

**ACTAS DEL XIII  
CONGRESO INTERNACIONAL  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM  
ALAN DEYERMOND**

**II**

Editadas por  
José Manuel Fradejas Rueda  
Déborah Dietrick Smithbauer  
Demetrio Martín Sanz  
M<sup>a</sup> Jesús Díez Garretas



VALLADOLID  
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

*Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright*

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por  
Valladolid Artes Gráficas

## **LA JUSTA ENTRE LA RAZÓN Y LA SENSUALIDAD: MENA, FRAY ÍÑIGO Y LA ACUSACIÓN DE CARTAGENA**

VÍCTOR DE LAMA  
*Universidad Complutense*

El libelo de Pedro de Cartagena no podía llevar más veneno:

Va muy bien invencionado  
va también digno de pena  
porque salió del dechado  
que todos vimos labrado  
de mano de Juan de Mena;  
y de hurto qual aquél,  
delante Dios soberano,  
sus huessos piden a Él,  
como la sangre de Abel,  
la venganza de su hermano.

Ochenta versos forman la pieza que el poeta Cartagena compuso, “por mandado del rey, reprehendiendo a Fray Íñigo de Mendoza y tachándole las coplas que hizo a manera de justa”. Tras una introducción (c. 1) en que le dice que su “justa es tan galana ... que viendo sus primores, parece bien de quien mana”, Cartagena vierte contra el franciscano una acusación en cada una de las tres partes en que se puede dividir el texto: de plagio (c. 2), del escaso apoyo que da a la Razón en la justa (c. 3-5), y de los excesivos primores, impropios de un religioso, con que pinta la lujuria (c. 6-7). Como “Fin” (c. 8) destaca el yerro que supone dirigir a la reina Isabel “lo que siente / vuestra flaca humanidad”.

De estas morales recriminaciones sólo nos interesa ahora la acusación de plagio, mencionada en la copla segunda que acabo de copiar y luego repetida en los versos 21-23 de forma inequívoca:

Pues consintamos passar  
por vuestro el ageno testo  
por mejor poder hablar,  
apuntar y replicar  
donde tocáis desonesto...

En otro momento ya he analizado las razones fundadas de Cartagena para tachar a Mendoza de fraile lujurioso<sup>1</sup>; me propongo ahora comprobar si de verdad Íñigo de Mendoza plagió a Juan de Mena o es una acusación de Cartagena sin base real y sólo motivada por el odio o por el afán de satisfacer al rey como indica la rúbrica.

Vayamos a la obra de Juan de Mena. Las tres obras mayores del poeta cordobés contienen abundante materia moral. Junto a las *Coplas de los pecados mortales*, obra inacabada a la que se refiere Cartagena como objeto de plagio por parte de Mendoza, recordamos otras dos anteriores: la *Coronación del Marqués de Santillana*, fechada 1438, y el *Laberinto de Fortuna*, de 1444. Otras obras de menor extensión, en forma de *decires*, como *El razonamiento que faze Juan de Mena con la Muerte* o el *Dezir que fizo Juan Mena sobre la justicia e pleito, e de la grant vanidad deste mundo*, también contienen reflexiones que pudieron ser incorporadas a las *Coplas* que ahora nos ocupan<sup>2</sup>.

Sabido es que las *Coplas de los siete pecados mortales* quedaron incompletas a la muerte de Mena en 1456, razón por la cual se cree que las compuso en el último tramo de su vida y nadie ha esgrimido argumentos que defiendan un abandono de su composición por otros motivos. Tuvo tres continuaciones. Parece que la de Gómez Manrique es cercana a la muerte de Mena<sup>3</sup> lo mismo que la de Pero Guillén de Segovia (sólo en MN12, fols. 29r-40r), pertenecientes los dos al mismo círculo del arzobispo Carrillo<sup>4</sup>. La continuación de Jerónimo de Olivares, de 55 estrofas, (sólo en 05\*MP, fols. 12v-16r) es algo posterior y, según Vidal González, la compuso “al parecer descontento con la continuación de ambos poetas”<sup>5</sup>.

Los antecedentes del tema y del género se remontan muy atrás y conviene tenerlos presentes para conocer hasta qué punto Fray Íñigo es deudor de Juan de Mena. Aunque el concepto psicológico de pecado nace en la teología helenística pagana, los pecados mortales no se fijan en su naturaleza y número hasta el final

---

<sup>1</sup> En el artículo “Los amores reales de Fray Íñigo de Mendoza”, *Revista de Literatura medieval*, 14/1 (2003), pp. 81-94, recogido luego en mi libro *Vivencias y pervivencias en la poesía de los cancioneros (Siglos XV-XVII)*, Madrid, Laberinto, 2007, pp. 69-82.

<sup>2</sup> Véase al respecto de Gladys M. Rivera, “*Coplas de los siete pecados mortales*” and *First Continuation (Vol I)*, Madrid, Porrúa, 1982, pp. 2-3.

<sup>3</sup> Entre 1457 y 1465 la fecha Paz y Melia en su edición del *Cancionero de Gómez Manrique* (Madrid, 1985).

<sup>4</sup> Francisco Vidal González en ed. del *Cancionero de Gómez Manrique* (Madrid, Cátedra, 2003, p. 61) apunta la posibilidad, sin ninguna prueba, de que ambos continuaran la obra “quién sabe si con apuesta incluida”.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 61.

de la Edad Media. Con el término “mortales” los padres de la iglesia hacían relación a la condenación y muerte del alma. Hay un periodo en que los pecados mortales fluctúan entre ocho y siete. El número siete, que al final gana la partida, parece que se remonta a tiempos de la antigua Babilonia y se impone por su significación mística. La lista de Juan Casiano en el siglo V comprende ocho, la del papa Gregorio el Grande (muerto en 604) sólo siete; esta es la utilizada por Chaucer y Dante. Las obras de Enrique de Ostia (lista ostiense) contiene los mismos que la gregoriana, pero en otro orden. Es la más popular en el siglo XV y la que sigue Juan de Mena: Soberbia, Avaricia, Lujuria, Ira, Gula, Envidia y Pereza.

Por otro lado, ya en la literatura latina de los últimos años del Imperio se encuentran obras de carácter teológico en las que los vicios se enfrentan a las virtudes o a la Razón. La *Psychomachia* del calagurritano Prudencio, obra de principios del siglo V que alcanzó notable popularidad en Europa Occidental, quizá fue el modelo remoto de la de Juan de Mena. En la época carolingia y en el renacimiento del siglo XII reaparece con fuerza esta modalidad literaria. El cuarto concilio de Letrán (1215-1216), que establece la confesión obligatoria, se valdrá de estas listas de pecados capitales como referencia doctrinal. No es momento de hacer mención de las abundantes creaciones literarias que en la baja Edad Media se ocupan de los siete pecados mortales. Su presencia en el *Purgatorio* de Dante enlaza con la literatura castellana, pues sabido es que la *Divina Comedia* es fuente inequívoca de las alegorías de poetas como Francisco Imperial y Juan de Mena<sup>6</sup>. El *Libro de buen amor* analiza poéticamente los pecados mortales, en número de ocho, entre las estrofas 217 y la 387 y los ilustra con numerosos *exempla*. El *Rimado de Palacio* (estrofas 63-126) y el anónimo debate conocido como *Revelación de un hermitaño*, obras ambas de finales del siglo XIV, son pasos previos a las *Coplas* de Mena que nos ocupan. Las fuentes que pudo utilizar Juan de Mena han sido ya analizadas con cierto detenimiento, motivo por el cual no voy a detenerme en este asunto<sup>7</sup>. Nos interesa ahora fijar los caracteres de las obras de Mena y de Mendoza tratando de rastrear si hubo “hurto”, por parte de este último como denunciaba Pedro de Cartagena.

---

<sup>6</sup> El estudio clásico es el de M.W. Bloomfield's *The Seven Deadly Sins: An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature* (East Lansing, 1952). Sigue echándose de menos un estudio similar que tenga por objeto de estudio las manifestaciones de la Península Ibérica.

<sup>7</sup> Gladys M. Rivera en el estudio preliminar de su edición hace un repaso somero citando la bibliografía pertinente.

En 1950 señala M<sup>a</sup> Rosa Lida que “muy cerca de las *Coplas contra los pecados mortales* se mantiene fray Íñigo de Mendoza en la *Historia de la quisti3n y diferencia que ay entre la Raz3n y la Sensualidad...* como lo hizo notar con poca caridad su coet3neo Cartagena en las cr3ticas que asest3 al poema, escud3ndose bajo el mandato real”.<sup>8</sup> Sorprende que en un estudio tan meticuloso, al tratar el posible plagio, M<sup>a</sup> Rosa Lida se conforme con decir al respecto que “basta abrir el poema, sobre todo en el debate entre la Lujuria y Raz3n, para reconocer que el reproche ten3a fundamento” sin entrar luego en el an3lisis de sus semejanzas y diferencias. La erudita argentina se limita a presentar en doble columna un pasaje de Mena y otro de Mendoza, de semejante tem3tica, pero que no revelan coincidencias textuales, ni ret3ricas ni de actitud que justifiquen las palabras condenatorias de M<sup>a</sup> Rosa Lida y menos las de Cartagena.

J. Rodr3guez Pu3rtolas en 1968 no es tan categorico como M<sup>a</sup> Rosa Lida. En la Introducci3n a su edici3n del *Cancionero* de Fray Íñigo de Mendoza, sin entrar en el cotejo de ambas obras, admite que “es obvio que fray Íñigo sigue muy de cerca el modelo de Juan de Mena en sus *Coplas de los Pecados Mortales...*”<sup>9</sup>, y recuerda a continuaci3n que “Mendoza fue acusado llanamente de plagio por el poeta Cartagena”, pero en ning3n momento da por bueno el juicio de Cartagena.

Gladys M. Rivera en 1982 sigue la opini3n de Rodr3guez Pu3rtolas cuando afirma que “the *Coplas* surely serves as a model for Mendoza’s *Hystoria de la question y diferencia que hay entre la Raz3n y la sensualidad sobre la felicidad e bienaventurança humana*, an allegorical debate on the same style.”<sup>10</sup>

En 1993, en la entrada correspondiente a Fray Íñigo de Mendoza en el prestigioso *Diccionario de Literatura Espa3nola e Hispanoamericana* dirigido por Ricardo Gull3n, 3scar Lilao Franca repite las palabras, ya t3picas, de que la *Justa* de Fray Íñigo “mereci3 ser acusada, y con raz3n, de plagio de las *Coplas contra los pecados mortales* de Mena”.

Vemos c3mo, de una u otra manera, la cr3tica ha se3alado la deuda de Mendoza con el Juan de Mena de las *Coplas de los pecados mortales* y ha censurado su falta de originalidad; nadie desmiente la grave acusaci3n de Cartagena, y menos que nadie M<sup>a</sup> Rosa Lida, quien se3ala que el reproche ten3a fundamento. Parece ya hora de mostrar que esa acusaci3n de plagio carece de

---

<sup>8</sup> En su obra *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento espa3ol*, M3xico, El Colegio de M3xico, 2<sup>a</sup> ed. 1984, p. 426.

<sup>9</sup> Madrid, Espasa Calpe, 1968, p. LV.

<sup>10</sup> Gladys M. Rivera, *ed. cit.*, p. 19

toda base. Bien está reconocer la deuda de los continuadores de las *Coplas*, ya mencionados, o de un Juan de Padilla el Cartujano en *Los doce triunfos* (1521) o el *Retablo de la vida de Cristo* (1516), pero la acusación a Mendoza parece poco fundamentada.

En efecto, si leemos con detenimiento los poemas de Mena y Mendoza, comprobamos que apenas coinciden más que en el planteamiento del debate alegórico, esquema ya muy conocido que venía repitiéndose, como hemos visto, desde la *Psychomachia* de Prudencio, obra de principios del siglo V. Revisemos distintos aspectos.

En primer lugar, valoremos el propósito principal que movió a Mena y a Mendoza para la composición de sus respectivas obras. Mientras Juan de Mena se propone reflexionar al final de sus días sobre la incidencia de los siete pecados capitales en el alma humana y lo hace mediante un debate entre los siete pecados y la Razón, Fray Íñigo de Mendoza tiene un propósito menos trascendente, el de entretener y divertir a la corte. Cada una de las obras responde íntimamente a momentos diversos de sus respectivas biografías. Compuesta la *Justa* por fray Íñigo de Mendoza en momentos felices de su vida -lejos todavía de los primeros años del siglo XVI en que muere-, y sin ningún asomo de la contrición final que se adivina en la obra de Mena, fray Íñigo plantea una justa, un enfrentamiento caballeresco entre la Razón y la Sensualidad con los mejores oropeles del gótico florido. Si en el poema del cordobés se analiza el conflicto interior entre la Razón y la Voluntad de quien se quiere preparar para la otra vida, el fraile franciscano justifica la forma de su composición de esta manera:

en son de justa galana  
se recuenta esta pelea  
porque, reina soberana,  
vuestra gente cortesana  
con mejor gana la lea. (copla 9)

Rodríguez Puértolas observa que “todo este poema no es, en realidad, sino una simbólica imitación de las incidencias de un torneo caballeresco, que tanto fray Íñigo como su sus lectores habrían presenciado más de una vez” (p. LVII). No es necesario traer aquí las letras e invenciones, los motes y divisas con que los cortesanos- incluido el rey Fernando y el propio Cartagena- se divertían para celebrar cualquier victoria militar o acontecimiento festivo<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Los trabajos son ya abundantes sobre la materia. Desde el libro de Ian Macpherson *The 'Invenciones y letras' of the 'Cancionero general'* (Londres, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 1988) se ha venido incrementando rápidamente la bibliografía.

El momento histórico en que surgen ambas obras es muy diferente. Frente a la visión ascética y decepcionada del mundo de un Juan de Mena ya mayor, en el momento más dramático de la historia de Castilla, cuando es ejecutado el valido que mejor representa sus ideales y muere el propio rey Juan II al que había servido, la obra de Mendoza revela la alegría en los primeros años de la corte de Isabel y Fernando, en que ya son reyes ambos de Castilla y de Aragón. De la rúbrica se desprende que la obra dedicada a la reina es posterior a 1479, cuando muere Juan II el padre de Fernando, ya que Fray Íñigo dedica la obra “a la serenísima, muy alta, muy poderosa y muy esclarecida reina doña Isabel, reina de Castilla y de Aragón...”. Además Cartagena escribe por *mandato del rey*, probablemente al poco tiempo de conocerse la poesía de Mendoza. Cartagena muere el 22 de mayo de 1484 y la obra de Mendoza ya aparece publicada en la edición zamorana de Centenera que se viene fechando en 1483-1484. Entre 1479 y 1483 tuvo que ser compuesta la *Justa* de Mendoza. Habían pasado más de veinte años desde la muerte de Mena en 1456, había transcurrido todo el reinado de Enrique IV (1454-1474) lleno de altercados nobiliarios y una guerra civil contra el bando portugués; la relación de cada obra con la respectiva biografía es muy diversa y, en fin, el propósito de las *Coplas* de Mena y la *Justa* de Mendoza es prácticamente opuesto.

Lo dicho hasta aquí justifica el alcance temático de cada obra. Mena somete a examen severo los siete pecados capitales y presenta el conflicto interno del hombre con un leve trasfondo épico; Fray Íñigo prefiere limitarse al conflicto entre la Razón y la Sensualidad (o Lujuria) para escenificar en su poema una “justa” caballeresca. La *Justa* compuesta por el franciscano revela escaso o nulo interés en reflexionar sobre la incidencia moral de los pecados mortales; prefiere por el contrario teatralizar los ataques contra la Razón de la Sensualidad, el pecado que mejor se prestaba a un tratamiento desenfadado y festivo en un momento de optimismo.

La forma estrófica empleada en los dos poemas es también diferente, aunque ambos usen el octosílabo. Mena había empleado el verso de arte mayor —“cuatro aletazos de avutarda por renglón”, en palabras de Dámaso Alonso— en su *Laberinto de Fortuna* elevándolo a la categoría de clásico para sus contemporáneos y seguidores; y sin embargo, prefiere para esta obra postrimera, con buen tino, el castizo verso octosílabo, desprovisto de la decoración clasicista con que había adornado el verso de arte mayor. Por su planteamiento temático y su forma artística, las *Coplas de los pecados mortales* suponen en su trayectoria un giro medievalizante y regresivo; pero en absoluto ha de considerarse un demérito: la crítica ha valorado muy positivamente la depuración lingüística y retórica que experimenta esta pieza literaria en la

trayectoria del poeta cordobés. Además, el octosílabo castellano se prestaba mejor que el dodecasílabo a la expresión sencilla y honda de los sentimientos. Buen ejemplo nos daría de ello don Jorge Manrique en su célebre elegía. Fray Íñigo de Mendoza ni siquiera tiene que plantearse la disyuntiva, pues en su producción no hay ejemplos del verso de arte mayor castellano; toda su obra está compuesta en octosílabos, a veces alternando con el pie quebrado, como sucede en el *Dechado* que dedica a reina Isabel. Las *Coplas de los pecados mortales* están escritas en *coplas de arte menor*, estrofa de ocho versos con tres rimas, cuya popularidad descendió desde mediados de siglo “a medida que se fue extendiendo la copla castellana de cuatro rimas”<sup>12</sup>. Fray Íñigo prefiere para la *Justa* la *copla real*, estrofa de diez versos formada por dos quintillas, una estrofa muy habitual en su producción; es una combinación de dos semiestrofas de cinco versos con rimas que admitían muchas combinaciones. Juan de Mena ya había utilizado la copla real, pero su preferencia por la copla de ocho versos le obliga a un mayor ejercicio de contención en el desarrollo de sus ideas.

La construcción alegórica de los pecados también es muy diferente. Mena presenta a la Voluntad como una “disforme figura”, que nos remite a los retratos mitológicos de “chimera”, aquella bestia monstruosa que asoló la comarca de Licia hasta que Belerofonte consiguió dominarla; tenía cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón, pero aquí parece que Mena tiene *in mente* la versión que la representa con varias cabezas, que ahora se ven sustituidas por los rostros de los siete pecados capitales:

Con muy diforme figura  
la Voluntad apareçe;  
a desora mengua y creçe  
la su forma y estatura;  
penetra con catadura  
de siete caras y bocas,  
todas feas, si no en pocas,  
desonesta fermosura.

Cada pecado aparece retratado en la obra de Mena en gráficas descripciones que combinan rasgos físicos y espirituales, predominando las apariencias tétricas como la de la Envidia:

Muerta con agena vida  
la sesta cara matiza  
de color de la ceniza,  
traspasada y carcomida;  
de sus ojos combatida,

---

<sup>12</sup> T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974, p. 128.

de bien ageno doliente,  
y mal de buen açidente,  
sana y de dentro podrida. (copla XXV)

El retrato de la Lujuria no ofrece ninguna concesión al deleite:

Mostró la cara siguiente  
pintada de fermosura,  
d'empoçoñada pintura  
como cuero de serpiente;  
de fuera toda la frente  
inflamada como fuego,  
los ojos en mal sosiego,  
la boca por consiguiente. (copla XXII)

y luego más adelante sale a la palestra este pecado con esta apariencia tan poco atractiva

¡O luxuria, vil foguera,  
de zufre mucho fedionda,  
en todo tiempo cachonda  
sin razón e sin manera!  
¡Enemiga lastimera  
de la santa castidad,  
ofensa de onestidad  
y de viçios eredera!

Mendoza, sin embargo, no recurre al bestiario de base mitológica sino que procura dar a sus contendientes una apariencia caballescica bajomedieval. El Entendimiento es el caballo de la Razón en la justa y se muestra en todo momento como prodigio de equilibrio y sensatez. Frente a él, el caballo de la Sensualidad muestra rasgos caricaturescos y humorísticos muy cercanos a las deformaciones que vemos en el caballo de la “batalla nabal” en *El Buscón*:

Con soberbia sin reposo  
sale la Sensualidad  
en un caballo rixoso,  
traidor, harón, malicioso,  
enemigo de bondad,  
ox porcuno encapotado,  
en la color alazán,  
boquimuelle trastrabado,  
retoçador en el prado,  
desmayado en el afân (copla 21)

Juan de Mena dedica quince estrofas de ocho versos al enfrentamiento entre la Razón y la Lujuria, es decir, 120 versos. La obra de Fray Íñigo es diez veces más extensa: 121 estrofas de diez versos, más una introducción en prosa y ciertos motes y letras. Si fray Íñigo hubiera plagiado a Mena podríamos descubrir préstamos léxicos o sintácticos, formulas retóricas semejantes,

motivos temáticos reiterados, en fin, coincidencias que nos permitieran seguir hablando de “hurto” o de “pasar por vuestro el ageno testo”, como decía Cartagena, o afirmar que “el reproche tenía fundamento”, como quería M<sup>a</sup> Rosa Lida y otros.

¿Hasta dónde llegan las coincidencias entre ambos textos? Podemos descubrir motivos temáticos similares como no podía ser de otra manera al tratar un asunto parecido. No podía ser de otro modo en materia moral ya que los temas y los argumentos religiosos y morales se reiteran en la literatura medieval continuamente convirtiéndose en lugares comunes. ¡Cómo no va argumentar la Razón que la Lujuria invade lechos ajenos, da lugar a hijos bastardos, a conflictos de linajes y a guerras entre países? Mena lo mismo que Fray Íñigo tienen *in mente* docenas de casos, históricos y legendarios, de desgracias que se consideraban consecuencia de la Lujuria. Era habitual considerar que la Lujuria disminuye la fuerza de las personas, acorta su vida, disminuye los sentidos y ofusca la mente. Por el contrario la Lujuria, o la Sensualidad, argumentará que Dios la creó como antídoto contra la muerte al repararla con nueva primogenitura, que el Creador la revistió de placer para que la sucesión no se interrumpiese nunca, etc. Estos motivos aparecen repetidos una y mil veces en numerosos tratados religiosos, en sermonarios, en poemas morales y hasta en las crónicas de la época.

Pero, ¿encontramos coincidencias textuales o retóricas? El verso fluye en la *Justa* de Fray Íñigo con notable espontaneidad, con imágenes más brillantes que en las *Coplas* de Mena, más grave en sus reflexiones. Las mínimas coincidencias léxicas en absoluto permiten hablar de plagio; en realidad son fórmulas muy habituales en la época. Mena empieza la copla 82 diciendo

Tú te bruñes, tú te aluzias  
tú faces con los tus males  
que las manos mucho suzias  
traten muchos corporales...

Mendoza recoge en la *Justa* la fórmula preguntando

¿quién se bruñe, quien se aluzia  
para destruyr las almas?

“Bruñir” y “aluziar” son verbos de significado muy parecido utilizados por los dos poetas en diferente contexto. En fin, los principios estéticos en que se sustentan ambas obras son bien distintos; poco tiene que ver la grave moralidad de Juan de Mena con la riqueza multicolor de la fiesta cortesana. Basta leer la estrofa 11 de la *Justa* para darnos cuenta de que estamos en otro universo literario:

Sus cimeras, sus colores,  
sus bordadas invenciones,  
muestran a los miradores  
sus deseos, sus temores,  
sus secretas intenciones,  
así que sus atavíos  
entramas publican cierto,  
la una sus desvaríos,  
sus pensamientos sandíos,  
la otra su gran conçierto.

Cabe preguntarse si no hay elementos de otro tipo que delaten el “hurto” de que le acusa Cartagena. Si no hay base textual para dicha acusación ¿por qué lo denunció al rey? Parece que no hay otra explicación que el afán de medrar del joven Cartagena en la corte. A valle Arce ya demostró hace tiempo que Pedro de Cartagena y Fray Íñigo de Mendoza eran primos carnales y quizá entre ellos había cierta rivalidad, como se desprende del encargo del rey a Cartagena. El *Cancionero general* en su sección de “Invenciones y letras de justadores” daría muestras de las magníficas cualidades de Cartagena para la poesía en ciertos festejos; y también, por la relevancia de sus contendientes poéticos, de su facilidad para relacionarse con la más alta nobleza castellana. Por otro lado, la simpatía de la reina Isabel por Fray Íñigo de Mendoza, su predicador durante un tiempo, es bien conocida.

Y en la crítica contemporánea, ¿por qué se ha mantenido tal infundio? Quizá el hecho de que M<sup>a</sup> Rosa Lida, con su reconocido prestigio, afirmara que tal reproche tenía fundamento no ha hecho dudar a los críticos posteriores. Es verdad que Rodríguez Puértolas, el mejor conocedor de la poesía de Fray Íñigo es más cauto al señalar que “es obvio que Fray Íñigo tuvo muy cerca el modelo”. Por supuesto que Fray Íñigo conocía las *Coplas de los pecados mortales* de Mena, como cualquier poeta contemporáneo interesado en el tema; pero de ahí a decir que plagió o hurtó la obra hay un abismo. Si bien lo miramos, la *Justa de la Razón y la Sensualidad* de Fray Íñigo, llena de color y de lances caballerescos, otorga un realce a la Sensualidad desconocido en la literatura del siglo XV; y sin dejar de ser una obra de carácter moral, la *Justa* de Fray Íñigo posee un carácter festivo único en su época, con valores teatrales y literarios de todo orden que la hacen merecedora de una valoración más acorde con su indudable originalidad.