

Composición y cronología del *Cancionero* de Pedro Marcuello

POR MARÍA CARMEN MARÍN PINA

I. AVATARES BIBLIOGRÁFICOS

El mismo año en el que doña Juana la Loca es jurada como princesa sucesora de los Reyes Católicos en las cortes zaragozanas de 1502, el poeta aragonés Pedro Marcuello dedica a la futura reina su *Cancionero*, un tratado manuscrito bellamente historiado, formado por composiciones y miniaturas fechadas entre los años 1482 y 1502. Si la destinataria oficial era la mencionada princesa, sus padres, Isabel y Fernando, son igualmente homenajeados con el códice, pues en él se incluye una serie de servicios literarios con los que el poeta aragonés había querido honrar años antes a los monarcas.

Se ignora si el libro fue a parar a manos de doña Juana o a las de sus padres, pues no figura en ninguno de los inventarios de sus bienes hasta ahora conocidos¹. Toribio del Campillo² sostiene, sin embargo, que el códice llegó hasta la familia real, pues pocos años después el libro formó parte de la biblioteca de uno de sus descendientes, don Fernando de Aragón, nieto de Fernando II de Aragón,

1. Vid. Diego Clemencín, *Elóquio de la Reina Católica Doña Isabel*, leído en la Junta Pública que celebró la Real Academia de la Historia el día 31 de julio de 1807, Madrid, Imprenta de Sancha, 1820, pp. 430-480; Antonio de la Torre y del Cerro y E. A. de la Torre, *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*, Biblioteca «Reyes Católicos». Documentos y Textos, 6, Madrid, C.S.I.C., Patronato M. Pidal, 1955-1956; José Ferrandis Torres, *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, vol. III de *Datos documentales para la historia del arte español*, Madrid, C.S.I.C., Instituto Diego de Velázquez, 1943, pp. 59-60; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, C.S.I.C., 1950.

2. Toribio del Campillo, «El *Cancionero* de Pedro Marcuello», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el vigésimo año de su profesorado*, I, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, pp. 758-759. Lo segunda en su formulación Ricardo del Arco y Garay, «Primitiva iconografía de la Virgen del Pilar», en *Temas aragoneses*, Zaragoza, Editorial Noticiero, 1953, pp. 79-80. Ninguno de los dos aporta, sin embargo, pruebas documentales.

de quien lo heredaría después de su muerte en 1516. El *Cancionero*, con toda la biblioteca del que fuera arzobispo de la diócesis zaragozana, pasó tras su fallecimiento, en 1575, a la Real Cartuja de Nuestra Señora de Aula Dei de Zaragoza, cenobio que el nieto del Rey Católico ordenara construir unos años antes³.

El códice permaneció varios siglos en la mencionada Cartuja. Allí fue revisado por el erudito aragonés Félix de Latassa, que en 1775 publicó la primera descripción bibliográfica del manuscrito en un breve trabajo de treinta páginas, titulado *Suma y notas al Cancionero de Pedro Marcuello*⁴. El trabajo lo recogería fragmentariamente años después en el segundo tomo de su *Bibliotheca antigua de los escritores aragoneses*, impresa en Pamplona entre 1798 y 1802⁵.

A comienzos del siglo XIX, se hizo una copia del *Cancionero* de Pedro Marcuello con el fin de incluirlo en un gran *Cancionero general del siglo XV* que un grupo de investigadores tenía planeado realizar⁶. Su intención inicial era recopilar nuevamente un cancionero cuatrocentista a partir del mayor número de obras poéticas manuscritas o impresas. La ambiciosa empresa contó con el beneplácito real, a juzgar por una carta encontrada por Jules Piccus⁷ entre el

3. Sobre la biblioteca y actividades literarias del monasterio, ofrece abundante información Aurora Egido en su edición facsimilar de la obra de Miguel de Dicastillo, *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza (Zaragoza, 1637)*, Zaragoza, Pórtico, 1978.

4. El trabajo de Latassa lo publica íntegro Toribio del Campillo en su citado artículo, pp. 761-800.

5. *Bibliotecas Antigua y Nueva de escritores aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico*, por D. Miguel Gómez Uriel, Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, 1885, pp. 236-238.

6. *Vid. Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, X (3027-5699), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1984, mss. 3755-3765. Brian Dutton, *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del Siglo XV*, Madison, 1982, ítem 3558, lo reseña como el único manuscrito totalmente nuevo incluido en dicho proyecto. Confunde, sin embargo, la localización del ejemplar, pues no se trata de la Cartuja de Aula Dei de Tarragona, sino de Zaragoza. Con anterioridad a Brian Dutton se ocuparon ya de estas copias manuscritas Homero Serís, *Manual de Bibliografía de la Literatura Española*, New York, Centro de Estudios Hispánicos, Hall of Languages, 1948, ítem 2180; Charles V. Aubrun, «Inventaire des sources pour l'étude de la poésie castillane au XV^{ème} siècle», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, IV, Madrid, 1953, p. 306; Jules Piccus, «The Nineteenth Century Cancionero General del Siglo XV», *Kentucky Foreign Language Quarterly*, VI, 3 (1959), pp. 121-125; «El Cancionero A y el Ms. 247 del Cancionero General del Siglo XV que mandó componer el Rey. Dos cancioneros perdidos identificados», *Hispanófila*, 17 (1963), pp. 1-34; Joaquín González Cuenca, «Cancioneros manuscritos del prerrenacimiento», *Revista de Literatura*, XL (1978), pp. 177-215.

7. La carta aparece encuadrada en el tomo quinto (ms. 3759), fol. 206, y la reproduce Jules Piccus en su artículo ya citado, «El Cancionero A y el Ms. 247 del Cancionero General del siglo XV...», pp. 3-4. En ella se mencionan como supuestos colaboradores del trabajo, además de don Antonio González, don Martín Fernández Navarrete y don Manuel Abella. El monarca mecenas de la empresa no pudo ser, sin embargo, Fernando VII, como sostiene J. Piccus, *ibid.*, porque Carlos IV abdicó en favor de su hijo el 17 de marzo de 1808.

material del proyecto conservado. La carta es un oficio fechado el 27 de septiembre de 1807 por el que el monarca pone a disposición de don Francisco Antonio González y de sus asociados todos los cancioneros impresos y manuscritos de su biblioteca particular, y se compromete a abonar los gastos ocasionados por la empresa.

Para la citada recopilación, no sólo se copiaron los cancioneros localizados en la Biblioteca del Palacio Real, sino que se consultaron también otros fondos. De la biblioteca particular del duque de Medinaceli fue transcrito, por ejemplo, el cancionero del también poeta aragonés Pedro Manuel de Urrea, y de la biblioteca de la zaragozana Cartuja de Aula Dei el *Cancionero* de Pedro Marcuello. La invasión francesa de 1808 impidió, sin embargo, que la empresa iniciada con tan buenos auspicios y refrendos, se concluyera y el material hasta entonces recogido se diera a la imprenta. No obstante, el trabajo realizado no se perdió totalmente y, como prueba del esfuerzo acometido, ahí están los once tomos manuscritos, encuadernados en pasta, localizados en la Biblioteca Nacional de Madrid (mss. 3755-3765). El material conservado está ordenado alfabéticamente por el nombre de los poetas y la obra del que nos ocupa se halla recogida en las páginas 41 r-194 r del tomo tercero (ms. 3757), entre la obra poética de Fernand Manuel y la del Bachiller de la Torre. La copia, que se encuentra incompleta, no reproduce ninguna de las miniaturas que ilustran el original, aunque todas ellas «se notan en esta copia en sus correspondientes lugares» (fols. 193 v-194 r), tal y como se indica en un breve apunte descriptivo al final de la reproducción. Ninguna referencia del *Cancionero* trasladado se incluye, sin embargo, en los dos tomos de índices conservados.

Después de realizarse la copia, el códice todavía permaneció bajo la custodia de los cartujos en el segundo tercio del siglo XIX, según consta en una nota manuscrita añadida por el anticuario y pintor oscense V. Carderera al breve folleto descriptivo de Latassa⁸. En ella informa de su visita a la Cartuja en el año 1832, fecha en la que admiró y consultó el *Cancionero* de Marcuello y en la que obtuvo permiso del padre P. T. M.^a López para copiar algunas de las miniaturas.

La desamortización eclesiástica alcanzó también al monasterio zaragozano y, a consecuencia de la exclaustación de los frailes en

8. La reproduce Toribio Campillo, *art. cit.*, p. 761.

el año 1835, es presumible que el libro se perdiera. A partir de esta fecha, ya es más difícil seguir la pista del *Cancionero*, hasta el punto de que algunos lo daban por perdido. El códice no sufrió fin tan trágico como le auguraba Toribio del Campillo y fue a parar pocos años después al Museo Condé de Chantilly, donde en la actualidad se encuentra⁹. Allí llegó al parecer en 1857, después de comprarlo Henri d'Orléans, duque de Aumale, a un vendedor que lo ofertaba como un libro de Carlos V procedente del monasterio de Yuste, de donde saldría tras la desamortización religiosa¹⁰. Aunque su procedencia no fuera ésta, como se ha visto, el duque de Aumale lo adquirió como una pieza rica e interesante que sumar a la sección del Museo formada por libros antiguos pertenecientes a la realeza.

II. DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA

«El códice consta de 148 folios, numerados modernamente, copiados con letra muy bella y uniforme, salvo la del primer folio, del siglo XVIII; vitela (0,213 × 0,145), con letras miniadas al principio de las estrofas y 58 miniaturas de rara belleza», según la descripción del *Cancionero* ofrecida por José Manuel Blecua en las páginas introductorias de su reciente edición¹¹. Estas sucintas notas pueden completarse con el resumen detallado que del contenido del volumen localizado en Chantilly realiza Michel Garcia¹², que inventaría folio por folio todas las composiciones y pinturas del manuscrito.

El códice ofrece algunos problemas en la ordenación interna de sus materiales, pues se aprecian ciertos desajustes entre algunas composiciones poéticas y las miniaturas que las ilustran. El más claro y

9. Para su descripción, *vid.* Jacques Meurgey, *Les principaux manuscrits à peintures du Musée Condé à Chantilly*, París, 1930, pp. 172-176. Figura ya descrito en el catálogo de 1900, *Institute de France, Chantilly. Le Cabinet des Livres. Manuscrits*, II, *item* 604, pp. 352-355.

10. «Je laisse de côté, écrit le duc d'Aumale, les légendes consignées dans une note jointe au volume par le vendeur; selon lui, ce manuscrit emporté à Juste par Charles Quint, y serait resté jusq'á la dispersion des religieux», Jacques Meurgey, *op. cit.*, p. 176.

11. Pedro Marcuello, *Cancionero*, edición, introducción y notas por José Manuel Blecua, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987. Sobre la misma, *vid.* Aurora Egido, «Nota sobre el *Cancionero* de Pedro Marcuello», *Turia*, 11 (1989), pp. 177-182.

12. Michel Garcia, «El *cancionero* de Pero Marcuello», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, edited by Alan Deyermond and Ian Macpherson, Liverpool University Press, 1989, pp. 48-56. Según la nota 7 de su trabajo, Michel Garcia tuvo noticia de la edición de José Manuel Blecua cuando su artículo estaba ya en prensa. En las partes transcritas se aprecian lecturas distintas a las propuestas por Blecua.

evidente puede advertirse en las páginas 120-121¹³, donde a la miniatura núm. 18, referida a San Pedro Mártir, siguen dos décimas («Pues catá cómo librados/// más ganarán que Granada», p. 120) carentes del epígrafe inicial que generalmente suele introducir las composiciones poéticas tras las pinturas. Curiosamente, el rótulo en cuestión («Respuesta por san Pedro Mártir a la donzella») se halla desplazado unas cuantas páginas atrás y reaparece en la página 143, después de la miniatura núm. 24, referida a la «Santa Fe», y antes de la «Respuesta por Santa Fe a la donzella» (p. 145). Al epígrafe aquí insertado siguen cuatro décimas («Donzella, di que a Ihesús /// saluo si restituyere», pp. 143-144) que son las que en una ordenación lógica precederían a las otras dos recogidas en la ya citada página 121.

Si ésta es la discordancia más evidente, no es la única, aunque las restantes puedan pasar en un principio más desapercibidas. Y es que la ordenación y disposición actual del *Cancionero* no se corresponde totalmente con la primitiva del código, que bien pudo ser aquella que describiera en el siglo XVIII Latassa. Esto mismo lo había advertido ya Carmen Bernis¹⁴ al estudiar las miniaturas del volumen y apuntar que en la actualidad «el código se halla mal encuadernado, pues es fácil advertir que los folios no siempre siguen el orden debido». La numeración, como ella misma apunta, es reciente y se ajusta al orden en que hoy están dispuestos los folios y que no es el descrito por Latassa, en quien la autora se apoya para reconstruir la disposición que ellos seguían antes de que el manuscrito saliera de la Cartuja.

No obstante tales hipótesis Michel Garcia¹⁵, que pone en duda la fiabilidad de la descripción de Latassa, considera que Carmen Bernis no justifica de ningún modo la supuesta modificación operada en la ordenación de los folios. A nuestro juicio, sin embargo, el volumen sí que ha sufrido ciertas alteraciones en su ordenación primitiva y la prueba de ello puede encontrarse, además de en la *Suma*

13. Citamos por la edición de José Manuel Blecua, que reproduce en el margen superior izquierdo la foliación moderna del *Cancionero*. Numeramos con cifras arábigas las cincuenta y ocho miniaturas del volumen, según su orden actual de aparición, para facilitar su identificación. Transcribimos el primer verso y el último de una décima separados por dos barras invertidas y por tres, los versos iniciales y finales de toda una serie.

14. Carmen Bernis, «Las miniaturas de *El Cancionero de Pedro Marcuello*», *Archivo Español de Arte*, XXV (1952), p. 2. Como el autor del texto, el miniaturista también era aragonés y ello puede apreciarse en determinados detalles de su trabajo.

15. Michel Garcia, *art. cit.*, p. 56. Concretamente, *vid.* las notas 8, 10 y 11.

y notas de Latassa, en la copia del *Cancionero* realizada en el siglo XIX.

En el momento en el que Latassa revisó y describió el códice, éste no presentaba ningún tipo de paginación ni de foliación, por lo que el erudito aragonés describió con cierto detalle y minuciosidad las poesías y las pinturas siguiendo el orden de las «planas» u «hojas»¹⁶. En su ordenación actual, el códice no se ajusta a la descripción de Latassa desde la página 57 inclusive. Se desvía de la misma porque en este punto el *Cancionero* no reproduce hoy la «bella Pintura de la Alta Reyna D.^a Ysabel Reyna de Castilla y de Aragón» y los versos panegíricos que, según Latassa¹⁷, vienen «después de dos fojas y media» a la Copla que el poeta entregara al Rey en Teruel en 1482. Por el contrario, el volumen presenta en la actualidad unos versos («Por seruicio de los Reyes /// a Dios cierto no agradable», pp. 57-60) seguidos de la miniatura del yelmo con un penacho de hinojo por cimera (núm. 5, p. 61). La mencionada pintura de la reina Isabel con sus versos correspondientes se halla trasladada en la actualidad unos cuantos folios detrás. La miniatura en cuestión hace hoy la número 21 y se encuentra localizada en la página 126, acompañada de los versos en los que el poeta pide licencia a la Reina para ofrecer el tratado a su hija Juana la Loca.

Tampoco encaja totalmente en la descripción de Latassa la página 121 que sigue a la miniatura de San Pedro Mártir (núm. 18, p. 120), pues en la disposición primitiva figuraba tras el santo la «Respuesta de S. Pedro Martir á la Donzella [...]», que se extendía cuatro planas y en el vuelto de la última estaba pintada la «fé en la figura de vna Matrona que tiene vn caliz en vna mano, y vna cruz en la otra»¹⁸. Actualmente, a la pintura del santo siguen dos décimas sin rótulo que forman parte, exactamente la parte final, de la «Respuesta de S. Pedro Mártir á la Donzella» trasladada a las páginas 143-144.

Por lo demás, la ordenación actual del *Cancionero* coincide con la descrita por Latassa¹⁹. Si a través de las notas del bibliógrafo

16. El cómputo puede parecer aparentemente impreciso y poco fiable, pero se sigue con cierta exactitud porque en ocasiones Latassa reproduce décimas enteras que ayudan a localizar las planas contabilizadas.

17. *Vid.* Toribio del Campillo, *art. cit.*, p. 767.

18. *Ibid.*, p. 775.

19. La apoyatura textual que falta a la miniatura de Santo Tomás (núm. 35, p. 210) había sido ya observada y apuntada por Latassa (Toribio del Campillo, *art. cit.*, p. 778), que lo explica porque «parece faltan 4 fojas, segun indicios, y en ellas alguna pintura». Pintura que daría pie a la «Respuesta por nuestra Señora a los ángeles» (p. 211).

aragonés se puede aventurar que el códice ha sufrido alguna alteración en su ordenación original, la revisión de la copia decimonónica lo confirma de forma concluyente. Aunque evidentemente la copia se encuentra incompleta²⁰, los folios que faltan por transcribir no impiden reconstruir la articulación primitiva de las partes del *Cancionero*.

El texto copiado no concuerda por completo con la distribución actual del códice y se acerca más a la detallada por Latassa. En el punto en el que el volumen disiente hoy de la descripción de Latassa, la copia coincide con ella. Copia y original concuerdan hasta el folio 68 r y la página 56 respectivamente, pero a partir de ese momento comienzan las divergencias. A las décimas finales de la Copla dedicada al Rey en Teruel (p. 56) suceden en el códice los versos «Por seruicio de los Reyes /// a Dios cierto no agradable» (pp. 57-60). Sin embargo, la copia, después de la mencionada Copla (fol. 68 r) prosigue con la composición «Pues traes por Jesús vando // gran Reyna, os será pagado», con la mención de la pintura de la Reina Isabel y con aquellos metros en los que «Pide licencia el actor» (/// ázeles ganar dinero») a la soberana para dedicar su tratado a la infanta Juana (fols. 68 r-75 r). Estos 226 versos que en la copia figuran en los folios reseñados, y que Latassa describía también en las primeras planas del manuscrito, se encuentran en el original desplazados unos cuantos folios atrás, en las páginas 127-136. Esto hace pensar que inicialmente estos seis folios figuraban más al comienzo del códice y que éste sufrió una manipulación después de la realización de la copia. Además, si como apuntan Latassa y la reproducción, dichos folios se trasladan a dicho lugar, al inicio del volumen, se evitan parcialmente los desajustes posteriores presentados por el códice actual.

En el folio 75 r, y después de las décimas en las que el autor solicita a la Reina la mencionada licencia, sigue la copia con los versos «Por seruicio de los Reyes / trobé y ruega la donzella / por la su santa querella», exactamente con aquellos versos que en la

20. Faltan de copiar algunos folios. Concretamente, el salto del copista se produce al final del folio 66 v, en la décima que comienza «Grande Reyna y engennosa / de muy grande discreción» (Blecua, p. 42), pero que no sigue en su tercer verso como en el original, sino con otros versos transcritos ya en el folio 67 r que rezan «y en Cecilia bien cargando / los nabios vizcainos...», pertenecientes en el códice a otra décima más posterior (Blecua, p. 55). Falta, pues, desde el tercer verso de la décima que principia «Grande Reyna y engennosa» (Blecua, p. 42) hasta el tercer verso inclusive de la décima que dice «Vuestros reynos embiando / prouisiones, poderios / de Castilla cada y quando / y en Cecilia bien cargando» (Blecua, p. 54).

presente configuración del volumen suceden a la Copla de 1482 (p. 57). La copia también reproduce la «Respuesta de San Pedro Mártir a la doncella» tras mencionar la aparición de la pintura de San Pedro Mártir (fol. 108 r), siendo sus dos últimas décimas (fols. 109 v-110 r) las que hoy siguen a la imagen del Santo.

A partir de todos estos datos y cotejos puede concluirse que el códice ha sufrido una manipulación en su ordenación interna después de realizarse la copia. En fecha posterior a 1807, el volumen fue reencuadrado con seis folios desplazados de su posición originaria, que al incluirse entre otros posteriores provocaron los desajustes comentados²¹.

III. COMPOSICIÓN Y CRONOLOGÍA

El *Cancionero* es una recopilación de diversas obras poéticas compuestas por Pedro Marcuello en distintos momentos de su vida y ofrecidas en 1502 a los príncipes Felipe el Hermoso y Juana la Loca como un trabajo de conjunto. Del poeta se conocen pocos datos y algunos los brinda él mismo en los versos de su *Cancionero*. Con ellos y con la documentación hallada por Serrano y Sanz en el Archivo de Protocolos, donde Marcuello figura desde 1470 como escudero habitante de Zaragoza, criado del Justicia Mayor de Aragón y sobrino de Juan Cabrero, el que fuera camarero mayor de Fernando el Católico²², puede trazarse a grandes rasgos su biografía.

Marcuello fue también alcalde de Calatorao y por sus versos (pp. 303-309) sabemos que, debido a su intransigencia, tuvo algunos enfrentamientos con la comunidad morisca allí residente, que llegaron

21. Nos es imposible precisar cuál o cuáles fueron los cuadernillos trasladados, pues hemos trabajado con la edición de Blecua y no hemos podido consultar el códice original. La dificultad de formular hipótesis es todavía mayor cuando cabe la posibilidad de que el original estuviese ya en el siglo XVIII mutilado. En cualquiera de los casos y de acuerdo con lo apuntado, una ordenación más lógica de los materiales se consigue intercalando las páginas 125-136 entre la 56 y 57, y las páginas 143 y 144 entre la 120 y 121.

22. Manuel Serrano y Sanz, «Noticias biográficas de Pedro Marcuello», *BRAE*, IV (1917), p. 26. Ricardo del Arco y Garay, *art. cit.*, p. 79, añade, sin citar fuente, que «estando Don Fernando en Zaragoza, a 14 de diciembre de 1474, le nombró por su continuo, pues era escudero». Su tío Juan Cabrero podría haber sido la conexión más directa del poeta con los monarcas, como llega a reconocer en alguna ocasión (p. 20); sin embargo, Marcuello encomienda primero su trabajo al Cardenal Diego Hurtado de Mendoza y posteriormente al Condestable Bernardino Fernández de Velasco.

a poner en peligro su propio cargo²³. El poeta contrajo matrimonio con Gracia Marco en 1471²⁴ y fruto de esa unión fue sin duda su hija Isabel, nombrada y representada en diversas partes del *Cancionero*. Su reiterada aparición en la obra, rogando a la Virgen y a los Santos por la familia real y por sus éxitos en la empresa granadina, no es gratuita y obedece a las pretensiones de su padre de ponerla al servicio de la princesa doña Juana. Aunque sus aspiraciones iniciales no se cumplieron²⁵, Marcuello no cejó en su empeño y la encomendó de nuevo a la futura archiduquesa a través del cardenal Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla, después de la conquista de Granada.

Todos los servicios literarios que Marcuello brindó a la familia real se reúnen en su *Cancionero*. La repetición estrófica, temática y pictórica apreciada en muchos puntos del código obedece en parte a la génesis de la obra, a ser un trabajo compilatorio en el que viejas y nuevas composiciones poéticas se han sumado, sin ningún proceso previo de reelaboración ni acomodo, a la nueva estructura en la que se incluyen. Si bien Marcuello no sigue criterios cronológicos en la presentación y coordinación de los materiales dentro del *Cancionero*, su identificación puede realizarse en principio gracias a los datos personales y a las referencias históricas desperdigadas por sus versos.

A juzgar por ellos, el código reúne los siguientes trabajos:

1.^o *Tratados de 1482 dedicados a los Reyes Católicos*

Por su fecha de composición, las obras más antiguas incluidas en el *Cancionero* son los dos tratados sobre la guerra granadina con

23. En unos pintorescos versos dirigidos por el apóstol Santiago a la Virgen del Pilar, Marcuello demuestra hacia la comunidad morisca una personal animadversión, que no responde a la «pacífica» convivencia entre moros y cristianos en los reinos de la Corona de Aragón a finales del siglo XV; *vid.* Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 77 y sigs.; Henri Lapeyre, *Geografía de la España morisca*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1986, p. 134. Pedro M. Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su «Consolatoria de Castilla»*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Documentos y estudios para la historia del Occidente peninsular durante la Edad Media, 13, 1989, p. 26, explica su intransigencia desde la ortodoxia cristiana más intolerante.

24. Serrano y Sanz, *art. cit.*, p. 25; Ricardo del Arco y Garay, *art. cit.*, p. 79, casa a Marcuello con María Guillén, la que fuera esposa de Jimeno Gordo, a cuyo hijo, Jimeno Gordo, el poeta había tomado en arriendo los bienes de sus padres que le fueran por ellos vendidos, según consta en una escritura aducida por Serrano y Sanz, *ibid.*

25. Ninguna mujer llamada Isabel Marcuello figura entre la servidumbre femenina dispuesta por la Reina Católica para acompañar a su hija Juana en su viaje de 1496 a Flandes, con motivo de sus bodas con Felipe el Hermoso; *vid.* Rodríguez Villa, *Bosquejo biográfico de la Reina doña Juana*, Madrid, 1874.

los que Marcuello sirvió al Rey en Teruel y a la Reina en Talavera allá por el año 1482 (p. 30). Tras haberlos recordado en otras creaciones suyas, Marcuello los recopiló para los Príncipes en el *Cancionero* veinte años después de su composición, en 1502. Del primer tratado, ofrecido al Rey «en su ciudad de Teruel vn día de los Reyes, año mil quatrocientos ochenta y dos años» (p. 51)²⁶, reproduce algunas de sus coplas (pp. 51-56, más la página 125 de los folios desplazados), entroncadas directamente con toda esa poesía providencialista y mesiánica que vio al Rey Católico predestinado proféticamente a la conquista de los Santos Lugares²⁷.

El segundo, dedicado unos meses después a la Reina en Talavera²⁸, parece transcribirlo íntegro («Grande y muy más ecelente /// lo suplico a su grandeza, pp. 30-43). En el mismo recoge la pintura y glosa de la afortunada divisa del yugo con las coyundas, las flechas y la granada (miniatura núm. 3, p. 32). Como se desprende de los versos de presentación del tratado («Príncipes, de la manera / que aquí verés sojuzgada / en esta carta primera, / ante el Rey, en Talavera, / se le ofreció la granada / a la Reyna y gran señora», vv. 124-130, pp. 30 y 84), el citado emblema con la granada constituiría sin duda la esencia del trabajo, y quizás la aportación más personal del poeta aragonés a la divisa real del yugo y las flechas²⁹.

A la glosa siguen unos versos sobre la guerra granadina en curso, donde se recuerda la pérdida de Zahara, la toma de Alhama,

26. Es la fecha en la que Fernando el Católico visitó la ciudad turolense para jurar sus privilegios en la iglesia de Santa María; *vid.* Jerónimo Zurita, *Anales de la Corona de Aragón*, VIII, ed. de Ángel Canellas López, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, C.S.I.C., 1977, XX.xlii, pp. 409-410; Domingo J. Buesa Conde, *Teruel en la Edad Media*, Zaragoza, Guara, 1980, p. 35.

27. Cf. con las Coplas de Fray Iñigo de Mendoza «en que declara como del aduenimiento destes muy altos señores es reparada nuestra Castilla» (*Cancionero castellano del siglo XV*, I, ed. de Foulché Delbosc, Madrid, NBE, XIX, 1912, núm. 4, p. 63), marcadas por un fuerte providencialismo. Recuérdese también, por citar otro ejemplo, el romance de Juan de Anchieta compuesto durante el sitio de Baza en 1489 («Según dicen escrituras / Y de Santos profecía / Que vos, Reyes, sois aquellos / De quien Dios se serviría») y recogido en el *Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, Málaga, ed. Dpto. de Publicaciones del Centro Cultural de la «Generación del 27», 1987, ítem 328. En último término, se trata del mismo mesianismo detectado en las obras historiográficas del momento (*vid.* R. B. Tate, *Ensayos sobre historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 98-99; Pedro M. Cátedra, *op. cit.*, p. 25 y sigs.).

28. Según indica él mismo en sus versos (p. 307), sirvió a la Reina en Talavera «quando de Loxa saliera / el Rey». La toma de Loja (pp. 38 y 307) y la muerte del maestre de Calatrava (p. 307), a la que alude, se produjo en julio de 1482 (*vid.* Pulgar, *Crónica de los muy altos é muy poderosos don Fernando e doña Isabel*, en *Crónicas de los Reyes de Castilla (Desde don Alfonso el sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel)*, Madrid, BAE, 1923, p. 372).

29. Marcuello reproduce de nuevo la divisa en su segundo trabajo (c. 1487~1488), en el tratado dedicado a la infanta doña Juana (miniatura núm. 12, p. 97). Con idénticos versos glosa también «Con el arco de la ffe / vuestras flechas del guión / batizarán el rincón», en la parte del *Cancionero* que identificamos como su tercer trabajo (pp. 69-70).

el cerco de Loja y se ensalza la actuación de la religiosa reina Isabel en la contienda, a través de unos metros inscritos en la línea de la poesía encomiástica y mesiánica de la época, aquella que cultivaran poetas tan ilustres como Fray Iñigo de Mendoza o el mismo Juan del Encina³⁰.

2.º) *Tratado dedicado a la infanta doña Juana (c. 1488)*

El servicio a la familia real no acaba con estas dos modestas piezas poéticas de 1482 y, años más tarde, Marcuello brinda a la infanta doña Juana un tratado «trobado, historiado y ordenado» durante la contienda granadina (pp. 78-291, excepto las páginas 125-136, correspondientes a los folios desplazados y no pertenecientes, por tanto, a este tratado original). Para Carmen Bernis, dicho tratado constituye la parte más antigua del *Cancionero* y, a juzgar por las referencias históricas vertidas en sus metros (conquista de Loja, Marbella, Vélez Málaga y Málaga), estaría compuesto e ilustrado entre 1487, después de la toma de Málaga, y antes de 1489, fecha de la toma de Baza y Almería. Hay que precisar, sin embargo, que estos últimos acontecimientos históricos que Carmen Bernis³¹ toma como referencia para la datación del trabajo no se recuerdan en el tratado original ofrecido a doña Juana, sino en los folios desplazados, correspondientes a la revisión de la obra realizada años después tras el final de la guerra.

El tratado en cuestión se abre con el único pasaje en prosa que hoy encierra el códice (pp. 79-80). En este texto el poeta, nombrándose *actor*, pide licencia a los Reyes Católicos para ofrecer su volumen a la infanta doña Juana y explica y justifica la aparición en la obra de su «pequenya higita» (p. 80) Isabel, que reza a Dios, la Virgen y los Santos por los monarcas. A partir de este momento, el Autor y su hija están representados continuamente en las miniaturas, desde las que hablan a través de las filacterias que salen de sus bocas y manos. En perfecta correlación, sus súplicas y oraciones a los Santos, a los Reyes o a la infanta son recogidas en las poesías que las acompañan. Su repetida aparición en el tratado constituye,

30. Vid. los capítulos a ellos dedicados por Michel Darbord, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965.

31. Carmen Bernis, *art. cit.*, p. 3, nota 4.

como ha notado Aurora Egido³², uno de los mayores aciertos del mismo. Es el recurso que le permite hilvanar con un tenue hilo casi narrativo todas las devociones y el artificio que años después seguirá explotando para coordinar las distintas partes del volumen, de ese códice dirigido en 1502 a los Príncipes.

En este tratado dedicado a la infanta hacia 1488, el Autor, representado en las pinturas con bonete y loba, capuz o tabardo, y su hija, que viste a la moda de la época sobre un traje con verdugos una ropa con aberturas en la falda³³, glosan la divisa de la mata de hinojo (miniatura núm. 11, p. 90) jugando con las iniciales de los nombres de los monarcas, en unos versos («Este tal en Aragón // fenojo llaman, señores, / su primera letra es flores. / Y eso mesmo acá en Castilla / ynojo llaman, nombralda / su letra fina esmeralda») que Menéndez Pidal no dudó en emplear para explicar la distinta utilización de la *h-* y *f-* en Castilla y Aragón³⁴. Repite este juego nominal en la glosa de la ya conocida invención del yugo y las flechas, que vuelve ahora de nuevo a presentar (miniatura núm. 12, p. 97)³⁵.

Después de unos ruegos conjuntos del Autor y de su hija a la Virgen, a la Virgen del Pilar y al Espíritu Santo, la doncella inicia una serie de plegarias en solitario a diversos Santos (San Isidoro, San Pedro Mártir, Santa Isabel) pidiendo por el éxito de los monarcas en la empresa granadina. Tales rogativas las completa la niña con el rezo y glosa del Ave María, el Padre Nuestro, el Credo, la

32. Aurora Egido, *art. cit.*, p. 179. Como ella misma advierte, *ibid.*, su inclusión en esta obra se corresponde con la que hay en muchas otras por las mismas fechas; es el caso, por ejemplo, de la conocida *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro.

33. Las miniaturas ilustran la moda del traje en tiempo de los Reyes Católicos y avanzan las innovaciones del vestir franco-flamenco; *vid.* Carmen Bernis, *art. cit.*, p. 7 y sigs.

34. Menéndez Pidal, *Orígenes del español. Estado lingüístico de la Península Ibérica hasta el siglo XI*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, 4.^a ed., p. 232. Los versos de Marcuello los recuerda también Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980, 8.^a ed., p. 281. Otros poetas de cancionero practicaban estos conceptuosos juegos con las letras iniciales de los nombres de los monarcas. Recuérdense, por ejemplo, aquellas poesías en las que Cartagena o A. Gato, dentro de toda una tradición de alabanza amorosa a la reina Isabel, juegan artísticamente con el sentido figurado de cada una de las letras de su nombre (R. O. Jones, «Isabel la Católica y el amor cortés», *Revista de Literatura*, XXXI, núms. 41-42 (1962), pp. 55-64).

35. El valor parlante de estos emblemas no lo había descubierto o explotado Marcuello en su primera glosa (miniatura núm. 3, p. 32). La asociación de las divisas a las iniciales de los nombres de los monarcas es un tanto gratuita, pues el yugo y las coyundas se consideraban divisas particulares del Rey. Así consta, por ejemplo, en el «Sermón trobado que hizo frey Yñigo de Mendoça al muy alto y muy poderoso príncipe y señor, el rey don Fernando, rey de Castilla, de Aragon, sobre el yugo y coyundas que su alteza trabe por deuisa» (*vid.* *Cancionero castellano del siglo XV*, I, pp. 52-59). Sobre el sentido y atribución de estos emblemas, *vid.*, además de Carmen Bernis, *art. cit.*, pp. 22-23, Alberto Montaner Frutos, «La emblemática de los Reyes Católicos: un error de interpretación histórica», *Universidad. Revista de cultura y vida universitaria*, Zaragoza, 7 (1982), pp. 24-26.

Salve Regina y *Monstrate esse matrem*, para concluir con nuevas plegarias a Santiago, San Jorge, Santa Catalina y Santa Engracia. Sin duda alguna, el marcado carácter religioso que encierra este tratado justifica también el título de *Devocionario de doña Juana la Loca* que una mano del siglo XVIII le aplicó al *Cancionero* en su conjunto. Estas poesías de contenido religioso están directamente relacionadas con la fuerte corriente de poesía espiritualista desarrollada en el reinado de Fernando el Católico³⁶. En estos versos Marcuello ofrece un material cercano al que configuraba los salterios y los populares libros de horas de los que tanto gustaron la reina Isabel y su hija doña Juana³⁷.

3.º *Tratado revisado de la infanta doña Juana (c. 1492)*

Al parecer, Marcuello no llegó a entregar a la infanta el tratado anterior, compuesto e historiado durante la guerra de Granada, y por ello, cuando años después quiso obsequiarla de nuevo con él, se vio obligado a adaptarlo a la realidad del momento. La obra original no sufrió, sin embargo, modificaciones, pues Marcuello se limitó a «enmarcarla» con nuevas composiciones y pinturas añadidas al comienzo (pp. 57-77, más los seis folios desplazados, pp. 125-136) y al final (pp. 292-313) del tratado. Éste es para Carmen Bernis el segundo estado compositivo más antiguo del *Cancionero*, cuyas piezas poéticas y pictóricas podrían datarse entre 1492, después de la conquista de Granada, y 1495, año de la muerte del cardenal Mendoza. La desaparición del cardenal no puede tomarse, sin embargo, como referencia

36. De su florecimiento en Aragón se ha ocupado Aurora Egido, *Enciclopedia Temática de Aragón*, VII, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1988, p. 116 y sigs., y recientemente Leonardo Romero Tobar, «Los libros poéticos impresos en los talleres de Juan y Pablo Hurus», en *Aragón en la Edad Media. VIII. Al profesor emérito Antonio Ubieta Arteta en homenaje académico*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989, pp. 561-574. Muchas de las composiciones de Marcuello se relacionan con la literatura mariológica cultivada también abundantemente por otros vates aragoneses, como Fray Jerónimo de San José y Martín Miguel Navarro, María Pilar Cuartero, «Poesía española de la Virgen del Pilar en sus orígenes: siglo XV y Siglo de Oro», en *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, p. 145, cita algunas composiciones del *Cancionero* de Marcuello como muestras más tempranas de poesía pilarista. Lo mismo puede decirse de las miniaturas que representan a la Virgen rodeada de Santiago y los siete convertidos, en opinión de Carmen Bernis, *art. cit.*, p. 16, las más antiguas representaciones conocidas de la Virgen del Pilar.

37. Los libros de horas, titulados en alguna ocasión también «devocionarios», ejemplifican bien la devoción al uso hasta fines del siglo XVI y su influencia sobre la poesía devota del momento es incuestionable (*vid.* Darbord, *op. cit.* p. 19). Reunían una colección de oraciones derivadas del Breviario, de la Vida y Pasión de Cristo, del Oficio de la Virgen, etc., y estaban enriquecidos con bellísimas miniaturas. Entre los libros de Isabel la Católica y de su hija doña Juana figuraban algunos ejemplares (*cf.* Sánchez Cantón, *op. cit.*, p. 27). En la biblioteca del Palacio Real se halla el comúnmente denominado *Libro de horas de Isabel la Católica* (estudio preliminar por Matilde López Serrano, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1987, 4.ª ed.) y en varias de sus miniaturas aparecen arrodillados ante la Virgen, o bajo su manto, un Rey y una Reina.

para la datación del trabajo, porque el personaje al que Marcuello encomienda su obra tras la guerra (p. 62) y cuya muerte se recuerda en los versos de 1502 (p. 19) no es, como sostiene la citada autora, el cardenal don Pedro González de Mendoza, muerto el 11 de enero de 1495, sino don Diego Hurtado de Mendoza, «patriarca de Aljandría y arzobispo de Sevilla», muerto en 1502³⁸. Revisando los datos y referencias vertidas en sus versos, esta parte del código podría datarse después de 1492 y antes de 1497, año de la muerte del príncipe don Juan, pues en nombre de «El príncipe y las infantas» (p. 294) Marcuello y su hija dan gracias a Dios por la victoria.

A esta parte del *Cancionero*, compuesta e ilustrada una vez finalizada la guerra granadina, corresponde la bella miniatura que representa una nueva escena votiva en la que el Autor entrega personalmente a la Reina, como en los viejos cartularios o en las portadas de muchas obras medievales, su trabajo y aquellas décimas en las que «Pide licencia el actor», una vez más, a la reina Isabel para ofrecer el tratado a su hija doña Juana (pp. 126-136, correspondientes a los folios desplazados). En estos metros el poeta rememora la brillante y valerosa actuación de la Reina en la campaña, que «aunque es muger, / es más quel Cit cauallero» (p. 133), de forma similar a como hiciera ya en los versos de 1482 dedicados a la Reina en Talavera, algunos de los cuales vuelve a recordar y transcribir («Con ell arco de la ffe / vuestras flechas del guión/ desolarán el rincón», pp. 68-70; cf. p. 31).

A la licencia, sigue la miniatura de la divisa del yelmo con un penacho de hinojo por cimera, a cuyos lados figuran coronadas las letras F e Y (miniatura núm. 5, p. 61), emblema cuya glosa se realiza en los mismos términos que las glosas de las anteriores invenciones³⁹. En los versos siguientes Marcuello solicita la mediación del cardenal Mendoza para hacer llegar su obra hasta la infanta y los monarcas, y con ella le encomienda también a su hija Isabel, que de tanto rezar se le ha hecho ya «grandezita» (p. 73).

Nuevas décimas puestas en boca del apóstol Santiago dan fi-

38. Lorenzo Galíndez Carvajal en sus *Anales breves del reinado de los Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel*, en *Crónicas de los Reyes de Castilla*, p. 553, registra la fecha del 14 de octubre de 1502. Cf. Carmen Bernis, *art. cit.*, p. 3; Blecua, *ed. cit.*, p. 316, nota f. 22v.

39. *Vid.* la sección de «invenciones» del *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, introducción, índices y apéndices de A. Rodríguez Moñino, Madrid, 1950, fols. cxxx r-cxliij v. Una luna, un dragón, una cárcel, una mata de ortigas o un yunque figuran en las cimeras de los caballeros cuyas invenciones se glosan.

nalmente paso al tratado dedicado a la infanta doña Juana ya analizado (c. 1488), tras el cual reaparecen nuevamente el Autor, su hija y el mismo Santiago dando gracias a Dios y a la Virgen por la victoria de Granada (pp. 292-313) en unos pintorescos versos cargados de referencias personales y locales.

4.º *Composiciones de 1502*

En 1502, año de la muerte del cardenal Mendoza (p. 19) y fecha en la que los archiduques vienen a España para ser jurados herederos y hacen su entrada real en Zaragoza⁴⁰, Pedro Marcuello reúne todas sus composiciones en el *Cancionero* que ahora conocemos. Suma en esta fecha sus nuevas creaciones poéticas (pp. 18-56) a los viejos tratados, con los que había querido honrar años antes a la familia real, y confecciona un único volumen dedicado ahora a los príncipes doña Juana la Loca y Felipe el Hermoso. En los primeros folios, el poeta desgrana un rosario de versos laudatorios para los herederos y los invita a seguir la empresa de los Reyes Católicos. Después de glosar la divisa del archiduque de Austria (figurada en la miniatura núm. 1, p. 22)⁴¹, recuerda y transcribe para los homenajeados los viejos servicios prestados y los tratados que veinte años antes había brindado a los Reyes en Teruel y Talavera.

Evidentemente todos estos materiales no se presentan en el *Cancionero* de acuerdo con la anterior ordenación cronológica. Las múltiples repeticiones permiten aventurar que la obra se compuso en distintos momentos. Lo más probable es que el tratado dedicado a Juana la Loca (c. 1488), junto con su posterior adaptación (c. 1492), estuviera escrito e historiado con anterioridad a 1502 y que en esta fecha Marcuello añadiera los diecinueve primeros folios, «en letra más grande que el resto y con otros tipos de mayúsculas», como

40. En presencia de Juan de Lanuza, justicia de Aragón, y ante el altar mayor de la iglesia de San Salvador, los príncipes juraron los fueros el 27 de octubre de 1502; *vid.* Ricardo del Arco, «Cortes aragonesas de los Reyes Católicos», *RABM*, LX-1 (1954), p. 91. Relación de la entrada real de los archiduques en Zaragoza ofrece el viajero Antonio de Lalaing, «Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501», en *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*, recopilación, trad. y notas de García Mercadal, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 492-494. Testimonio pictórico de la misma pueden ser las dos primeras miniaturas del *Cancionero* aragonés.

41. En esta divisa de Felipe el Hermoso aparecen la cruz de San Andrés, patrón de la casa de Borgoña, el eslabón y el pedernal despidiendo llamas, emblema de la Orden del Toisón de Oro, y la corona imperial; todo ello está coronado por el mote *qui vouldra* (quien quisiere); *vid.* Carmen Bernis, *art. cit.*, p. 22. La divisa fue ya descrita por Latassa, en Toribio del Campillo, *art. cit.*, p. 763. Algún dato sobre la misma aporta Jacques Meurgey, *op. cit.*, p. 173, nota 1.

advierde Carmen Bernis⁴². Dichos folios eran los necesarios para hacer de los viejos trabajos un nuevo servicio. Marcuello lo consigue realizando en ellos una tarea más propia de editor que de poeta. Un diálogo ficticio con los Príncipes, apoyado en parte por esas dos miniaturas que representan dos escenas típicas de dosel, de recibimiento real, en las que los archiduques reciben de manos del Autor el códice en cuestión, facilitan la presentación de materiales tan dispares en estas páginas iniciales.

El poeta explica de algún modo en estos primeros folios la génesis del *Cancionero*. Tras unos versos laudatorios dedicados a los Príncipes, Marcuello reproduce el tratado que ofreciera a la Reina en Talavera en 1482 (pp. 31-43) y les advierte de la procedencia de los trabajos siguientes, compuestos cuando la archiduquesa era todavía infanta y como tal se nombra en la obra que para ella había escrito durante la guerra granadina («Muy altos, sy en el tratado / adelante escriuo infanta, / cáusalo que fue trobado, / ystoriado y ordenado / mientre duró la tan santa / guerra echa a la Granada» (p. 45). Antes de pasar a reproducirlo les obsequia, sin embargo, con una de las coplas del trabajo con el que sirvió al Rey en Teruel en 1482 (pp. 51-56). Hechas las presentaciones y advertencias debidas, el diálogo con los Príncipes se suspende y en los folios siguientes Marcuello se limita a reproducir, con las revisiones efectuadas después de 1492, el tratado más extenso dedicado a la infanta doña Juana (c. 1488).

En este sentido, el *Cancionero* mantiene siempre una línea uniforme tanto en sus ilustraciones como en sus composiciones. Casi todas sus piezas presentan idéntica temática y constituyen un ramillete de textos, a caballo entre lo litúrgico y lo político con el trasfondo de la guerra granadina, representativo de la historiografía en verso del momento⁴³. A la uniformidad pictórica y temática se suma la estrófica, ya que casi todas las composiciones están escritas en quintillas dobles, en «gordos metros llanos» y en «estilo insuficiente», como reconocerá el mismo Marcuello en algunos de sus versos. El poeta aragonés no andaba desencaminado en sus consideraciones, y tal vez por ello los atractivos del *Cancionero* haya que buscarlos no tanto en la calidad poética de sus versos, de escaso vuelo, cuanto en el valor histórico, pictórico y localista que encierra.

Universidad de Zaragoza

42. Carmen Bernis, *art. cit.*, p. 5.

43. Pedro M. Cátedra, *op. cit.*, p. 23 y sigs.