

Estudios Románicos, Volumen 33, 2024, pp. 187-204
ISSN: 0210-4911
eISSN: 1989-614X
DOI: <https://doi.org/10.6018/ER.590161>

EL *CANCIONERO DE ZARAGOZA* (92VC Y 95VC):
ESTUDIO MATERIAL E INTERNO
(The *Cancionero de Zaragoza* (92VC and 95VC): Internal and Material Study)*

Massimo Marini**
Sapienza, Università di Roma

Abstract: Thanks to the identification of new copies of the *Cancionero de Zaragoza* (two of the edition of 1492 and one of 1495) it is now possible to establish the essential guidelines of its material and internal structure. The data now available contribute to a more careful bibliographical description, which in turn leads to a correct chronological distribution of the copies and a more accurate reconstruction of their historical development. On the basis of the materiality of these precious incunabula, it is possible to delve deeper into questions that cover not only the dimension of the copy as an individual element, as a specific object or piece of a specific collection, but also, through these material features, it is possible to approach the model of the edition as the product of a cultural design or plan, animated by a specific intention and aimed at a specific public. This process of analysis, which goes from the copy to the edition, allows us to reconstruct the ideal copy of of this songbook and to shed light on its organisation and the aims of this editorial project, which is an important piece in the history of Castilian literature at the end of the 15th century.

Keywords: Mendoza, Íñigo de [Fray] - *Vita Christi*, Incunables, Material description.

Resumen: Gracias a la identificación de nuevos ejemplares del *Cancionero de Zaragoza* (dos de la edición de 1492 y uno de la de 1495) es hoy posible fijar de forma más concreta las pautas esenciales de su estructura material e interna. Los datos de los que hoy se dispone contribuyen a una descripción bibliográfica más cuidada, que a su vez comporta una correcta distribución cronológica de los ejemplares y una reconstrucción más exacta de sus avatares históricos. A partir de la materialidad de estos preciosos testimonios poéticos incunables, se

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i “Poesía, ecdotica e imprenta” (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y “FEDER Una manera de hacer Europa”.

** **Dirección para correspondencia:** Massimo Marini. Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali. Facoltà di Lettere e Filosofia. Sapienza Università di Roma. Piazzale Aldo Moro, 5 – 00186 Roma (massimo.marini@uniroma1.it).

puede profundizar en cuestiones que abarcan no solo la dimensión del ejemplar como elemento individual, como objeto o pieza concreta de una colección determinada, sino que, a través de esos rasgos materiales, es posible acercarse al modelo de la edición en cuanto producto de un diseño o plan cultural, animado por un intento específico y dirigido a un público concreto. Este proceso de análisis que va del ejemplar a la edición, permite reconstruir la copia ideal del *Cancionero de Zaragoza* y arrojar luz sobre su organización y las perspectivas de este proyecto editorial, que marca un hito en la historia de la literatura castellana de finales del siglo xv.

Palabras clave: Mendoza, Íñigo de [Fray] - *Vita Christi*, Incunables, Descripción material.

1. Introducción

El llamado *Cancionero de Zaragoza* es una de las obras más representativa de las tendencias poéticas que se fueron desarrollando a lo largo del reinado de los Reyes Católicos y, al mismo tiempo, constituye una pieza fundamental en la historia de la imprenta incunable. Teniendo en cuenta estos dos aspectos, en el presente trabajo se ofrece una descripción detallada de la estructura material e interna del cancionero, lo que permite hacer también algunas apreciaciones sobre su concepción, su destinación de uso y las circunstancias que propiciaron este ambicioso proyecto editorial. A modo de premisa, conviene recordar que, entre 1482 (año de edición de la *princeps* de las *Coplas de Vita Christi*) y 1496 (año de publicación del cancionero de Juan del Encina), se asiste a una verdadera y propia eclosión de textos poéticos de tema religioso y moral con finalidades didascálicas y edificativas, cual producto de un diseño político y propagandístico a la vez que estético, cuyo foco de irradiación es la propia corte de los Reyes Católicos, dedicados por aquellas fechas a consolidar su poder (Severin 1992: 331 y 2002: 180). El medio de difusión de estas obras literarias es la imprenta, que por las mismas fechas se asentaba de forma estable en muchas ciudades de la península y posibilitaba un alcance hasta entonces inédito. Dicho periodo, de importancia capital para el desarrollo de las letras y de la imprenta incunable en España, es el que ve la publicación de varias ediciones de las *Coplas de Vita Christi* del franciscano Íñigo de Mendoza, el poeta más representado en nuestra colectánea poética: las dos que nos interesan aquí salen, respectivamente, en 1492 y 1495 del mismo taller, el de Pablo Hurus, impresor alemán afincado con su hermano Juan en Zaragoza. Por tanto, podemos colocarlas en este marco como un claro botón de muestra del interés y del éxito comercial de la poesía religiosa y moral durante la época; los tres ejemplares del *Cancionero de Zaragoza* que han llegado hasta nuestros días constituyen el punto de partida obligado para estudiar la materialidad y la estructura de esta colección de poesía.

2. Materialidad e historia de los ejemplares de 92VC y de 95VC

Gracias a las valiosas aportaciones que desde hace una década se han venido dando a la historia y al estudio de este cancionero incunable, poseemos hoy una serie de datos más exactos sobre los ejemplares existentes, tanto desde el punto de vista de la descripción

tipobibliográfica como del análisis de su contenido y estructura interna. La confusión que a veces se halla en los repertorios entre la edición de 1492 y la de 1495 se debe no solo a la dispersión de los impresos y a la consiguiente dificultad de los bibliógrafos antiguos de consultarlos directamente a la hora de incluirlos en sus repertorios, sino también a otros factores, como la parcial homonimia entre fray Íñigo de Mendoza y otros miembros ilustres de su linaje, amén de la proliferación de denominaciones que hubo para este cancionero¹, lo cual en ocasiones ha contribuido a complicar la identificación de los ejemplares y en otras ha engendrado no pocos equívocos entre los bibliógrafos. Basten como ejemplos aquí los de Nicolás Antonio y Haebler². El primero, en su *Bibliotheca hispana nova*, mezcla datos biográficos del cardenal Íñigo de Mendoza y Zúñiga († 1537) con los de nuestro autor y refiere el contenido del impreso de 1495, que en la reedición de su repertorio dice haber consultado en la Biblioteca Alessandrina de Roma, además de otro incunable, denominado *Devotionum opus*, que se puede identificar con un ejemplar de 1492 (Antonio 1783: 360-361). Análogamente, en el repertorio de Haebler el autor de nuestro cancionero está indexado correctamente como “Íñigo de Mendoza” en las entradas que se refieren a la *Vita Christi* de Centenera publicada en 1482 y 1483 (Haebler 1903: 200), mientras que el nombre indicado para las ediciones de los Hurus es “Íñigo López de Mendoza”; sobre la edición zaragozana de 1492, Haebler incluye la noticia –acertada, desde luego– de la existencia de dos ejemplares, ambos incompletos, uno descrito por Méndez y otro que perteneció a Salvá, pero que el historiador del libro alemán afirma no haber podido inspeccionar personalmente (Haebler 1903: 201). Para la otra edición, la de 1495, dice que “no se conoce ejemplar de este libro” y remite directamente a Méndez, del cual se copian las descripciones bibliográficas (Haebler 1903: 201).

En este maremágnum de noticias, las demás veces imprecisas o confusas, ha puesto orden, definitivamente, Mercedes Fernández Valladares (2019), que ha identificado un ejemplar de la edición de 1492, hasta entonces considerada desconocida, hoy conservado en la Biblioteca Nacional de España, que se suma al de la biblioteca de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París, donde se halla el otro, asignado de forma concluyente por la estudiosa a esta misma edición de 1492³. Junto a estos dos, tenemos un ejemplar único fechado en 1495, que se encuentra en la Biblioteca Universitaria Alessandrina de Roma. Así pues, tenemos en primer lugar una correcta distribución de los ejemplares, tres en total: dos de la edición de 1492 (92VC) y uno de la de 1495 (95VC)⁴ que, como

1 Al igual que Fernández Valladares (2019) y Lacarra (2020) yo también he elegido aquí la denominación *Cancionero de Zaragoza* por parecerme la más correcta entre las distintas formas de referirse a esta colección poética incunable, para la que se han utilizado rótulos muy variados como *Cancionero de Mendoza*, *Cancionero de fray Íñigo de Mendoza*, *Cancionero de Hurus*, *Coplas de Vita Christi*, *Vita Christi fecho por coplas*, etc. Esta profusión de designaciones es una de las causas de los complejos avatares bibliográficos de este cancionero.

2 Para una documentación puntual sobre todas las descripciones de las dos ediciones que se hallan en los repertorios bibliográficos, desde el de Nicolás Antonio en adelante, remito al estudio de Fernández Valladares (2019: 61-68).

3 Gracias a sus desvelos se han podido corregir tanto el catálogo de la Bibliothéque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts como el *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC, im00489100), que por error consideraban este incunable de 1492 como un ejemplar de la edición de 1495 (Fernández Valladares 2019: 65).

4 Adopto aquí y en otros lugares las designaciones, ya convencionales, de Dutton (1982 y 1990), tanto para referirme a los testimonios como para poemas individuales.

queda dicho, hoy se conservan respectivamente en Madrid, París y Roma. En su ya citado artículo, Fernández Valladares reconstruye asimismo la trayectoria de los tres ejemplares hasta su paradero actual, lo cual es oportuno resumir aquí antes de pasar a un análisis de sus principales rasgos materiales y de su contenido.

El ejemplar madrileño se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de España (INC/2900), que lo adquirió en fechas recientes de una colección privada. El propio ejemplar revela noticias sobre sus antiguos poseedores, como la que se encuentra en el margen superior del primer folio, el que contiene la portada, donde todavía puede leerse una nota manuscrita, aunque un poco recortada por la guillotina usada durante un proceso de reencuadernación posterior, que dice: “del Colleg^o. de la Comp^a. de Jhs de la Concep^{on}. de Seuj^a.”; por tanto, había pertenecido al llamado Colegio de las Becas o de la Concepción de Sevilla, fundado por la Compañía de Jesús. Tras la expulsión de los jesuitas en 1767, Gaspar Melchor de Jovellanos fue encargado de la liquidación de los bienes de este colegio y el incunable pasó a formar parte de su propia biblioteca (Aguilar Piñal 1984: 112); así, nuestro incunable llegó a Madrid cuando el ilustrado asturiano se trasladó a la capital: es de suponer que fue entonces cuando el académico de la historia Gregorio Vázquez y Espina redactó la descripción de este ejemplar por cuenta de Méndez, quien la incluyó en su *Tipografía española* (Méndez, Hidalgo 1861: 67) y probablemente sacó también una copia integral del incunable⁵. Posteriormente, se pierde su rastro hasta mediados de los años 80 del siglo xx, cuando figura en la biblioteca del librero anticuario de Madrid José Pedro Vindel (Fernández Valladares 2019: 66), el último poseedor del que tenemos noticia antes de que la Biblioteca Nacional lo comprara en 2018.

El ejemplar de París se halla hoy en la biblioteca de l'École National Supérieure de Beaux-Arts (signatura Masson 2055); sabemos con toda seguridad que antes formó parte de la biblioteca de Salvá, como se anota también en la cubierta en pergamino del ejemplar, donde leemos la siguiente referencia, de mano moderna: “Nº 186 – C. Salvá | Cancionero Coplas de | Vita Christi”. En efecto, en el *Catálogo* del bibliógrafo valenciano figura la referencia al ejemplar, pero curiosamente la descripción que de él se hace se basa en la anterior de Méndez, sobre el otro de Madrid. Así escribe Salvá en la entrada correspondiente a nuestro incunable: “La descripción que precede de este rarísimo volumen la he sacado de Méndez por hallarse mi ejemplar falto de las primeras y últimas hojas” (Salvá 1872: 96); también este dato contribuye a corroborar la identificación del incunable de París, que efectivamente se encuentra mutilado de las hojas iniciales y finales. Como es consabido, después de su muerte, ocurrida en 1870, la rica biblioteca de Pedro Salvá se vendió en Londres en 1873 y, de allí, sus libros siguieron varios derroteros; nuestro incunable pasó en manos de Ricardo de Heredia y Livermore, conde de Benahavís, cuya biblioteca a su muerte también fue subastada, esta vez en París, previa publicación del catálogo, en el que figura nuestro ejemplar del *Cancionero de Zaragoza* (Heredia: 60). Compulsando el ejemplar de dicho catálogo de la Biblioteca Nacional de España, Fernández Valladares (2019: 64-65) ha podido comprobar el precio de la venta (tan solo 30 francos), pero nada se sabe acerca de

5 Se trata del manuscrito conocido como MN46 (Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura Ms. 18183), copia sacada a partir de un ejemplar del *Cancionero de Zaragoza* de 1492, que Fernández Valladares atribuye al propio Vázquez y Espina (2019: 62-63).

la identidad de su comprador. El impreso vuelve a aparecer entre los libros de la colección de Jean Masson pocos años después, en 1902, cuando lo encontramos en el catálogo de una exposición bibliográfica sobre las xilografías que, bajo los auspicios del propio bibliófilo francés, se había organizado en la Escuela de Bellas Artes de París. En el catálogo de la exposición aparece una escueta referencia a este incunable, sin más datos bibliográficos que el de su impresor y una genérica asignación al siglo xv (Lacarra 2020: 109). Como se sabe, buena parte de la colección de libros antiguos de Masson fue destinada precisamente a la biblioteca parisina de Beaux-Arts, donde aún se encuentra hoy en día este ejemplar del *Cancionero de Zaragoza*.

El tercer y último ejemplar es el de la edición que en 1495 volvió a publicar Pablo Hurus y se halla en la Biblioteca Universitaria Alessandrina de Roma (signatura Inc. 382). Como se ha dicho, de este ejemplar de nuestro cancionero dio noticia por primera vez Nicolás Antonio (1783: 360-361), quien pudo describirlo personalmente, aunque se equivocó a la hora de indicar el nombre del autor principal de la colectánea. Algunos años después, Caballero le asignó una entrada en su repertorio, que vio la luz en Roma, lo cual permitió también para él su consulta directa en la Biblioteca Alessandrina. En la entrada, Caballero remite a la edición de 1492, cuya noticia, al no hallarse en Roma ejemplares de esta, trae directamente de Nicolás Antonio, a la vez que trata de enmendar el error onomástico de su fuente; al hacerlo, nos aclara también el posible origen de su equivocación⁶. En cambio, Méndez, tras una breve descripción y la remisión a la anterior edición de 1492, para el incunable conservado en Roma hace explícita referencia al repertorio de Caballero por no haber consultado directamente el volumen, aunque años después Haebler, como queda dicho arriba, declara que ya no existen ejemplares de esta edición (Haebler 1903: 201). Avanzado ya el siglo xx, Whinnom (1962: 137-152; 1973: 43) ha rescatado el ejemplar, tras este largo olvido, devolviéndolo al interés de los estudiosos, para luego compulsarlo en su edición de la *Pasión trobada* de Diego de San Pedro. En cuanto a su historia, el de la Alessandrina es el ejemplar que menos avatares bibliográficos ha tenido de los tres, puesto que formaba parte de la colección de Francesco Maria II Della Rovere (Cerrón Puga 2010: 18), último duque de Urbino († 1631), que en 1667 fue incorporada en la recién nacida Biblioteca Alessandrina por voluntad del papa Alessandro VII. Todavía no ha sido posible determinar en qué momento el *Cancionero de Zaragoza* fue adquirido por el duque, pero sí se puede individuar una entrada en el índice manuscrito de su “librería impresa”, la colección personal que él reunió a lo largo de su vida. Se trata del ms. 50 del actual Fondo Urbinato de la Biblioteca Alessandrina, en el cual se indican los libros según un criterio topográfico, es decir, por el lugar que ocupaban en la biblioteca, que por entonces se hallaba en el palacio ducal de Casteldurante (hoy Urbania); en el f. 17^{ra} de este índice, en medio de los libros que poblaban el estante n° 13 de la biblioteca del duque, todos ellos de carácter

6 Cuando habla de los poetas presentes en el cancionero, acerca del primero de ellos dice que se trata de “Enecus de Mendoza Ordinis Minorum, (quem non recte confudit cum Eneco de Mendoza Cardinali, & Episcopo Burgensi Franciscus Ruiz de Vergara & Alava in vita Didaci de Anaya)” (Caballero 1793: 56). En efecto, el error se encuentra en la *Vida de Diego de Anaya* de Francisco Ruiz de Vergara, quien confunde el cardenal con el franciscano, atribuyéndole al primero la obra del segundo, tras remitir a su vez a Lucio Marineo Siculo, quien sin embargo fue cronista de los Reyes Católicos y no pudo confundir a los dos personajes, puesto que el cardenal sirvió a la monarquía hispana en tiempos de Carlos V (Ruiz de Vergara 1661: 373).

devocional (obras inspiradas en la figura de Jesús, de la Virgen o de tema hagiográfico), figura el nombre “Ynnigo Mendoza” entre los autores de libros “De Vita *Christi*”.

3. Estudio material de las ediciones del *Cancionero de Zaragoza*

Los dos ejemplares del *Cancionero de Zaragoza* de 1492 y del único conservado de su edición de 1495 han sufrido mutilaciones y están faltos de algunas hojas; sin embargo, como ya ha hecho notar Lacarra a propósito de su aparato iconográfico, “los fallos de unos se suplen con los otros” (2020: 108). El de Madrid es el que más pérdidas ha sufrido: si bien tiene portada y colofón, lo cual permite fijar con toda seguridad fecha y lugar de impresión a 27 de noviembre de 1492 en el taller tipográfico zaragozano de Pablo Hurus, carece de 18 hojas (ff. XXVI-LIII), que se corresponden con la casi totalidad de uno de los poemas de este cancionero, la *Pasión trobada de Diego de San Pedro*. Otra vez es Fernández Valladares quien, en su estudio tipobibliográfico del incunable, nos ha desvelado una “sorpresa inserta”: se ha enterado de que a la falta que acabamos de mencionar se había remediado, seguramente durante un proceso de reencuadernación, con la inserción de dos fragmentos, probablemente salidos del mismo taller de imprenta y pertenecientes a una edición anterior de contenido análogo al de nuestro cancionero, pero más sencilla, sin grabados en madera, puesto que en las dos interpolaciones faltan por completo las imágenes. Entre los dos fragmentos se inserta un total de 40 hojas: el primero de ellos consta de 15 y contiene una versión distinta de la *Pasión trobada*, es decir, precisamente el texto que ya no estaba presente en el ejemplar de 1492, después del cual aparecen dos poemas más, unas *Preguntas a Nuestra Señora* atribuidas a fray Íñigo y unas anónimas e incompletas *Coplas del Quicumque vult*, versión glosada del llamado Símbolo Atanasiano de la que este fragmento es probablemente el único testimonio; la segunda interpolación, de 25 hojas, contiene otra edición del primer texto de nuestro cancionero, la *Vita Christi* de fray Íñigo, que se repite casi por entero, desde la mitad de la estrofa 6 hasta la 391 y, según la estudiosa, puede atribuirse a una anterior publicación de los Hurus que se remonta a unos años antes, aproximadamente a 1491 (Fernández Valladares 2019: 68-73). De esta manera, si no fue posible restaurar la integridad tipográfica del ejemplar, se pudo al menos devolver cierta integridad textual al cancionero⁷. Desde el punto de vista iconográfico, Lacarra también registra en este ejemplar madrileño de 1492 la pérdida de 22 estampas, dado que la *Pasión trobada* era el poema que más grabados contenía (2020: 109).

Si exceptuamos el f. XXXVII, el ejemplar parisino de la edición de 1492 contiene todas las partes que le faltan al de Madrid. Sin embargo, a su vez presenta mutilaciones en algunas de las zonas más externas: está falto de los ff. I-III y VII-VIII del primer cuaderno y del f. CXIII, la hoja final del último, es decir, la que contenía el colofón. Ello ha dificultado su identificación, aunque se puede considerar otro ejemplar de la edición de 1492, por su puesta en página y por compartir con el ejemplar madrileño el último grabado, el del f.

⁷ Los fragmentos interpolados, identificados por la autora con las firmas $\alpha 1$ y $\alpha 2$, contienen al final de la *Pasión trobada* unas *Preguntas a Nuestra Señora*, que se pueden atribuir al propio fray Íñigo, y unas *Coplas del Quicumque vult fechas so determinacion y correccion de la madre santa Iglesia* (Valladares 2019: 69).

CXII^v, ausente de la edición de 1495⁸. A diferencia del ejemplar de 92VC conservado en París, el de 95VC sí tiene colofón, lo cual permite fecharlo a 10 de octubre de 1495; sin embargo, este también debe considerarse mutilo, pues está desprovisto de la portada, ya que esta se encuentra tapada y solo se ve su vuelto, que contiene la tabla; y es que, para evitar la pérdida total del primer folio, cuyos márgenes resultan muy deteriorados, se optó por pegar en la tercera hoja de guarda la tabla que estaba en el vuelto. Así, la portada desapareció, pero se salvó la tabla. Sin embargo, antes de esta operación se copió el texto de la portada en el vuelto de la segunda guarda. De este modo el restaurador no solo remedió a la pérdida, sino que dejó la posibilidad de leerla al trasluz, pues el folio original va pegado, como queda dicho, en la hoja de guarda que va después de la transcripción. De tal manera puede comprobarse que el texto de la portada está fielmente copiado, y coincide con el de la edición de 1492. Se lee muy claramente: “Coplas de vita Christi de la Cena | con la pasion, e de la Veronica con | la resurreccion de nuestro Redentor, | e las 7 angustias, e 7 gozos de | Nuestra Señora con otras obras | mucho provechosas”.

Ahora bien, la integración de los datos que nos proporcionan los tres ejemplares posibilita reconstruir la *ideal copy* del cancionero –tanto de 92VC como de 95VC– y desbrozar a un mismo tiempo sus características materiales y de puesta en página, además de su estructura interna. En cuanto a la materialidad de la edición, el *Cancionero de Zaragoza* es un incunable *in folio*, con la siguiente estructura colacional:

a-c⁸ d-g⁶ h-i⁸ k-q⁶ r⁸

Tenemos, pues, seis cuadernos de ocho folios y once de seis, distribuidos en series de extensión variable que se alternan: el total de los folios útiles es de 114, con numeración romana en mayúscula impresa en el margen superior derecho del *recto* de cada folio. Las signaturas se marcan mediante sistema alfanumérico de letra minúscula y cifras romanas hasta la mitad más uno del cuaderno, sin reclamos. El texto se imprime a dos columnas, tanto para el verso como para la prosa. La caja de escritura es de 214 x 137 mm (tomada del f. C^{va+b}, con texto en prosa) y sus medidas horizontales son variables, porque en la gran mayoría de los folios dependen de la longitud de los versos. De aprovecharse todo el espacio de escritura, la caja estaría formada por 42 líneas, aunque ello no ocurre ni siquiera en el único folio con texto en prosa, por contener blancos tipográficos. Lo más usual es encontrar entre las 38 (f. XXIX^r) y las 40 líneas (f. CVII^r), según la estructura estrófica de los poemas o la presencia de rúbricas internas o de grabados en cada folio. La extensión del espacio en blanco que separa las dos columnas también depende de las medidas de estas: cuando el texto de la columna *a* es muy extenso (f. LXX^{va}) o hay grabados en las dos columnas (f. LXXVI^{rab}), estas llegan a tener una distancia mínima de 50 mm. En ocasiones, los grabados no se alinean con la caja de escritura por su margen izquierdo (f. LXXVI^{ra}).

8 Representa el triunfo de la muerte y está acompañado del letrero “Nemini parco | *qui vivit in orbe*”; en la edición de 1492 iba colocado en posición centrada, al ser el único que ocupaba las dos columnas de texto (Lacarra 2020: 111). Como señala asimismo Lacarra (2020), no es esta la única diferencia entre los dos incunables en cuanto a los grabados: en dos ocasiones se eligen otras maderas, por falta de disponibilidad o por su deterioro, puesto que se trata de materiales de amplio uso, con los motivos de la Natividad y de la Ascensión.

En cuanto a la puesta en página, apreciamos cierto cuidado en la disposición tipográfica de los elementos textuales e iconográficos que componen el cancionero, fruto de las competencias técnicas desarrolladas en el taller de los Hurus, uno de los más avanzados desde este punto de vista, cuyos productos priman por su calidad no solo dentro del reino de Aragón, sino también en los mayores centros peninsulares de producción y venta de libros (Pallarés Jiménez 2003: 307). El título y el colofón aparecen centrados, los dos en la mitad superior del folio. En el cancionero el texto, tanto en verso como en prosa, siempre presenta una disposición a dos columnas, incluso en la tabla de obras. El único rasgo ornamental del incunable son los calderones que marcan cada entrada de la tabla y el principio de cada estrofa, así como la combinación de una doble tipografía en letra gótica, de dos diferentes tamaños. Un primero, mayor, que se usa para títulos y titulillos, y también para las primeras líneas de los encabezamientos de los poemas y sus rúbricas intertextuales. Este tipo de tamaño mayor corresponde a la tipografía 2*:134G de Pablo Hurus en el GW (M18728), identificado como ma01246 en el TW y con el modelo M89 de Haebler (1903-1917), que ya se usaba en la oficina durante la regencia de Juan Hurus, pero que se vincula también con la producción de su hermano Pablo a partir de 1485. Para los textos y el colofón se usa un tipo más pequeño: esta segunda tipografía se documenta en la imprenta zaragozana de Pablo Hurus a partir de 1490 y sigue utilizándose hasta 1499; su medida de veinte líneas es de 100 mm, tomadas del f. C^v que contiene texto en prosa, identificándose como como 3:100G de Pablo Hurus en el GW y como ma01247 en el TW, con el diseño M100 en Haebler (1903-1917). Además, en el TW se asignan los dos tipos solamente a la edición de 1492 de este cancionero, siendo sin embargo comunes también a la de 1495.

Los titulillos, las rúbricas que encabezan las distintas obras del cancionero y las rúbricas internas interestróficas configuran un sistema de elementos paratextuales muy articulado que, junto con los grabados, sirve para orientar de forma más eficaz la lectura. Como queda dicho, todo este aparato presenta a veces una tipografía mayor diferente a la del cuerpo del texto, aunque observando más de cerca el ejemplar más completo, el de 95VC, se ve que falta en muchas ocasiones uniformidad de criterio. Los titulillos y las primeras de las rúbricas interestróficas suelen respetar esta pauta (textos n° 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11/1 del Apéndice a este artículo), mientras que en los encabezamientos de los textos que componen el cancionero hay veces en que solo la primera línea (textos n° 2, 3, 11/2, 13/1, 13/2, 14, 15 y 16) o las dos primeras (texto n° 12) van en esta tipografía mayor. La sangría de la primera línea de los encabezamientos es bastante constante y sirve para facilitar la individuación del comienzo de un nuevo texto, al igual que los espacios en blanco que separan los poemas. Sin embargo, tenemos varias excepciones: en algunos encabezamientos la primera línea no se sangra (textos n° 4, 5, 8, 11/2, 13/1, 13/2, 14, 16) o se sangran todas las líneas (texto n° 15). La puesta en página más peculiar es la de las *Coplas del aue maris stella* de Juan Guillardón (texto n° 9): al tener al comienzo de cada estrofa del poema una parte de la oración en latín con su traducción al castellano, se destacan y separan los versos de las coplas glosadoras mediante una línea en blanco antes y después, y una sangría mayor en la prima línea de cada copla, sin modificar el tamaño de letra, que siempre es menor. En todo el libro hay varios casos de rúbricas interestróficas que acaban al final de una columna, así como al final de página (el f. LXIII^{ra-b} es un ejemplo de ambos casos).

Todos los textos de 95VC⁹ presentan titulillos, pero en posiciones distintas y, al igual que las rúbricas, organizados según criterios muy irregulares, incluso dentro de un mismo texto. En los ff. I^v (tabla), LXXVII^r (*Coplas de nuestra señora* de Ervías, n° 8) y LXXVII^v-LXXVIII^r (*Coplas del aue maris stella* de Juan Guillardón, n° 9) van centrados, mientras que los demás se disponen a dos columnas como el texto, aunque en muchos folios transgreden los límites de la caja de escritura de cada columna, debido a su extensión (f. XXXIIth). Esta división en columnas determina una partición en dos también de los titulillos, pero a veces entre *recto* y *verso* de un mismo folio su distribución es sistemáticamente distinta, lo que hace suponer que se trate de un recurso tipográfico. Por ejemplo, en el f. XXV^r (texto n° 1) se lee “De como nuestra señora | fuyo en egipto” y en el vuelto “De como nuestra | señora fuyo en egipto”. Además, en otros casos, puede aparecer una parte del texto abreviada en el *verso* y no en el *recto*: “De como herodes | mato los ynocētes” (texto n° 1, f. XXVIII^v) frente a “De como herodes mato | los ynocentes”. En el f. XLVIII^r (texto n° 3) el titulillo está repartido de manera diferente a los demás: se lee “Dela passiō de nuestro | saluador”, con una sola palabra en la segunda columna, donde habitualmente se deja “(de) nuestro saluador”, al desplazarse tan solo la preposición según ocupe el *recto* o el *verso* del folio. A veces, su longitud y las muchas letras de la foliación romana en el margen superior derecho impiden su división en dos columnas (“Delas siete angustias de nuestra señora”, ff. LXXIII^r y LXXIII^v, texto n° 6). La colocación en el centro del f. LXXVIII^v del primer titulillo de las coplas de Medina sobre la Virgen del Pilar (texto n° 10) parece, en cambio, un error tipográfico por analogía con la disposición utilizada en los poemas anteriores, donde también iban centrados, pues a partir del f. LXXIX^r empiezan a imprimirse a dos columnas. Lo mismo pasa con los de las *Coplas de los siete pecados mortales* de Juan de Mena (texto n° 11/1), que van centrados en los ff. LXXXI^v-LXXXII^v y a dos columnas desde el folio siguiente en adelante. Se centran también los titulillos de los ff. XCV^r, XCVI^r (texto n° 11/2). Además de estar centrado, el del folio C^v sirve de encabezamiento del prólogo al texto n° 13/1, y reza “Dela justa dela razō cōtra la sensualidad” mientras que a partir del siguiente folio, asimismo en posición centrada, se lee “Delas justas”. Por último, los titulillos que van después de este se disponen todos a dos columnas, con las palabras “razón” y “contra” abreviadas en unas ocasiones y en otras no.

La forma métrica predominante es el octosílabo, distribuido prevalentemente en coplas reales (quintillas dobles): el número máximo de estrofas que caben en una columna es de cuatro, por un total de cuarenta versos (f. LXXXI^{ra}); en coherencia, cuando las estrofas son de ocho versos –como en las coplas de Juan de Mena contra los pecados mortales (texto n° 11/1)– este número se reduplica, pues una columna puede llegar a contener hasta ocho (f. LXXXVII^r). El espacio interestrófico se mantiene a lo largo del incunable, aunque a veces se reduce mucho para dar cabida a los grabados y cuadrar estos con las estrofas (f. LXXVI^r). Hay un caso de línea en blanco mal colocada, que interrumpe la décima en el sexto verso (f. LIX^{ra}).

9 Como para las rúbricas, aquí también la descripción y análisis de la puesta en página de los titulillos se limita a 95VC, por ser el ejemplar más completo del cancionero y por tener, frente a la edición anterior, una mayor sistematicidad en la organización de estos elementos paratextuales.

Como característica peculiar de este incunable, tenemos también la presencia de numerosos grabados xilográficos: en total, 60 en 92VC y 59 en 95VC, casi todos “del ancho de columna” (Fernández Valladares 2019: 58), con algunos tacos que se reaprovechan en varios lugares del impreso (COMEDIC, nº CMDC18); a estos hay que añadir la marca del impresor, que se coloca en el centro del último folio. Para las fuentes iconográficas, además de Fernández Valladares (2019), se pueden consultar también Martín Abad (2018: 1616-1618), quien proporciona un índice con las primeras documentaciones de las xilografías, y Lacarra (2020), quien particulariza modelos procedentes de otros centros europeos para muchos de los grabados que adornan este incunable y también otros, igualmente salidos de las prensas de los Hurus por esas mismas fechas. En su investigación la estudiosa llega a identificar las ilustraciones del pintor y grabador alsaciano Martin Schongauer (c. 1450-1491) y las del ciclo de la Pasión procedentes de la colección Delbecq-Schreiber como las que más analogías presentan con las xilografías presentes en el incunable zaragozano, tanto en lo concerniente a la composición de las escenas como en los patrones figurativos empleados. El ejemplar de 95VC omite deliberadamente el grabado número 60, que en 92VC se halla en el centro de la página, al principio del anónimo “Dezir de la muerte” (texto nº 15), desprovisto de rúbrica, con solo el titulillo, que por otro lado comparte con el poema subsiguiente, otro “Dezir de la muerte”, esta vez de Fernán Pérez de Guzmán (texto nº 16). En 95VC no solo desaparece el grabado con la Muerte, sino que también se añade una rúbrica antes del íncipit del texto que comienza en el f. CXII: “Un dezir gracioso de la Muerte”, que, sin embargo, no aparece en la tabla al principio del incunable, tal como ocurría también en 92VC.

4. La estructura interna del *Cancionero de Zaragoza*

Los dos cancioneros incunables presentan igual estructura y un mismo número de textos, que se suceden con orden idéntico, coincidiendo incluso en la foliación hasta el último poema, cuyo comienzo en 95VC se adelanta al folio anterior por la omisión del grabado arriba mencionada. Ofrezco a continuación la estructura interna del *Cancionero de Zaragoza*, en la que se presenta cada texto precedido de un número que corresponde a su orden en este impreso; entre corchetes van los paratextos de la edición, como el título, la tabla o el colofón, que no se tienen en cuenta para la numeración. Se transcriben la rúbrica que encabeza el texto, el íncipit y el éxplicit. Se ofrece la estructura métrica del poema según el sistema abreviado de Brian Dutton. Se indica también la foliación del incunable (con las variaciones entre 92VC y 95VC, cuando las hay) y el número identificativo de Dutton. Para las transcripciones, se mantienen todos los rasgos gráficos, así como el uso de las mayúsculas y minúsculas. El cambio de línea se señala mediante una línea vertical. Las *Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena y su continuación póstuma a obra de Gómez Manrique presentan numeración interna, aunque forman parte de un mismo texto, de acuerdo con la división de Dutton, que asigna a los dos poemas un identificativo distinto. Así mismo procedo para el prólogo y el texto de la *Justa de la Razón contra la Sensualidad* de fray Íñigo de Mendoza.

[título (f. I^{ra})]

[tabla de obras: (f. I^{va})]

1 Rúbr.: Vita christi hecho por co | plas por fray yñigo de men | doça a petition dela muy vir | tuosa señora doña juana de | cartajena | Inuocacion del auctor. *Ínc.:* Aclara sol diuinal. *Éxpl.:* triaca no le boluieran (81x10, 1x5, 1x10, 1x4, 1x8, 1x5, 2x10, 155, 1x10, 1x4, 1x8, 1x5, 4x10, 1x5, 1x10, 1x5, 1x10, 1x5, 3x10, 1x5, 1x10, 1x5, 1x10, 1x8, 18x8, 1x2, 4x5, 65x10, 1x9, 99x10, 1x9, 124x10, 1x9, 1x10) (ff. II^{ra}-XXXI^{rb}) (ID0269).

2 Rúbr.: Sigue se la cena | Coplas hechas por fray | yñigo de mendoça en que pone la cena | que nuestro señor hizo con sus discipu | los quando instituyo el sancto sacra- | mento del su sagrado cuerpo | Inuocacion. *Ínc.:* Tu que solo dios merescas. *Éxpl.:* que no judas (20x10, 1x9, 41x10) (ff. XXXI^{rb}-XXXV^{vb}) (ID2891)

3 Rúbr.: Comiença la passion tro- | bada por Diego de sant pedro enla *qual* | van enxeridas algunas razones con- | templatuias puestas a fin de prouocar | a mas deuocion alos que | la leyeren *et* oyeren | Comparacion. *Ínc.:* El nueuo nauegador. *Éxpl.:* de ver su gloria preciosa (121x10, 1x9, 114x10) (ff. XXXV^{vb}-LIII^{vb}) (ID2892).

4 Rúbr.: Coplas que hizo fray yñigo | de mendoça ala veronica: fa | bla la veronica. *Ínc.:* Donde esta tu hermosura. *Éxpl.:* de mirarte glorioso (89x10) (ff. LIII^{ra}-LX^{vb}) (ID2893).

5 Rúbr.: Comiença la resurreccion de nue | stro saluador jhesu *christo* troba | do [*sic*] que hizo peroximenes por | mandado del yllustre y muy | magnifico señor el duque don | aluoro [*sic*] destuniga | Inuocacion a nuestra señora. *Ínc.:* Paz de nuestro sobresalto. *Éxpl.:* tan bien le contentara (110x10) (ff. LX^{vb}-LXX^{rb}) (ID2894).

6 Rúbr.: Siguen se las siete angu | stias de nuestra señora la vir | gen maria fechas por Diego | de sant pedro. *Ínc.:* Virgen digna de alabança. *Éxpl.:* ni tu justiciã lo açote (49x10) (ff. LXX^{va}-LXXIII^{va}) (ID2895).

7 Rúbr.: Siguen se los siete gozos | de nuestra señora la virgen ma | ria compuestas por fray yñi- | go de mendoça. *Ínc.:* Emperatriz delos dos. *Éxpl.:* se subio (26x10) (ff. LXXIII^{va}-LXXVII^{ra}) (ID0325).

8 Rúbr.: Coplas de nuestra señora | fechas por eruias. *Ínc.:* Lumbre mas clara que el dia. *Éxpl.:* salberga el spiritusanto (5x10, 1x5) (f. LXXVII^{ra-b}) (ID2896).

9 Rúbr.: Comiença se el Aue | maris stella fecha por | Juan guillardon | Ave / dios te salue / maris stella | estrella dela mar / dei mater al- | ma / de dios madre santa. *Ínc.:* Ave virgen piadosa. *Éxpl.:* con tres personas vn dios (13x10) (ff. LXXVII^{va}-LXXVIII^{va}) (ID2897).

10 Rúbr.: Comiença la ystoria dela | sacratissima virgen maria del | pilar de çarragoça fecha por | Medina. *Ínc.:* Aqui comiença la ystoria. *Éxpl.:* todos mis grandes errores (42x10) (ff. LXXVIII^{vb}-LXXXI^{va}) (ID2898).

11/1 Rúbr.: Coplas que hizo el famo- | so juan de mena contra los | peccados mortales. *Ínc.:* Canta tu christiana musa. *Éxpl.:* ser perdonado su vicio (106x8) (ff. LXXXI^{va}-LXXXVIII^{rb}) (ID0100).

11/2 Rúbr.: Por fallecimiento del famo | so poeta juan de mena prosigue gomez | manrique aquesta obra por el comen- | çada y faze vn breue prohemio. *Ínc.:* Pues este negro morir. *Éxpl.:* a los christianos amad (157x8, 1x10) (ff. LXXXVIII^{rb}-XCVIII^{rb}) (ID0101).

12 Siguen se los mandamien | tos *et* los siete peccados mor | tales con sus virtudes contrarias y las | quatorze obras de misericordia *tempora* | les y espirituales en breue trobados | por fray juan de çibdad rodrigo frayle | dela orden de santa maria dela merced | Inuocacion a nuestra señora. *Ínc.:* O virgen esclarecida. *Éxpl.:* es mas sano (1x10, 26x5, 15x7, 1x14) (ff. XCVIII^{rb}-C^{rb}) (ID2899).

13/1 Rúbr.: Muy alta *et* muy poderosa | serenissima reyna y señora. *Ínc.:* De tan dulce y excellente dulçor es. *Éxpl.:* Dios todo | poderoso muy poderosa reyna y seño- | ra prospere y acresiente los reales ce- | tros de vuestra alteza conservando los | en su seruicio (prosa) (f. C^{va-b}) (ID2900).

13/2 Rúbr.: Comiença a loor y seruicio de | dios prouecho delectacion delos proxi- | mos la hystoria dela question y diffe- | rencia que ay entre la razon y sensuali | dad sobre la felicidad y bienauenturan | ça humana. Por que la sensualidad | dize que en los dulçores transitorios y | temporales consiste, y la razon que en | los espirituales y eternos. Compuso | lo en metros fray yñigo de mendoça | indigno flayre menor dela obseruan- | cia de sant francisco dirige la ala sere- | nissima muy alta y muy poderosa y | muy esclarecida Reyna doña ysabel | reyna de castilla y de aragon que dios | faga emperatriz monarca. Introducion. *Ínc.:* Muy poderosa muy alta. (17x10, 1x2, 7x10, 1x5, 1x10, 1x2, 1x9, 13x10, 1x9, 81x10) (ff. CI^{ra}-CIX^{rb}) (ID2900).

14 Rúbr.: Coplas que hizo don jorge man | rique ala muerte del maestre de santiago | don rodrigo manrique su padre. *Ínc.:* Recuerde el alma dormida. *Éxpl.:* su memoria (40x12) (ff. CIX^{rb}-CXII^{rb}) (ID0277).

15 Rúbr.: Un dezir gracioso dela | muerte. *Ínc.:* Ruego vos por cortesia. *Éxpl.:* fasta su postremeria (1x8, 1x6) (f. CXII^{va}) (ID2902).

16 Rúbr.: Este dezir muy gracioso y | sotilmente fecho y discretamente fun | dado fizo y ordeno fernan perez de | guzman por contemplacion delos em- | peradores reys y principes y gran | des señores que la muerte cruel mato | y leuo deste mundo y como ninguno | no es reuelado della. *Ínc.:* Tu ome que estas leyendo. *Éxpl.:* vente tu ala diestra mia (17x8) (92VC: ff. CXIII^{ra}-CXIII^{rb}; 95VC: ff. CXII^{va}-CXIII^{vb}) (ID0197).

[colofón (92VC: CXIII^r; 95VC: f. CXIII^v)]

Observando su estructura interna, podemos dividir idealmente el *Cancionero de Zaragoza* en tres apartados temáticos coherentes, aunque no esté organizado en secciones expresamente marcadas mediante elementos paratextuales. Se aprecia, por tanto, un criterio de organización implícito pero riguroso de los textos que integran este incunable, un hecho que ya había llamado la atención de Rodríguez Moñino, quien lo definió “un poético *Libro de Horas* en castellano” (2012: 108). La primera sección del cancionero se centra en la vida, muerte y resurrección de Jesús; se abre con la *Vita Christi hecho por coplas* de fray Íñigo de Mendoza (texto nº 1), pieza principal de esta antología poética, al punto que, como se ha visto anteriormente, con su título se ha venido identificando en la tradición todo el cancionero¹⁰. El relato de la vida de Cristo prosigue con cuatro poemas sobre su pasión, muerte y resurrección (textos nº 2-6). La segunda parte del cancionero es de tema mariano, con cuatro textos dedicados a la Virgen (textos nº 7-10); el poema nº 6 funciona como engarce entre la sección cristológica y la mariológica, al relatar episodios de la vida de Jesús desde el punto de vista de su madre. En este lugar de la colectánea dedicado a María, llama la atención un poema sobre la historia de la Virgen del Pilar de Zaragoza, de sabor local, aunque el proyecto editorial de este incunable, como se dirá también luego, iba dirigido a un público más amplio que el inmediato de la capital aragonesa. El tercer y último sector del cancionero es el de obras bien de carácter doctrinal y moral, como las *Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena (texto nº 11/1) con su continuación por Gómez Manrique (texto nº 11/2) o la *Justa de la Razón contra la Sensualidad* de fray Íñigo (texto nº 13/1), bien de tono elegíaco y fúnebre, como las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (texto nº 14) y los dos *dezires* de la Muerte que cierran la colectánea (textos nº 15 y 16). Articulados en estas tres secciones, el *Cancionero de Zaragoza* contiene por tanto 16 poemas, de los que solo el penúltimo se presenta como anónimo. Los quince que quedan pertenecen a diez autores distintos, a saber: fray Íñigo de Mendoza, Diego de San Pedro, Pero Ximénez, Ervías, Juan Guillardón, Medina, Juan de Mena, Gómez Manrique, Fray Juan de Ciudad Rodrigo, Jorge Manrique y Fernán Pérez de Guzmán. El autor más representado es, por tanto, fray Íñigo de Mendoza, con 5 poemas suyos (textos nº 1, 2, 4, 7, 13-13/1). El Medina autor de las coplas sobre la *Historia de la sacratísima Virgen María del Pilar* ha sido identificado con el zaragozano Gonzalo Martínez de Medina autor de dos *dezires* en un incunable poético de esta misma época, el que se conoce como *Cancionero de Ramón de Llavia* (86*RL, López Casas 2021: 135); otro autor, Juan Guillardón, al que nuestro cancionero atribuye el *Ave maris stella*, probablemente es también aragonés (Romero Tobar 1989: 572; López Casas 2021: 135). La colección parece dirigirse a un público femenino, aunque no de forma exclusiva: esto se desprende bastante claramente no solo por su contenido piadoso o por el protagonismo que en sus versos adquieren las mujeres de la Escritura, como la Virgen, pero también la Verónica y la Magdalena, que aparece en los textos sobre la Pasión y la Resurrección, sino también por el hecho de dedicarse dos poemas a unas mujeres. Las dos dedicatorias del *Cancionero de Zaragoza* las firma ambas fray Íñigo de Mendoza: una a la reina Isabel la

¹⁰ Así en muchos de los repertorios arriba citados. También Dutton, al denominar los dos cancioneros con la sigla “VC”, tenía en mente la *Vita Christi* de fray Íñigo como obra más distintiva de la colectánea poética.

Católica¹¹, destinataria de la *Justa de la razón contra la sensualidad* y otra a doña Juana de Cartagena, madre del franciscano, a la que van dirigidas sus *Coplas de Vita Christi*.

5. El Cancionero de Zaragoza en su contexto socioliterario

En el anterior apartado, al tratar de la estructura interna del *Cancionero de Zaragoza*, reconstruida mediante los elementos que nos proporcionan los ejemplares supérstites de las dos ediciones de la colectánea, ya se han introducido aspectos que pueden contribuir a enmarcar esta iniciativa editorial en un contexto de carácter socioliterario. La presencia de un ingente aparato iconográfico, el formato de la impresión, así como la presencia de textos poéticos inspirados en la vida de Cristo, de la Virgen, en la lucha de las virtudes contra los vicios y en la caducidad de la existencia humana, permiten perfilar una línea temática en el desarrollo del discurso poético y, a la vez, el tipo de público al que la colección iba dirigida.

A finales del siglo xv, el taller tipográfico de los hermanos Hurus desempeñaba un papel muy importante en la ciudad de Zaragoza, también gracias a las muy estrechas relaciones que estos mantenían con las instituciones municipales y las autoridades eclesiásticas de la ciudad, lo que posibilitó una actividad que perduró más de veinte años, desde 1477 hasta 1499, con más de cien títulos que salieron de sus prensas durante este arco cronológico. La capital del reino de Aragón se encontraba entonces en un lugar estratégico, situado en el cruce de las distintas rutas que desde el centro de Europa conducían a las zonas más internas de España: todas estas condiciones, junto con una fiscalidad muy favorable, propiciaban las actividades relacionadas con el comercio. La capacidad de los Hurus consistió en saber progresar en las técnicas de imprenta y explotar a fondo las posibilidades comerciales que entonces ofrecía Zaragoza, no solo con el objetivo de incrementar sus ganancias, sino también de extender sus redes comerciales a otras zonas de la península y, a un mismo tiempo, abastecer y renovar el mercado del libro español con impresos de buena calidad, que reflejaban los gustos de otros importantes centros editoriales europeos. Los Hurus apuestan decididamente por los libros de poesía, tanto colectivos como individuales, de argumento moral o religioso. Entre ellos (Lacarra 2020: 110) destacan algunos que vieron la luz en fechas muy próximas a las de nuestro cancionero, como el *Tractado del cuerpo e del ánima* de Antón López de Meta (1485-1491), el *Cancionero* de Ramón de Llavía (1488-1490), el *Catón* de Martín García y la versión de Gonzalo García de Santa María, las *Coplas del menosprecio del mundo* del Infante de Portugal (1488-1490), los *Proverbios* de Íñigo López de Mendoza (1488-1490), el *Laberinto* (1489) y la *Coronación* (1490-1491) de Juan de Mena, o el *Triunfo de María* de Martín Martínez de Ampíes (1495); solo el último de esta serie viene acompañado de un aparato de imágenes, en parte coincidentes con las del *Cancionero de Zaragoza*, que se había publicado poco antes y vuelve a editarse en el

11 Sobre la vinculación muy estrecha de fray Íñigo con la soberana de Castilla han quedado muchos documentos y testimonios coetáneos. Se señala especialmente una correspondencia epistolar recogida en Rodríguez Puértolas (1968: 80-83), quien reconstruye minuciosamente sus relaciones con los Reyes Católicos, de tenor diferente, puesto que no encontraba el mismo favor en Fernando. La proximidad de la reina con el franciscano ha hecho sospechar a algunos de una complicidad más allá de lo puramente espiritual (Lama 2004).

mismo año. Todos estos datos, junto con la publicación de dos ediciones casi consecutivas del *Cancionero de Zaragoza* y la supuesta presencia de una impresión anterior fechable alrededor de 1491, según lo que se desprende de los fragmentos interpolados en el ejemplar madrileño de 92VC (Fernández Valladares 2019), permiten trazar una trayectoria editorial más completa. Es de suponer que la impresión de estos libros poéticos tuviese mucho éxito, especialmente la de uno sin imágenes salido hacia 1491 que, sin lugar a duda, contenía al menos el texto de la *Vita Christi* de fray Íñigo. Así las cosas, Pablo decidió al año siguiente publicar nuestro *Cancionero de Zaragoza*, o sea, otra edición que contenía el mismo poema del franciscano y los demás que componen la colectánea, que esta vez estaba enriquecida por material iconográfico que, como ha reconstruido con todo lujo de detalles Lacarra (2020), procedía en su mayoría de otros centros europeos del libro, con la que probablemente se hizo Pablo en uno de sus numerosos viajes rumbo a Alemania, durante los cuales solía confiar la dirección del taller a su hermano Juan. Esta operación comercial, tarea de no fácil realización técnica, tuvo que ser, sin embargo, otro éxito, si tan solo tres años después salió de sus prensas una nueva edición del mismo cancionero, casi idéntica a la anterior también en lo que se refiere a las imágenes que acompañaban los textos.

Una de las posibles razones de esta fortuna editorial tiene que ver más directamente con el contenido de nuestro cancionero y puede remontarse a la difusión, durante la Baja Edad Media, de la *devotio moderna*, una sensibilidad religiosa nueva que se caracteriza por orientarse hacia una dimensión más interiorizada –contemplativa y espiritual– de las prácticas devocionales y por la búsqueda de la *imitatio Christi* en la dimensión cotidiana de la vida del fiel. Una de las órdenes que más apoyo dio a estas corrientes fue sin duda la franciscana, de la que fray Íñigo de Mendoza era un miembro ilustre, dada su cercanía con la reina de Castilla. De hecho, estas nuevas instancias espirituales entroncan directamente con la política religiosa que se irradia desde la corte de los Reyes Católicos, que buscaron en la unidad confesional una de las clave para garantizar la unidad y la estabilidad política de su reino. Por otra parte, ya se ha apuntado al hecho de que la reina Isabel fuera la dedicataria de uno de los poemas del cancionero, la *Justa de la Razón contra la sensualidad* de Íñigo de Mendoza, que le rinde homenaje en el prólogo (textos nº 13/1 y 13/2); cabe añadir aquí que no solo el franciscano, sino también otros autores antologizados, como Jorge Manrique o Diego de San Pedro, son muy representativos de este vínculo del incunable poético con la corte de los Reyes Católicos.

El público del *Cancionero de Zaragoza* resulta ser, por tanto, muy amplio: se propone cual lectura edificadora para los seglares en general y para todo el vulgo, mujeres incluidas: de ahí la presencia de figuras femeninas en muchos poemas. La intención de divulgar las historias evangélicas y de fomentar la piedad popular, sobre todo en lo que atañe al culto mariano, es evidente en textos como el de la glosa al *Ave Maris Stella* de Juan Guillardón (texto 9), en la que se traduce la oración al castellano, o en la *Historia del Pilar* de Medina (texto 10), el texto más vinculado con el lugar de impresión de nuestro cancionero. Apuntan al mismo intento la elección del metro popular para todos los poemas de la colectánea, así como la presencia de digresiones, a veces con finalidades puramente lúdicas y de entretenimiento del público: piénsese por ejemplo en el dialogo en sayagués entre los pastores que fray Íñigo inserta en el relato de la Natividad de su *Vita Christi* y que él mismo justifica precisamente

con tópicos que se pueden reconducir directamente al principio horaciano del *aut prodesse, aut delectare*. El pasaje es emblemático de las tendencias poéticas de la última parte del siglo xv, que ve afirmarse una poesía moral y religiosa articulada en formas y tonos solo aparentemente populares, dotada de un lirismo muy marcado, que tendrá repercusiones en los rumbos que la literatura en verso emprenderá a lo largo de la centuria posterior. Autores como fray Íñigo o su correligionario Ambrosio Montesino son los antecedentes más inmediatos de géneros literarios que seguirán cultivándose posteriormente y que darán lugar a la poesía “a lo divino” y al romancero de tema evangélico y religioso. Gracias a su buen criterio y a su intuición por la rentabilidad de estas iniciativas editoriales, impresores como los Hurus constituirán la caja de resonancia y el medio de difusión principal de este tipo de obras.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1984): *La biblioteca de Jovellanos (1778)*. Madrid: CSIC - Instituto “Miguel de Cervantes”.
- ANTONIO, Nicolás (1783): *Bibliotheca Hispana Nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV floruerunt* (vol. I). Madrid: Apud Joachimum de Ibarra - Apud Viudam et Heredes Joachimi de Ibarra [1ª ed.: Roma, Ex officina Nicolai Angeli Tinassii, 1672].
- CABALLERO, Raimundo Diosdado (1793): *De prima typographiae Hispanicae aetate specimen*. Roma: Antonio Fulgoni.
- CERRÓN PUGA, María Luisa (2010): *Los libros del Duque: Un recorrido por la espiritualidad y la ciencia en tiempos de la Contrarreforma: la colección de libros españoles de Francesco Maria II Della Rovere (1549-1631) en el Fondo Urbinato de la Biblioteca Universaria Alessandrina de Roma*. Roma: Bagatto Libri.
- [COMEDIC =] María Jesús Lacarra (coord. y ed.), *Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza [<http://comedic.unizar.es/>; 15/09/2023]
- DUTTON, Brian (1982): *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2 vols.
- (1990): *El cancionero del siglo xv: c. 1360-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 7 vols.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2019): “Dos ejemplares recuperados del *Cancionero de Zaragoza* (92VC) con sorpresa inserta: unas desconocidas coplas del *Quicumque vult* y dos nuevos fragmentos de la *Pasión trovada* y de la *Vita Christi*”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, nº 8, 50-106 [<https://doi.org/10.14198/rcim.2019.8.03>]
- [GW =] *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*. Leipzig: K. V. Hiersemann [<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>; 15/09/2023]
- HAEBLER, Konrad (1903): *Bibliografía ibérica del siglo xv. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500* (vol. I). La Haya-

- Leipzig: Martinus Nijhoff - Karl W. Hiersemann [reimpresión facsímil en Madrid, Julio Ollero, 1992].
- [Heredia =] *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia, Comte de Benahavís (1891-1894), 2. Belles Lettres*. París, Em. Paul. L. Huard et Guillemin.
- [ISTC =] *Incunabula Short Title Catalogue*. Londres: British Library [<http://www.bl.uk/catalogues/istc>; 15/09/2023]
- LACARRA, María Jesús (2020): “El ciclo de imágenes del *Cancionero de Zaragoza* en los testimonios incunables (92VC y 95VC)”, *Revista de Poética Medieval*, vol. 34, 107-130. [<https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.77845>]
- LAMA, Víctor de (2004): “Los amores reales de fray Íñigo de Mendoza”, *Revista de Literatura Medieval*, nº 16, 81-94.
- LÓPEZ CASAS, María Mercè (2021): “Los poemas de 86*RL, criterios de selección y relación con otros incunables poéticos: variación y variantes”, *Criticón*, nº 141 [<https://doi.org/10.4000/criticon.19208>]
- MARTÍN Abad, Julián (2018): *Cum Figuris. Texto e imagen en los incunables españoles. Catálogo bibliográfico y descriptivo* (vol. II). Madrid: Arco Libros, 2018.
- MÉNDEZ, Francisco e HIDALGO, Dionisio (1861): *Tipografía española o Historia de la introducción, propagación y progresos del arte de la imprenta en España*. Madrid: Imprenta de las Escuelas Pías.
- PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel (2003): *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo xv*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (2012): *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*, Víctor Infantes (ed.). Cáceres: Genuève [<https://doi.org/10.22429/Euc2015.013>]
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1989): “Los libros poéticos impresos en los talleres de Juan y Pablo Hurus”, *Aragón en la Edad Media*, nº 8, 561-574.
- RUIZ DE VERGARA Y ÁLAVA, Francisco (1661), *Vida del Illustrissimo señor don Diego de Anaya Maldonado Arzobispo de Seuilla fundador del Colegio Viejo de S. Bartolome y noticia de sus Varones excelentes*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- SALVÁ Y MALLEN, Pedro (1872): *Catálogo de la Biblioteca de Salvá* (vol. I). Valencia: Ferrer de Orga [reimpr. facs. Madrid, Ollero & Ramos, 1992].
- SEVERIN, Dorothy (1992): “El cancionero didáctico de la Colombina”, Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, vol. 1, 331-336.
- [TW =] *Typenrepertorium der Wiegendrucke*, Staatsbibliothek zu Berlin. [<https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/>]
- WHINNOM, Keith (1962): “The printed editions and the text of the works of Fr. Íñigo de Mendoza”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 39, 137-152 [<https://doi.org/10.1080/01475382622000339137>]
- (1973): Diego de San Pedro, *Obras completas* (vol. I). Madrid: Castalia.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Massimo Marini se ha ocupado de las relaciones hispanoitalianas en el Siglo de Oro, estudiando la impresión de libros españoles en la Roma del XVI y la presencia de cancioneros españoles entre Renacimiento y Barroco en algunas bibliotecas romanas. Se ha dedicado también al Romancero, publicando una selección de romances de las *Silvas* de Esteban de Nájera (Zaragoza, 1550-1551). Participa en proyectos de investigación sobre la filología de autor, la poesía de cancionero y el Romancero Nuevo.

Fecha de envío: 03-11-2023

Fecha de aceptación 05-12-2023