

ACTAS DEL III CONGRESO  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

---

Edición al cuidado de  
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512  
37008 Salamanca

## Poesías menores de Juan de Mena: Experiencias editoriales

Carla DE NIGRIS

Lo que me propongo en esta comunicación es exponer algunos de los problemas que se me han presentado durante el trabajo de preparación y redacción de la edición crítica de las poesías menores de Juan de Mena, que he publicado recientemente<sup>1</sup>.

Una de las cuestiones más importantes por resolver me ha parecido, desde el inicio del trabajo, la de conciliar la necesidad de estudiar la tradición de cada uno de los poemas, considerándolos como textos autónomos, con la intención de reconstruir un cuadro conjunto de las relaciones que hay entre los cancioneros que transmiten las poesías de Mena. Es bien sabido que no siempre los poemas transmitidos por un cancionero tienen todos una única fuente; muy a menudo el copista o el recopilador, al organizar un conjunto de textos, bebieron de tradiciones diversas: de ahí, por lo tanto, la oportunidad de estudiar la tradición manuscrita e impresa de cada poesía en vistas a la reconstrucción de cada texto. Las observaciones y las reflexiones que han servido de apoyo para elegir el texto base y para reconstruir el texto crítico (observaciones y reflexiones que hace cada editor, pero que usualmente quedan marginadas entre los apuntes de trabajo) han sido reordenadas y expuestas en breves párrafos que constituyen una especie de comentario a la tradición y que me ha parecido útil anteponer al texto de cada poema. Por lo que se refiere al razonamiento global sobre las relaciones entre los cancioneros, éste se ha ido constituyendo sobre la marcha, a través de la comparación de los resultados de la *collatio* de las variantes de las diversas poesías y sobre la base de los datos más concluyentes y constantes surgidos de dicha comparación.

El estudio global de la tradición ha confirmado la existencia de dos tradiciones, ya individuadas por Varvaro<sup>2</sup>, de tipo pasivo o 'quiescente' por usar su terminología: la primera es la familia que Varvaro llama *a* y que comprende

---

<sup>1</sup> Cf. Juan de Mena, *Poesie minori*, edizione critica a cura di Carla de Nigris, Napoli: Liguori Editore, 1988.

<sup>2</sup> Cf. Alberto Varvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, 1964, págs. 46-70 y 76-89. Para la distinción entre tradiciones 'quiescenti' y activas cf. las págs. 86-90 en A. Varvaro, «Critica dei testi classica e romanza», *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 45 (1970), págs. 73-117.

tres manuscritos de la Bibl. Nat. de París<sup>3</sup>: Esp. 226, Esp. 230, Esp. 313 y además el *Cancionero de Estúñiga*, el *Cancionero de Roma* y el *Cancionero de la Marciana*; la segunda es la representada por el *Cancionero de Módena* (= *MO*) y por el *Cancionero de Herberay des Essarts* (= *Lb*), dos manuscritos que se remontan a un mismo ejemplar. Se ha individuado, también, una tercera tradición en la que beben, pero sólo por lo que se refiere al corpus de poesías amorosas, tres vastos cancioneros, que además presentan un material muy compuesto: el *Cancionero de Gallardo* (= *MH*), el *Cancionero de Vindel* (= *NY*) y el *Cancionero General* (= *Gen*). Las relaciones entre estos tres testimonios resultan las típicas de una tradición de tipo activo: las concordancias en variante adiáfora prevalecen sobre los errores conjuntivos; los testimonios concuerdan entre ellos según esquemas no constantes; el simple testimonio presenta más innovaciones y variantes no erróneas que errores evidentes.

En el interior de esta tradición de tipo activo resalta, por la cantidad y variedad de intervenciones el *Cancionero General*, cuyo recopilador fue, como se sabe, Hernando del Castillo. Pérez Priego ya señaló<sup>4</sup> que el texto del poema *Presumir de vos loar* transmitido por *Gen* resulta del todo deformado por la voluntad de Hernando del Castillo de atenuar o enmascarar afirmaciones irreverentes o blasfemas, al menos a su parecer. Una intervención del mismo tipo, pero más discreta, se encuentra también en el breve decir *Por ver que siempre buscáis*. Un par de intervenciones macroscópicas se vuelven a hallar en las coplas de arte mayor del *Claro oscuro*; se puede ver, por ejemplo, que en los versos 39–43 Hernando del Castillo ha sustituido una lista de nombres mitológicos (la de los participantes en la caza del jabalí caledonio) por otra lista extraída siempre de la mitología (se trata de los participantes en las bodas de Perseo y Andrómeda). Pero de la *collatio* de las variantes han surgido también otros tipos de intervenciones, menos vistosas, pero no menos significativas. El *Cancionero General* presenta a menudo variantes que eliminan la dialefa, corrige versos de medida irregular, funde hábilmente lecciones derivadas de tradiciones diversas. Quizás no sea inútil

<sup>3</sup> Doy seguidamente la lista de los testimonios manuscritos e impresos citados en estas páginas, dando para cada uno de ellos la signatura, el eventual nombre con que se le conoce y, donde es necesario, la sigla con la que lo indico. Paris, Bibliothèque Nationale, Esp. 226; Esp. 230; Esp. 233; Esp. 313. Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 17–7, *Cancionero de Estúñiga*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2–7–2, Ms. 2, *Cancionero de Román o de Gallardo* (= *MH*). Roma, Biblioteca Casanatense, 1908, *Cancionero de Roma*. Venezia, Biblioteca Marciana, 268, *Cancionero de la Marciana*. Londres, British Museum, Add. 33383, *Cancionero de Herberay des Essarts* (= *Lb*); Add. 10431, *Cancionero del British Museum*. Modena, Biblioteca Estense, alpha R.8.9, *Cancionero de Modena* (= *MO*). New York, Hispanic Society of America, B–2280, *Cancionero de Vindel* (= *NY*). Montserrat, Biblioteca de la Abadía, 992, *Cancionero de Pero Martínez o Cancionero del Marqués de Barberá y de la Manresana* (= *MS*). Salamanca, Biblioteca Universitaria, 1865, *Cancionero de Santillana*; 2763 (= *Sx*). *Cancionero General... recopilado por Hernando del Castillo*, Valencia, 1511 (= *Gen*). *Las ccc. del famosísimo poeta Juan de Mena...* Sevilla, 1517 (= *L 1517*). *Las Trezientas del famosísimo poeta Ivan de Mena...*, Anvers, 1552 (= *O 1552*). *Las obras del famoso poeta Juan de Mena...*, Salamanca, 1582.

<sup>4</sup> Cf. Juan de Mena, *Obra lírica*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, 1979, pág. 81.

dar algún ejemplo de estas intervenciones más menudas. Sólo en la poesía *Cuidar me faze cuidado* se hallan tres casos de dialefa que es eliminada en la lección de *Gen*. Además de *Gen*, el poema es transmitido por *MO*, por el *Cancionero de Pero Martínez* (= *MS*), por el ms. 2763 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (= *Sx*), por la edición del *Laberinto* de 1517 (= *L 1517*) y por la edición de las *Obras* de Mena de 1552 (*O 1552*); la *collatio* de las variantes de este texto ofrece pruebas seguras de afinidad entre *Gen*, *L 1517*, *O 1552* y *Sx*. En el verso 3 todos los testimonios presentan *cuidando en lo pasado* (paso naturalmente por alto las diferencias gráficas o errores mínimos), lección que comporta dialefa entre *cuidando* y *en*, mientras que *Gen* atestigua y *cuidando en lo pasado*. En el verso 57 todos presentan *mi esperar desespera* y sólo *Gen* transmite *mi esperar ya desespera*. En el verso 63 *Gen* atestigua *vida l'es la esperança* y todos los demás, excepto *MO*<sup>5</sup>, tienen *vida le es esperança*, lección que impone dialefa entre *le* y *es*.

Doy un único ejemplo de intervención tendente a regularizar la medida del verso, tomándolo siempre del decir amoroso *Cuidar me faze cuidado*. El texto de los versos 33–36 es el siguiente: «Non dubdé de cometer / amores en tal lugar / que esperança de bien aver / esforçó mi desear». El verso 35, hipermétrico, se presenta así (aparte de variantes de escaso peso) en todos los testimonios, incluso los que son afines a *Gen*. Sólo *Gen* transmite *que sperando bien aver*, lección que se insiere peor en el contexto que la otra, pero que, precisamente, elimina la hipermetría.

Para terminar con estos ejemplos sobre los tipos de intervención del recopilador de *Gen* me gustaría señalar al menos uno de los casos en que la lección de *Gen* parece que nazca de la fusión de dos lecciones concurrentes. En *Ya non sufre mi cuidado* (que está transmitida por representantes de la familia *a*, por *Lb* y *MO*, por *MH*, *NY*, *Gen* y además por *Sx*) en los versos 14–18, el texto se ha reconstruido de esta manera: «Si según mi plaga fuerte / mi daño se intitulase / presumo, según mi suerte / la muy más ravisosa muerte / que sin nombre se quedase». En el verso 17 *la muy más ravisosa muerte* es la lección transmitida (con varios errores) por los derivados de *a*, la cual resulta sustancialmente confirmada por *MH*, *NY* y también por *Sx*. El antógrafo de *Lb* y *MO*, quizás al no darse cuenta del duro hipérbaton de los versos 16–18, modificó el verso 17 en *ser tan rabiosa la muerte*. *Gen* tiene una lección que presenta a la vez el infinitivo *ser* y el adverbio *más* (*ser la más ravisosa muerte*) y que parece que nazca, pues, precisamente de la fusión de las dos lecciones disponibles.

Decía, por lo tanto, antes de esta digresión con la que he querido mostrar algunos tipos de intervención hallados en el *Cancionero General*, que se han podido individuar, para el corpus de poesías amorosas, tres tradiciones principales, dos de tipo 'quiescente' y una de tipo activo. Dada esta situación, el criterio general al que me ha parecido correcto atenerme para la reconstrucción del texto crítico y para la elección del texto base ha sido el de seguir, cada vez que ello

<sup>5</sup> El *Cancionero de Modena* presenta «la vida le es esperança»; nótese que también en esta lección la dialefa resulta eliminada.

fuese posible, un representante de una de las tradiciones 'quiescenti' y el de utilizar con cierta cautela los representantes de las tradiciones activas.

De la *collatio* de las variantes han surgido algunos otros resultados dignos de señalar. El estudio del pequeño corpus de poesías políticas ha permitido individuar una afinidad entre la última sección del *Cancionero de Roma*, el ms. Esp. 233 de la Bibl. Nat. de París y un fragmento de cancionero, cuya existencia ha sido apuntada en el primer volumen de *Incipit*<sup>6</sup>.

La colación de las variantes de las preguntas y respuestas intercambiadas entre Mena y Santillana ha permitido individuar un parentesco seguro entre el llamado *Cancionero de Santillana* y el ya citado ms. 2763 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca.

Otro dato surgido del estudio de la tradición es que la edición del *Laberinto* de 1517, la edición de las *Obras* de 1552 y la de las *Obras* de 1582 están estrechamente relacionadas entre sí, en el sentido que derivan una de otra sucesivamente. Esclarecido este dato, hubiera tenido que dejar de lado las dos ediciones posteriores, en cuanto resultaban privadas de valor para la reconstrucción del texto. Sin embargo, he preferido insertar siempre en aparato y comentar alguna vez en las notas también la lección de las dos ediciones más tardías, y ello porque, a menudo, el texto de la primera edición resulta modificado en las sucesivas en una serie de tentativas de ajuste del sentido y de la métrica que me han parecido dignas de ser señaladas. Sólo en las canciones las tres ediciones presentan un texto prácticamente idéntico; en los decires más largos y elaborados y sobre todo en las dos poesías mitológicas, se encuentran en las ediciones más tardías varias tentativas de *emendatio* de errores de las ediciones precedentes, que resultan interesantes en caso de que se quiera poner en evidencia cómo un texto se modifica en la historia de su transmisión. He aquí un ejemplo de ese estado de cosas. En el verso 115 de *El hijo muy claro de Hiperión*, Tereo, rey de Tracia y yerno del rey Pandión, es señalado con la perífrasis «el yerno traciano del rey Pandión». *L 1517*, por un banal error de impresión, transmite, en vez de *el yerno traciano, el reyno traciano*, lección que naturalmente perjudica el sentido de la hemistrofa (la hemistrofa entera suena así: «Mis lágrimas tristes atales non son / qual dizen que fueron las que derramara / el yerno traciano del rey Pandión / quando a su fija con fraude robara»). Las dos ediciones siguientes corrigen, respectivamente, en *del rey Traciano al rey Pandión* y en *del rey Traciano el rey Pandión*. Son éstas, evidentemente, tentativas poco felices de ajuste del sentido a partir de la lección inaceptable de *L1517*.

En la reconstrucción del texto crítico, el criterio general al que me he atenido ha sido el de intervenir muy poco, respetando al máximo el texto transmitido; en los casos de errores evidentes en la tradición, naturalmente he enmendado el texto, pero recurriendo a conjeturas que comportasen una intervención mínima. Doy a continuación el ejemplo de un caso en el que ha sido

---

<sup>6</sup> Cf. *Incipit*, 1 (1981), págs. 79–80. Sobre la tradición de las poesías políticas de Juan de Mena ya traté en «Notas para la tradición de las poesías políticas de Juan de Mena», *Incipit*, 6 (1986), págs. 129–140.

necesario recurrir a conjetura: lo tomo de la poesía *El fuego mas engañoso*, transmitida por un único testimonio, el *Cancionero del British Museum*. En los versos 19–21 del manuscrito se lee: «quando vi ser cativada / primero que se metía / libertad». En el verso 20 hay un error de rima, ya que *se metía* rima con 14 (*fantasía*) y 17 (*falsía*), en vez de hacerlo, como correspondería, con 23 (*feneçida*). Rennert, que se encargó de una edición parcial del manuscrito, regularizó la rima conjeturando *ser vençida* en el lugar de *se metía*<sup>7</sup>. Pérez Priego sigue a Rennert<sup>8</sup>. He preferido corregir *se metía* por *sometida*: esta conjetura, si bien es obvia, me ha parecido más aceptable porque comporta una intervención verdaderamente mínima y porque de *sometida* por un banal error de lectura se puede derivar fácilmente el *se metía* del manuscrito.

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<sup>9</sup>. No obstante, ha habido algunos casos en los que el texto, transmitido por un testimonio único o reconstruido a través de la *collatio* de las variantes, ha resultado métricamente irregular. También en estos casos me he sujetado al criterio general de intervenir lo mínimamente posible, eliminando o introduciendo al máximo un monosílabo y sólo cuando la corrección resultaba más que obvia. Por lo demás he preferido no intervenir para enmendar por conjetura y, en el caso de textos con tradición múltiple, no he acogido en el texto crítico las lecciones métricamente regulares que a veces presentaba uno u otro de los testimonios, pero que, en base a la *collatio* de las variantes, no podían remontarse al original. Estos versos de medida irregular han sido señalados en el texto con dos cruces y comentados en nota. Ya he hablado antes de la situación del verso 35 del decir amoroso *Cuidar me faze cuidado* (el verso, transmitido por testimonios que pertenecen a tradiciones diversas, es *esperança de bien aver*, hipermétrico; solo *Gen* atestigua *que sperando bien aver*, lección métricamente regular, pero no bien inserida en el contexto). La lección de *Gen* es verosímilmente una conjetura de Hernando del Castillo quien, como se decía más arriba, está siempre atento a la regularidad métrica; no me ha parecido oportuno, así pues, aceptar esta lección. Es posible que *esperança* sea una banalización que se remonta al arquetipo y que el original presentase el infinitivo *esperar* (infinitivos sustantivados en función de sujeto o de objeto se encuentran muchas veces en el corpus de poesías estudiado); sin embargo, he preferido adoptar en el texto la lección de la que derivan todos los testimonios y señalar en nota la conjetura.

Pero centrémonos ahora en la interpretación y comentario de los textos. La interpretación de cada uno de los pasos no ha sido siempre ágil y ello es debido a varios motivos. El uso de palabras y construcciones latinizantes, la sintaxis

<sup>7</sup> Cf. Hugo Albert Rennert, «Der spanische *Cancionero* des British Museum (Ms. Add. 10431)», *Romanische Forschungen*, 10 (1895), págs. 1–176 (pág. 58).

<sup>8</sup> Cf. Juan de Mena, *Obra lírica*, ed. M. A. Pérez Priego, pág. 140.

<sup>9</sup> Las dos únicas poesías que presentan una métrica irregular son *Por qué tan sin trabajo y Pregunto por qual razón*, dos textos para los cuales hay que descartar la paternidad de Mena.

retorcida y enrevesada en algún caso, el recurso frecuente a hipérbatos también muy duros, la voluntaria oscuridad de las citaciones y de las referencias doctas, dificultan a menudo la comprensión de las coplas de las dos poesías mitológicas, pero también los más largos y elaborados decires amorosos y las coplas intercambiadas con Santillana, todas ellas poesías en las cuales es evidente la voluntad de Mena de crear una poesía docta y no accesible a todos. Las demás poesías menores de Mena, varios poemas de circunstancias, poemas satírico-burlescos, enigmas, conceptual y lingüísticamente más simples y ciertamente menos ricos de referencias cultas, han presentado problemas de interpretación y comentario bastante menores. En algún caso, sin embargo, ha resultado problemática la interpretación global de un texto, a pesar de la relativa simplicidad de las afirmaciones contenidas en él. Una poesía breve y conceptualmente muy simple y que sin embargo ha presentado algún problema, es por ejemplo el enigma *Quién es aquel que apalpa lo vano*. El enigma es, en realidad, una adivinanza en la que se alude a una figura de trabajador. Es transmitida por *Gen y*, con algunas variantes que no cambian el sentido, por un pliego suelto de la *Bibl. Nac. de Madrid*<sup>10</sup> que recoge varias preguntas o enigmas, dando la solución de cada uno de ellos. El pliego suelto aclara al final de este enigma que la referencia es al albartero. Pero no parece que la alusión sea realmente a esta figura, aunque pueda subsistir alguna duda, porque aquí, como en general en los enigmas, el discurso es voluntariamente ambiguo. De la persona en cuestión se dice que «apalpa lo vano» (v. 1); que «esconde lo suyo en muchos lugares» (v. 2), ganándose así con que vivir; que no peca «por romper lo sano» (v. 4); que cumple su trabajo teniendo «la horca en la mano» (v. 8). Me parece que las cuatro alusiones se pueden referir al campesino mucho mejor que al albartero: las cosas que el trabajador esconde «en muchos lugares» pueden ser las semillas ocultas bajo tierra; el verso 4 (*no peço por romper lo sano*) puede contener una alusión a operaciones agrícolas como la poda o la rotura del terreno; además, me parecen clarificadoras las dos alusiones contenidas, quizás no por casualidad, en los versos de apertura y de clausura: aquí, en efecto, son nombradas dos herramientas agrícolas: la criba y la horca.

También han presentado algunos problemas de interpretación global la copla *Es coronista y más secretario*, quizás de Juan Agraz, y la respuesta de Mena *Soy yo por cabsa de ser nesçesario*. *Es coronista y más secretario* parece una copla de elogio a las excepcionales cualidades poéticas de Mena. Pero me parece que estos versos encubren, bajo los aparentes elogios, alguna flecha envenenada: por lo menos en dos casos el autor recurre, en efecto, a expresiones ambiguas que pueden servir de alabanza, pero también decir exactamente lo contrario. El verso 2 en el que se afirma que Mena «las mercoriales sençias avarca», es decir, que posee y domina las actividades o disciplinas protegidas por Mercurio, puede ser entendido como una exaltación de sus cualidades oratorias o de su prudencia,

<sup>10</sup> Se trata del pliego suelto R-31364-21 de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Aquí se contienen treynta y seys preguntas o enigmas con sus declaraciones muy sentidas y graciosas*, s.l., s.a.

pero también como una flecha destinada a subrayar una astucia interesada. En el v. 7, donde se dice que «todas prosas exemplan su pluma», se puede entender que las obras poéticas de los demás autores tomen como modelo la obra de Mena, pero también que las obras de los demás lanzan descrédito sobre la suya. Si la interpretación es correcta (si bien subsiste duda ya que el texto, transmitido por un solo testimonio, aparece más bien corrompido), estamos ante una poesía que, expresando la crítica de manera encubierta y velada, se coloca en la línea de las *cantigas d'escarnho* galaico-portuguesas. Me parece que se puede hallar la confirmación de esta hipótesis en la copla de respuesta de Mena, que no sería adecuada si la primera poesía fuese de puro elogio. *Soy yo por cabsa de ser nesçesario* está conducida, también, sobre el hilo de la ironía: Mena se justifica, se autocompadece, hasta lamentar, siguiendo un topos bien conocido, la propia condición de miseria y de dependencia.

Entre las poesías de cuya edición me he encargado figura un pequeño grupo de textos atribuidos a Mena solo por una parte de la tradición y cuya paternidad, por lo tanto, es incierta. He publicado estas poesías en una sección aparte, discutiendo para cada una de ellas el problema de la atribución. Como conclusión de estas páginas me gustaría exponer los motivos que me han impulsado a sostener la paternidad de Mena sobre el poema más amplio e importante entre los de atribución incierta: *Muerte que a todos combidas*. Lida<sup>11</sup> señalaba que *Muerte que a todos combidas* presenta elementos que contrastan con las hábitos de Mena, como la referencia a personajes bíblicos y la citación de fuentes, pero a la vez subrayaba la presencia, en esta poesía, de una «actitud simpática con los simples labradores al equipararlos con los grandes en poder o ciencia», que vuelve a encontrarse en la copla 80 del *Laberinto* o en las *Coplas de los pecados mortales*. Pérez Priego<sup>12</sup> está de acuerdo con la primera de las observaciones de Lida, señala que los testimonios que atribuyen la poesía a Mena abundan en falsas atribuciones y por lo tanto niega la paternidad de Mena. Estas consideraciones tienen que ser debidamente tenidas en cuenta, como es natural. Hay que decir, sin embargo, que los dos pasos en los que el autor citaría las propias fuentes (v. 64: «Las estorias que oy leo» y v. 79: «segunt Ovidio e Dante») son referencias muy vagas y genéricas, y no una citación circunstanciada de las propias fuentes, a la manera de Santillana. En lo que concierne, además, a la referencia a personajes bíblicos, hay que notar que por lo menos dos de los personajes nombrados en estas coplas (Salomón y David) son recordados por Mena en la *Coronación* (c. 36). No me parece, pues, que haya en este texto elementos que contrasten con las hábitos de Mena. Al contrario: el poema, aun estando caracterizado por una sintaxis más bien simple, presenta construcciones y artificios estilísticos que se hallan repetidamente en el cancionero de Mena: es frecuente la anticipación del objeto, que luego vuelve a aparecer en forma de pronombre redundante; en el verso 136 hay una oración absoluta de tipo latino;

<sup>11</sup> Cf. María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, págs. 109–110.

<sup>12</sup> Cf. Juan de Mena, *Obra lírica*, ed. M. A. Pérez Priego, pág. 268.

es frecuente el recurso a las parejas de sinónimos; varios son los paralelismos y también las estructuras en quiasmo; tampoco faltan las perífrasis amplificadoras. Me parece oportuno señalar, además, el uso del arcaísmo *guarnidas* (v. 5), arcaísmo que Mena emplea en el *Laberinto* en 142f y 175d. Al fin y al cabo, el elemento más desconcertante del poema, por lo menos a primera vista, es la manera desordenada y casi caótica con la que se lleva a cabo la evocación de los personajes del pasado, como si el autor no supiese distinguir entre héroes míticos y personajes históricos. Pero negarse por este motivo a atribuírselo a Mena sería un prejuicio, tanto más teniendo en cuenta que la acumulación desordenada de nombres de personajes del pasado es una característica de todas las obras que explotan el esquema del *Ubi sunt*<sup>13</sup> y que el propio Mena, en la *Coronación* (c. 36) pasa tranquilamente de personajes bíblicos a grandes poetas.

---

<sup>13</sup> Cf. Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, 1981<sup>2</sup>, págs. 146 y sigs.