolutio* definitiva.

#### Modelo estructural directo

La estructura textual recién descrita no era original de Lucena, mucho menos su contenido formal principal, sino que la elaboró mirando a otro esquema textual de una obra anterior. A continuación, para examinar más a fondo la estructura de *Diálogo sobre la vida feliz*, se volverá a mencionar el *De humanae vitae felicitate*, su fuente directa. La obra de Facio también es de tipo dialógico y también trata sobre la vida feliz, pero parece que el objetivo de Lucena no era transmitir el texto o las ideas de Facio de forma íntegra al público castellano, sino retomarlo adaptando ciertos elementos según su conveniencia. Justamente, uno de los elementos alterados es la estructura externa del escrito, estructura por la que se hará un breve recorrido ilustrativo para subrayar las similitudes y las singularidades respecto al *Diálogo*.

Según Miguel (2014: 123\*), el *De humanae vitae felicitate* se configura en dos partes. La primera comienza con un proemio que asienta la premisa de que nadie ha podido alcanzar la felicidad en esta vida, y sigue con una *laudatio* del rey de Aragón y Nápoles, Alfonso V. Después se presentan el espacio donde tiene lugar la conversación, la casa de Guarino Veronese, conocido humanista y maestro del mismo Facio, y se introducen los personajes del debate: el mismo Guarino, Antonio Beccadelli *il Panormita*, "poeta y caballero preclaro", Juan Lamola, "varón muy elocuente", e incluso Bartolomeo Facio, aunque no tome parte en la discusión. El diálogo como tal se establecerá fundamentalmente entre Guarino y Lamola, siendo Guarino el moderador y Lamola quien trate de argumentar la presencia de la felicidad en la vida activa y la contemplativa. Sin haberlo logrado, Guarino concluye que la felicidad no está en la vida terrena. Al final, Lamola propone continuar el coloquio al día siguiente.

La segunda parte comienza cuando Guarino y Lamola le piden a Beccadelli que dé su opinión y guíe el debate y, al igual que Guarino y Lamola, también preconice la felicidad fuera de la vida mortal, es decir, en el sumo bien. Para probarlo se vale tanto de los antiguos filósofos como de los teólogos de la Iglesia. Finalizado el recorrido, la deducción de Beccadelli es que "el sumo bien sólo puede alcanzarse en la vida eterna y en el goce y contemplación de Dios" (Miguel, 2014: 124\*), lo que Guarino, como moderador original del debate, reafirma para dar por terminado el diálogo.

Siendo de esta manera, si se recuerda la estructura formal interna del *Diálogo* de Lucena, que atiende al contenido del proceso argumentativo, esta no dista de la que la obra de Facio gestiona según los personajes que alegan sus puntos de vista, ya que ambas se dividen en reflexiones sobre la vida activa y la contemplativa y en razonamientos de autoridades paganas y cristianas. Sin embargo, la estructura formal externa de la obra de Lucena también funciona según quién esté a cargo de la *probatio*, y resultaría imposible que siguiese el mismo modelo que la obra de Facio, esencialmente porque en el texto latino hay cuatro personajes, de los cuales solo tres actúan, mientras que en el *Diálogo* también hay cuatro personajes, pero todos están activos en distintos momentos del debate, es decir, que *Lucena* marcaría la diferencia interviniendo en él.

En consecuencia, como *Lucena* se hace con la parte que correspondía a Beccadelli y como las perspectivas que analizaba Lamola sobre la vida activa y la contemplativa se dividen en dos, respectivamente, para Mena y Santillana, la estructura externa del *Diálogo* consta de tres partes en vez de las dos de la fuente italiana.

Así pues, la estructura del *Diálogo sobre la vida feliz* se compone de varias facetas, todas ellas influenciadas por su fuente directa *De humanae vitae felicitate* de Facio, pero a su vez al sutilmente alteradas por las intenciones personales de Lucena.

## FUENTES

Como nota previa, se debe advertir que se podría dedicar un espacio mucho más amplio a este apartado, sin embargo, el trabajo presente no tiene la intención de tratar las fuentes de la obra de una forma tan explícita y, lo más importante, el estudio exhaustivo de las mismas ha sido llevado a cabo por Miguel (2014: 112\*-121\*), es decir, que en esta ocasión no se ha tenido la oportunidad de trabajar con los textos que enumera, sino

sola y exclusivamente con el *Diálogo*. Dicho esto, el apartado se dividirá en el análisis de su fuente directa y de otras fuentes que Lucena personalmente tuvo en cuenta, aunque de manera general.

#### Fuente directa

Como su género, estructura y contenido ya han sido comentados, es bien sabido que se trata del *De humanae vitae felicitate* de Facio. Por tanto, según lo adelantado, ahora queda desarrollar su relevancia en cuanto a la relación que mantiene con el *Diálogo*.

Los investigadores han visto de diferentes maneras el vínculo entre las obras de 1445 y 1463. Una de las opiniones más tempranas es la que da Paz y Melia (1892: 9) cuando dice que, aun introduciendo Lucena elementos propios en el texto, "no sólo imitó, sino que siguió paso a paso en su obra la que Bartolomeo Fazzio dedicó al Rey D. Alfonso V de Aragón con el título de *Dialogus de felicitate vitae*". Por otra parte, Morreale (1955: 1) ya advierte que la denominación de "traductor libre" no casa con la obra de Lucena y apuesta por decir que su escrito es "un notable ejemplo de imitación literaria". Esto, sin embargo, solo es un primer paso hacia el desarrollo de la perspectiva crítica actual.

Tal y como destaca Miguel (2014: 123\*), es cierto que Lucena acudió a la obra de Facio por su afinidad en la mayor parte de los conceptos de su filosofía moral, pero el verdadero objetivo de Lucena no es solo imitar el estilo del humanismo italiano, sino que trata "de tomar un modelo (...) (en ausencia de precedentes autóctonos), (...) una *auctoritas* (el mismo Facio, en tanto típico "humanista italiano"), que brindasen un cómodo marco para contenidos *otros*" (Cappelli, 2002: 43). Esos otros contenidos son aquellos para los que Lucena pone en marcha su quehacer literario: lleva a cabo un estudio minucioso de su fuente para basarse en ella, pero a la vez para poder alejarse de manera en que todavía se vea amparado en su modelo.

El elemento más llamativo que ha modificado a objeto de añadir su propia persona como personaje en la obra –algo ya de por sí sugerente– es la estructura externa, pero el verdadero núcleo del cambio se detecta en las aportaciones, aparentemente en segundo plano, sobre la sociedad, política y religión de su contemporaneidad al hilo del argumento principal de la felicidad, las que se tratan crítica e incluso irónicamente, pero también con especial medida, ya que Lucena era consciente de que su mensaje podía ser objeto de controversia.

Siendo así, es cierto que en ocasiones Lucena sigue literalmente su fuente directa, pero por norma general suele abreviarla, incluso omitir ciertas partes, aunque luego quede compensado por la creación que añade mediante su propia pluma: por ejemplo, la denominada "nueva opinión" que *Lucena* expondrá en su intervención –la que se desarrollará más adelante–. Es justamente en esa producción propia en la que queda retratado el estilo auténtico de Lucena: formalidad y cultismo cuando sea conveniente –que generalmente proviene de la obra de Facio–, pero predilección por el juego de palabras y por lo popular lleno de expresividad al mejor estilo castellano. Por lo tanto, en palabras de Miguel (2014: 113\*), "lo más significativo [de Lucena] es su labor como constructor de su propio diálogo".

#### Otras fuentes

Si bien es cierto que muchas de las fuentes derivan de la obra de Facio, esto no quiere decir que Lucena no las estudie y las maneje personalmente según sus objetivos. Además de estas, en la dinámica de Lucena no faltarán las fuentes que él mismo añade desde su conocimiento: no se debe olvidar que se trata de una persona erudita de su época con una formación tanto académica como intelectual mayor a la que pudiera ser la de un simple transpositor.

De esta manera, Lucena atesora conocimiento de muy diversas tradiciones empezando por la Antigüedad clásica (Platón, Aristóteles, Cicerón, etc.); siguiendo por la del mundo cristiano, incluso el judío, algo que lo hacía destacar en su época (san Agustín, san Isidoro, Maimónides, etc.); y finalizando con la Edad Media en sí (Dante, Petrarca, etc.) y más concretamente su contemporaneidad (personalidades tales como Sánchez de Arévalo, Piccolomini y, por supuesto, Cartagena, Mena y Santillana). Por lo tanto, citando a Miguel (2014: 114\*-115\*):

No podemos asignarle el marchamo de hombre humanista, tal como venía dado el patrón en Italia, pero no nos equivocaremos si vemos en él al hombre instruido –no hay duda de que depositario de una erudición adquirida a la sombra de los muros de la escolástica.

#### CONTENIDO

Para analizar el contenido del *Diálogo sobre la vida feliz* de Juan de Lucena se dividirá dicho análisis en dos apartados: personajes y temas, los cuales son obviamente dependientes entre sí, por lo que se entiende que esta distinción no responde a otra razón que no sea práctica.



## Personajes

Se podría comenzar a hablar directamente del papel formal de los personajes en la obra, es decir, de la caracterización de Alfonso de Cartagena, obispo de Burgos (1384-1456), Juan de Mena (1411-1456), Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458) y *Juan de Lucena*, pero antes conviene tratar varias incógnitas para llegar a un mejor entendimiento: ¿por qué eligió a estas figuras históricas reales para su obra?, ¿qué las hace especiales dentro del marco de ficción?

La decisión de Lucena en cuanto a la ficcionalización de Cartagena, Mena y Santillana podría ser arbitraria, ya que el diálogo humanístico requiere de características tales como el uso de personajes con autoridad para una mayor verosimilitud en la obra y, en el caso del *De humanae vitae felicitate*, se elige a un "eminentísimo orador", un "poeta y caballero preclaro" y un "varón muy elocuente", papeles que encajan a la perfección con sus tres personajes: Alfonso de Cartagena fue el obispo de Burgos, una de las autoridades eclesiásticas del momento, además de embajador de Juan II de Castilla; Juan de Mena fue un poeta perteneciente a la más alta élite de las letras; y López de Mendoza fue una figura muy famosa en su época por saber conjugar su valor militar con las artes literarias. El propio Lucena confirma este hecho cuando dice que resucitó a "estos Petrarcas, sepelidos ya de días, por que de su gravísimo nombre haya este mi libelo mayor autoridad" (Lucena, *Diálogo*: 4).

Sin embargo, la personalidad erudita de Lucena no procede de esta manera, sino que parece ser algo premeditado que trasciende más allá de la obra. Para comprender esto se debe destacar que la relación de Lucena con estas tres personas no era lejana: con Cartagena mantuvo una relación estrecha en calidad de maestro-discípulo y, al fin y al cabo, como amantes del saber; Mena con toda probabilidad se movió por el mismo ámbito cultural que Lucena, ya que la relación entre Cartagena y Mena también era estrecha –como se dirá más adelante– y Santillana fue un amigo de la familia Lucena, además de ser objeto de la admiración del autor del *Diálogo* –lo que se verá en la caracterización de los personajes–.

De esta suerte, en primera instancia, Cartagena se convierte en un personaje clave de la obra, debido a que su autoridad y prestigio reconocidos en la época le sirven a Lucena para darle un papel base a lo largo de todo su hilo argumentativo, tanto en el principal

sobre la felicidad como en el secundario sobre su contemporaneidad, debido a que las ideas de Cartagena resultaban afines con las de Lucena. Tal es su función de apoyo que incluso cuando *Lucena* presenta la "nueva opinión" –que se desarrollará más tarde– Cartagena no la rebatirá, lo que por lo menos no supone un rechazo a la tesis. Respecto a Mena y Santillana, Juan de Mena podría ser quien más ayuda a crear un ambiente de *amicitia*, tan necesario cuando la discusión abarca terrenos delicados; y Santillana podría servir para transmitir el ideal de Lucena de persona comprometida con sus tareas, ya sean las armas, las letras o, en esta caso, ambas.

Un detalle que no se debe pasar por alto es la fecha de muerte de las tres figuras: Cartagena y Mena en 1456 y Santillana en 1458, separadas entre sí por solo dos años y distanciadas solamente por cinco o siete años de la fecha de conclusión del primer manuscrito fechado del *Diálogo*, esto es, el Ms. R de 1463. Por lo tanto, se podría pensar que Lucena, con la idea de hacer su propio diálogo humanístico, en vez de elegir referentes todavía vivos, como era la práctica común, se decantase por rendir homenaje póstumo a tan altas personalidades no solo como intelectual, sino como persona.

Por esta razón, la dinámica de los personajes lucenianos se torna especial: él mismo dice en el prólogo de la obra que quisiera mostrar a sus personajes "como si vivos altercasen" (Lucena, *Diálogo*: 4). Si la brecha que supuestamente puede haber entre personajes vivos y muertos a la hora de plasmarlos podría ser considerable, en este caso no parece alterar la eficacia, debido a que se cuenta con que Lucena no solo conocía a estas personalidades, sino que sabía cómo eran sus formas de ser, los asuntos que les interesaban especialmente, etc. Por esto, tal y como especifica Morreale (1955: 4), "quienes intervienen en la discusión no participan sólo con la elegancia y oportunidad de sus palabras, como en el diálogo de Facio, sino con todo su ser". Las palabras de Miguel (2014: 136\*) no pueden ser más apropiadas cuando señala:

Aunque nos movemos en la ficción dialógica, somos conscientes de que detrás de las palabras que conforman ese universo irreal surge la consideración, la cordialidad y la familiaridad que se profesaban mutuamente y que los lectores contemporáneos podían reconocer sin el menor atisbo de duda.

#### *Alfonso de Cartagena*

Comentado el papel clave que tiene el Obispo en la obra, se entiende que sobre él recaiga la responsabilidad de dirigir todo el debate: en primera instancia, mediar los parlamentos de cada uno de los interlocutores, pero lo esencial: responder a los

argumentos expuestos por los participantes, incluso a veces rebatirlos; reprender las palabras de quien sea necesario; ser quien arroje luz sobre los temas más delicados, sobre todo si tienen que ver con la sociedad del momento; y además, sacar las conclusiones de toda la discusión. Sin duda, que el personaje del Obispo esté bien perfilado es crucial para el ritmo de la obra y más aún para los argumentos que en ella se elaboran, ya que sin coherencia y verosimilitud, el proceso argumentativo no tendría un mínimo de autoridad. Lucena aprovecha las características que ya de por sí Cartagena tenía (serenidad, justeza y compromiso), y las amplifica a favor de su marco literario, lo que resulta en una figura que al lector de la obra le merece plena confianza. Y no solo será Lucena quien alimente el prestigio del Obispo, sino que Santillana y Mena también reconocerán en él un ejemplo a seguir y le pedirán abiertamente que dirija el diálogo:

...mas pues tú eres de mayor edad y de más experiencia, harás lo que debes si, como en días y dignidad nos vas adelante, en esta disputación llevares la delantera. (Lucena, *Diálogo*: 8)

Así Cartagena, siendo quien es, puede defender sus convicciones y posibles ideas controvertidas en nombre de la razón y en un tono elevado, y aun así gozará del beneficio de las expectativas que tiene de él el lector por su presupuesta gran experiencia vital:

Nuestra lengua primera bárbara, hecha romana después, algarismo es tornada. (...) Nosotros, señor Marqués, no vayamos tras el tiempo, forcemos tornar el tiempo a nosotros, hablemos romance perfecto, y, do será menester, hablemos latino: quien lo entiende lo entienda, el otro quede por necio. (*ibidem*: 10)

¡Mísero quien desprecia las ciencias! ¡Dígase mísero quien no lo procura y, como bestia, quien vive sin ella, su mísera vida maldiga! (*ibidem*: 11)

No pienses correrme por llamar los hebreos mis padres: sonlo, por cierto, y quiérollo. Ca si antigüedad es nobleza, ¿quién tan lejos?; si virtud, ¿quién tan cerca?; o si, al modo de España, la riqueza es hidalguía, ¿quién tan rico en su tiempo? (*ibidem*: 48)

Un acierto por parte de Lucena es añadir la faceta entrañable y humorística del Obispo, ya que es algo que aporta matices psicológicos al personaje para hacer ver al lector que en su carácter de maestro también se puede ver a un amigo:

No puedes existimar, mi Joan de Mena, cuán de buena gana razono contigo, cuándo riyendo, y cuándo riñiendo. Nuestras risas pare benevolencia, y gran confianza las rencillas. (*ibidem*: 42)

Después de que recordastes el comer me es venida la hambre. Por poco poco me tornaría epicúreo y diría que, si estoviésemos ya en tabla, seríamos más que beatos. (*ibidem*: 84)

### *Juan de Mena*

La función que Mena tiene en el diálogo es la de exponer los argumentos a favor de la vida activa frente al Obispo, con quien se ve perfectamente a través de sus intervenciones que tiene una relación estrecha de discípulo-maestro, e incluso paternofilial, como propone Vian (1991: 78), ya que mientras el Obispo lo llama "mi Joan de Mena", Mena lo llama "padre señor obispo" o "padre muy reverendo". Hay momentos en los que el Obispo hasta tiene que recurrir a la reprimenda:

Despláceme, tan grave varón como tú, Joan de Mena, que te vayas como niño al hilo de gentes. Firmar sin razón lo que oyes de muchos, tanto es como, no sabiendo de qué, reírte de compañía. (*ibidem*: 28)

Y en ocasiones, tiene que recordarle que envalentonarse no es una respuesta aceptable: "Replicame, yo te ruego, si algo sientes, sin cólera y sin malenconía" (*ibidem*: 35). A lo que, a sabiendas de su fuerte carácter, el cual Lucena aumenta a objeto de la literariedad, Mena se disculpa humildemente como un buen alumno: "Mi culpa, señor Obispo, mi culpa en haberme boquirroto contra ti" (*ibidem*). Así es que estas réplicas sirven para reflejar la consideración y cordialidad que se tenían el uno al otro.

Otra característica a la que Lucena le da importancia es el carácter "motejador" de Mena. Bien advierte el Obispo que "si contigo nos envolvemos, iremos bien motejados" (*ibidem*: 7). En un momento de la discusión, Mena defiende que es la autoridad de los príncipes y reyes sobre sus súbditos la que les da la felicidad y, evidentemente, el Obispo le rebate diciendo: "Creo yo que tú no crees lo que dices. Por oír mis confutaciones lo dices, bien lo veo. Ósamelo decir sin cubierta (...)" (*ibidem*: 17). Por lo tanto, sobre esto Miguel (2014: 141\*) explica:

Hay, en consonancia, un velo en las palabras de Mena que no deja ver lo que él realmente piensa, que bien puede obedecer a un deseo de 'provocar', de buscar con cariño la *altercatio*, de poner a prueba al maestro o, como se ajustaba a su carácter, a una ironía que raya la ambigüedad.

No obstante, este rasgo del poeta no es simplemente anecdótico, sino que parece responder a un juego dialéctico implícito que quiere prevenir al lector para que tenga en cuenta los dobles sentidos y que no deje de leer entre líneas.

Finalmente, Lucena destaca por boca del Obispo el amor que Mena sentía por las letras, aunque lo hace al mejor estilo de Mena, ya que el motejador sale motejado: hiperboliza los sufrimientos que padece por los incontables desvelos a causa del estudio con la intención de dejar entrever que quien defiende la vida activa jamás la ha sufrido:

Traes magrecidas las carnes por las grandes vigiliass tras el libro, mas no durecidas ni callosas de dormir en el campo; el vulto pálido, gastado del estudio, mas no roto ni recosido por encuentros de lanza. (*ibidem*: 31)

### Íñigo López de Mendoza

El marqués de Santillana cumple la función de argumentar la beatitud de la vida contemplativa ante el Obispo. Si bien se acaba de ver el tratamiento muy cercano entre Mena y el Obispo, con Santillana tampoco será lejano, pero el decoro que se utiliza al aludir a su persona resulta diferente, ya que el Obispo siempre lo llamará "señor Marqués" e incluso "ilustre señor Marqués". El mismo Lucena pondera su figura haciendo que el Marqués sea quien abra el diálogo con la ya comentada *propositio*.

El carácter del Marqués se rige sobre todo por la rectitud, el convencimiento y la humanidad, pero también se aprecia un toque de humor en algunas de sus intervenciones. Lo primero puede relacionarse con su condición de caballero, ya que de esta manera defiende enérgicamente sus principios:

Venga lo que viniere, señor Obispo, mejor es morir bien hablando, que mal callando vivir. No es otra cosa muerte que siempre callando un luengo dormir; pues callar, sin dormir, sería doblada muerte. (*ibidem*: 66)

Al igual que con el Obispo, Lucena elige mostrar la faceta entrañable y humana de Santillana, por ejemplo, cuando recibe calurosamente a *Lucena*, y se descubre también la relación familiar que une a ambos, o cuando sin quererlo se trata sobre los hijos y Mena le recuerda al suyo fallecido:

¡Oh hijo, de mi ahijado! ¡Bientornado de Roma! ¿No me tocas la mano? (*ibidem*: 76)

Perdónete Dios, Joan de Mena, que yo también te perdono. ¡En pago de buen yantar, me diste tal colación! Hasme traído nuevos dolores so color de placeres; pensásteme gloriar, y renovaste mi llaga. ¡Oh suavísimo hijo, don Pero Laso! (*ibidem*: 88)

También cabe señalar un momento cuando saca a relucir su picardía y comienza a enunciar una tras otra numerosas hipérbolas sobre sacerdotes y clérigos:

Son ministros de Dios, claveros de nuestras ánimas, y de nuestras culpas porteros; viciosos, abundosos y holgados, cogen sin trabajar. (...) Si el año es bueno, cien doblas vale su beneficio, y si malo, ciento diez. (...) (*ibidem*: 66)

A lo que el Obispo, dándose perfecta cuenta de sus intenciones, replica: "A pocas me harían reír tus donaires. ¿Díceslo por motejarlos, o por ver qué diré?" (*ibidem*: 67).

Una característica del Marqués a la que se da mucha importancia es el hecho de estar supuestamente en desventaja en cuanto al dominio de las letras respecto al Obispo y Mena por compaginarlas con su labor militar. Él mismo confiesa sin vergüenza alguna:

Si con Joan de Mena hablastes a solas, latino sermón razonarías, yo lo sé, ¡oh me, mísero!  
(...) Hablarte he, pues, como supiere. Do errare, emienda, y suple do vieres mi mengua.  
(*ibidem*: 11)

Esta honestidad hace que esto no sea un factor que sirva para desprestigiarlo, sino todo lo contrario: lo engrandece como personaje, y más todavía si se tiene en cuenta que durante toda su intervención consigue estar a la altura de los demás interlocutores cuando desarrolla un discurso erudito sobre retórica, filosofía, música, poesía, etc. Para Miguel (2014: 143\*), que Lucena haya sabido reflejar esta inquietud que López de Mendoza tenía en la vida real es "un logro extraordinario de su técnica argumentativa". Son estos detalles los que muestran que Lucena sentía una admiración especial por López de Mendoza, debido a que en la época se opinaba de forma mayoritaria entre los nobles que las armas y las letras eran difícilmente compatibles y justamente aquí se prueba la contrario.

#### *Juan de Lucena*

El trasunto de Lucena no es un personaje más que cumpla la función de simplemente recopilar lo que digan autoridades históricas en pos de hacer una aportación final al diálogo, sino que se trata de una decisión consciente por parte del autor con el objetivo de marcar un camino concreto en el proceso de argumentación del debate. Como bien señala Vian:

"El autor interviene al final como juez (...), procedimiento común al diálogo aristotélico, a las *scholae* ciceronianas y muy querido por las disputas medievales. El diálogo italiano del Cuatrocientos también incluirá al autor en la conversación". (Vian, 1991: 68)

Sin embargo, en este caso, al contrario que en el *De humanae vitae felicitate*, la intención que se persigue es otra, es el de crear un trasunto propio para hacer acto de presencia explícito y no dar oportunidad a dejar ningún cabo suelto. Como señala Cappelli (2002: 67), la novedad de su participación es que interviene "con la voluntad de reforzar la autoridad del discurso".

Lucena ya advirtió en su prólogo que iba a intervenir "al partir de tela", pero cuando llega el momento lo hace de una manera natural y coherente que no resulte artificiosa. Se apunta que *Lucena* estuvo escuchando todos los argumentos a lo largo del debate y, a pesar de que podría ser razón suficiente para poder tener un papel en la conversación, se le pregunta por las nuevas de Italia y, en cierto modo, se convierte por unos momentos en una suerte de cronista contemporáneo, lo que suma a la autoridad que pudiera tener y da pie a que exprese su opinión como nuevo juez desde otros puntos de vista.

A grandes rasgos defiende el punto de partida del Obispo sobre que la felicidad no se halla en la vida terrenal, aunque, según Miguel (2014: 147\*), sí que se percibe un mayor convencimiento en las argumentaciones de *Lucena*. Dicho convencimiento parece disminuir cuando *Lucena* empieza a presentar su "nueva opinión" al debate:

Por merced, señor Obispo, benignamente me escucha una nueva opinión, que por un rato se defendería de cualquier que la impugnase, contra gentiles y católicos que dicen inmortales las ánimas de sí mismas. (*Lucena, Diálogo: 99*)

Al final, será *Lucena*, como segundo moderador, quien tenga que dar una conclusión al debate y así lo hace cuando dice: "Concluamos, pues, en la vida de los mortales el sumo bien no es, que ni es felice ni beata" (*ibidem: 102*).

Como conclusión, Miguel (2014: 148\*-149\*) dice estar convencido de lo siguiente:

*Lucena* quiere también trasladar sus opiniones a los corrillos formados entre los intelectuales de su tiempo, y en los que se debatía sobre asuntos de interés –algunos no exentos de polémica, como sabemos– relativos a la vida social, política o religiosa (incluida la del más allá) del momento. Una de las formas de participar –al menos la que le daba mayor libertad, pero sobre todo mayores posibilidades de expresión– era acudir a la obra literaria.

Por lo tanto, la forma en la que se describen y actúan los personajes de *Lucena* resulta mucho más rica que la de *Facio*, debido a que *Lucena* tiene en cuenta la relación que había entre todos ellos en la vida real, mostrando así la cordialidad que se profesaban y desarrollando personalidades que de verdad pareciese que se conociesen desde siempre, de esta manera se entiende que cada uno conociera tanto sus virtudes como defectos y que pudieran conversar tanto riendo como con seriedad.

#### Temas

Como el propio título de la obra indica, aparentemente el *Diálogo* de *Lucena* trata sobre la felicidad, aunque gracias a apartados anteriores ahora esto se puede ver desde otras perspectivas: por una parte, lo comentado sobre que la práctica común en los diálogos humanísticos era emplear el marco literario para examinar la ética e instruir moralmente al lector de la época y, por otra parte, lo mencionado acerca que *Lucena* eligió como modelo la obra de *Facio* como autoridad a la hora de integrar una nueva corriente en la tradición española con intenciones de añadir contenidos *otros*. Por lo tanto, si se acepta que el tema explícito de la felicidad tiene la función de velar los que *Lucena* de verdad quiere presentar en su escrito de forma implícita, a continuación se extraerán tres de estos temas secundarios –seleccionados por un interés personal–: los conversos, la crítica a su sociedad y la ya mencionada "nueva opinión".

### *Conversos*

Siendo el mismo Lucena un converso, no podía sino compartir la frustración que sentía toda su comunidad y, como muchos de los autores conversos (tales como Alfonso de la Torre o Diego de Valera), lo plasmó en su obra. El ambiente para la población judía o conversa no era para nada favorable, sufrían una discriminación estructural cada vez mayor, y Lucena intentó expresar este asunto tan delicado de manera prudente, pero también con determinación, a través de varias de las intervenciones del Obispo –se recuerda que también de origen converso– y algunas del propio *Lucena*.

Según Miguel (2014: 93\*), en el siglo XV todavía había escritores que defendían la antigua nobleza de sangre, sin embargo, esto quedaba cada vez más contrarrestado por el gran número de intelectuales contemporáneos que defendían la nobleza derivada de la virtud personal en vez de la ascendencia familiar. El Obispo reivindica esto abiertamente: "¡Oh ignorantes!, ¿no miran que la nobleza nace de la virtud y no del vientre de la madre?" (Lucena, *Diálogo*: 29). Más tarde *Lucena* reproduciría lo que era la opinión de muchos conversos: una mayor tolerancia para que cristianos y conversos se presenten como iguales ante el cuerpo de la Iglesia.

¿Cuáles suyos, ni cuáles ajenos? Una ley, una fe, una religión, un rey, una patria, un corral y un pastor es de todos. Aquél es más mío, quien desto más tiene. (*ibidem*: 84)

### *Crítica a su sociedad*

Como parte de su sociedad, por una parte, Lucena muestra una visión crítica del panorama político. Lo que más le preocupa es la mala gestión de los monarcas en lo que tiene que ver con la Reconquista, sobre todo en el reinado de Enrique IV. Esto se debe a que había una conciencia general, aunque sobre todo entre los conversos, de que una España unida significaba una mayor seguridad religiosa, política, social e incluso personal. El Marqués se queja sobre la mala organización del proceso de anexiones, que hoy se sabe duró casi treinta años más después de la última redacción del *Diálogo*:

Si todos cantásemos, (...) en nuestra Castilla por razón, como músicos, seríamos mejor acordados; mas cantando por uso, si el uno en bemol, e otro en becuadro; el uno va en regla, si el otro en espacio. El cantar fabordón, y sonar al destemple denuncia lo que esperamos. (*ibidem*: 59)

Por otra parte, Lucena aprovecha el recorrido que el Marqués hace por la jerarquía religiosa para poner en tela de juicio la ejemplaridad del clero a la hora de transmitir los auténticos valores cristianos. Lucena quiere hacer ver la hipocresía que supone que



buena parte del clero esté viviendo "en tanta dignidad como príncipes" (*ibidem*: 71) y pone en boca del Marqués palabras tan elocuentes como las siguientes:

Viven los pontífices en tanto triunfo (...). Si de una ciudad cabalgan en otra, doce caballos blancos y una mula, carmesitados hasta el suelo, van delante de diestro. Nunca pude saber, señor Obispo, esta cerimonia por qué, salvo si por ventura encontrasen a Cristo caballero en su asna, con sus diciplos a pie a tierra, ponerlos a caballo. (*ibidem*: 74-75)

### "Nueva opinión"

Según Miguel (2014: 108\*), nada más concluir *Lucena* el recorrido que hace por las distintas autoridades históricas sobre las razones de la felicidad, provoca una sorpresa en el lector, que no en los personajes, porque presenta lo que denomina una "nueva opinión" propia con el permiso del Obispo, mientras que para los interlocutores del *Diálogo* es algo que admiten con total normalidad. Lo que defiende es lo siguiente:

Toda cosa se convierte en su prima natura: lo hecho de la nada, en nada, y lo de algo, en aquel mismo ser conviene que venga (...). Pues si los ángeles y las ánimas son creados, son mortales (...). Cuando son, pero, con Dios, han tanta delectación contemplando su eternidad, que las mantiene inmortales. (*ibidem*: 99)

Estos conceptos derivan de las doctrinas de san Justino, san Ireneo y Maimónides, sin embargo, algunas de las ideas tendrían el riesgo de acercarse a la filosofía pagana epicúrea, algo que la Iglesia cristiana combatía severamente. Por esto, *Lucena* tiene la medida de presentar estas nociones como una "nueva opinión", es decir, como una hipótesis, y tampoco parece atreverse a desarrollarla en mayor medida, ya que *Lucena* tenía conciencia de que esto podía causarle problemas con la Iglesia –aunque, por sus datos biográficos, se sabe que finalmente los tuvo–, por lo tanto, termina este asunto con un colofón de tintes agustinianos:

...tengamos la verdad con nuestra madre la Iglesia: que los ángeles y las ánimas son inmortales; son, pero, conmutables. (*ibidem*: 100)

Tal y como comenta Miguel (2014: 111\*), hoy en día la ambigüedad de esta "opinión" puede ser un obstáculo respecto al entendimiento de la misma, pero en su época era conocida por buena parte de la sociedad y más aún por su propia comunidad conversa.

Dicho esto, el *Diálogo* de *Lucena* parece estar empapado de una ironía general, debido a que hace uso de todo el hilo argumentativo principal sobre la búsqueda de la verdadera felicidad para, por una parte, incorporar críticas o preocupaciones personales sobre su contemporaneidad, y por otra, llegar a la conclusión que dicta que el sumo bien se encuentra con Dios y así, a su vez, poder revelar la expuesta opinión ambigua.

## CONCLUSIONES

Finalizado el estudio del *Diálogo sobre la vida feliz* de Lucena basado en las seis perspectivas indicadas al principio del trabajo, a continuación extraeré varias conclusiones personales: reflexiones, impresiones e incluso opiniones.

La mayor impresión que tengo una vez conocido el *Diálogo* es cómo una obra tan pequeña puede tener tanta historia encerrada en sí misma, es decir, cómo desde la perspectiva actual resulta una obra tan singular y representativa de una época literaria, desde su transmisión textual a su contenido. Además, no es que esto se deba exclusivamente a su contexto externo, sino que está perfectamente implícito en la obra, casi como si el espacio entre las líneas narrase una historia completamente diferente.

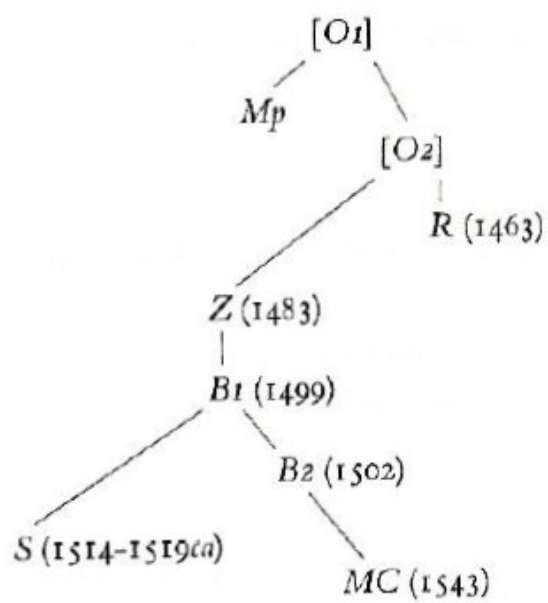
A pesar de ser una obra que importa una corriente literaria nueva a la Castilla del siglo XV, no tiene una tradición posterior inmediata en su propio siglo, sino que será a mediados del siguiente cuando estas tendencias se desarrollen. Sin embargo, no es una obra que haya pasado desapercibida y solamente a día de hoy se sepa que fue innovadora, sino que tuvo la suerte de tener varias ediciones y, por lo menos, una de ellas por la gran demanda. Por si fuera poco, la historia de uno de sus manuscritos no puede ser más interesante porque junto a él se encuentra nada más y nada menos que el primer fragmento manuscrito de *La Celestina* –aunque hoy la crítica haya descartado la impresión inicial de que estos pudieron ser parte de los papeles que Fernando de Rojas dice haber encontrado y haberle incitado a terminar la obra–.

La manera en la que Lucena estructura el texto para reflejar su ideal original, pero sin dejar de ser convenientemente el espejismo de otro; la forma en la que se percibe que era consciente de que no estaba creando una obra literaria al uso, sino un caparazón ficcional que guardaba sus verdaderas intenciones. Todo esto no sería posible si fuera otra persona, es decir, Lucena era parte de la comunidad conversa y gracias a su entorno tuvo la oportunidad de desarrollar su dedicación a las letras en la cúspide del saber de la época. Por lo tanto, su sensibilidad y su erudición tuvieron que alcanzar otro nivel. Era una persona de firmes convicciones, además de con una valentía admirable si se recuerda el tratado que escribió cuestionando los procedimientos de la Inquisición, y si a esto se le suma que tenía el privilegio de poseer las herramientas suficientes para hacer que su sociedad contemporánea escuchase sus preocupaciones, el resultado es esta pieza excepcional de la tradición literaria española.

Finalmente, esta obra de esencia crítica no ha podido hacer otra cosa que despertar otra chispa del mismo carácter en mi pensamiento y en él surgen incógnitas de este estilo: por lo menos hace ya seis siglos que se intenta detener la discriminación estructural basada en la religión, ¿cuándo va a detenerse la que ahora se ha convertido en una Inquisición global? A día de hoy los pontífices ya no cabalgarán de una ciudad a otra en compañía de doce caballos y una mula con todo perfectamente ataviado, pero ¿por qué existen personas que rezan en un suelo de tierra con apenas una madera cubriéndoles la cabeza y los representantes de dichos rezos visten de blanco impoluto residiendo en casas de mármol? Con estas preguntas sin respuesta se cierra mi trabajo.

# ANEXO I

1.



## BIBLIOGRAFÍA

- Cappelli, Guido M., *El humanismo romance de Juan de Lucena*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, 2002.
- Faulhaber, Charles B., «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, MS 1520», *Celestinesca*, XIV [2] (1990), pp. 3-39.
- Gómez, Jesús, *El diálogo renacentista*, Laberinto (Arcadía de las letras, 2), 2000.
- Juan de Lucena, *Diálogo sobre la vida feliz y Epístola exhortatoria a las letras*, edición, estudio y notas de Jerónimo Miguel. Madrid: Real Academia Española – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- Lucena, Juan de, *Libro de vida beata*, ed. Paz y Melia, en *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1892, pp. 105-205.
- Miguel, Jerónimo, "Introducción" a Juan de Lucena, *Diálogo sobre la vida feliz y Epístola exhortatoria a las letras*, edición, estudio y notas de Jerónimo Miguel. Madrid: Real Academia Española – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- Mena, Juan de, *El «Laberinto de Fortuna» o «Las Trescientas»*, ed. J. M. Bleuca, Espasa-Calpe, Madrid, 1943.
- Morreale, Margherita, «El tratado de Juan de Lucena sobre la felicidad», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IX [X] (1955), pp. 1-21.
- Norton, F. J., *La imprenta en España 1501-1520*, Julián Martín Abad (ed.), Daniel Martín Arguedas (tr.), Madrid: Ollero y Ramos, 1997.
- Tamayo de Vargas, Tomás, *Junta de libros*: Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/9753 V.2, <disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000044826>>
- Vian, Ana, "La ficción conversacional en el diálogo renacentista", *Edad de Oro*, 1988, pp. 174-175.
- , "El *Libro de vita beata* de Juan de Lucena como diálogo literario", *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, N°1, 1991, pp. 61-105.
- , "Dos Epicuros en *De vita felici* de Juan de Lucena. La sombra de la duda (I)", en *La primera Escuela de Salamanca (1406-1516)*, eds. C. Flórez y M. Hernández, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012, pp. 181-208.