

María José Blas Ruiz
AGUILAR. HISTORIA DE UNA EDITORIAL
Y DE SUS COLECCIONES LITERARIAS EN PAPEL BIBLIA, 1923-1986
Madrid, Librería del Prado, 2012

Poco a poco, la industria del libro español en el siglo XX va encontrando sus redactores. Es, sin duda, una buena noticia para los interesados en la historia cultural y social de la librería española más reciente, cada vez mejor atendida, con estudios, quizá, demasiado diversificados pero que van componiendo un panorama día a día más clarificador de la cultura española escrita y producida en el siglo pasado. Esfuerzos compilatorios como el representado por la *Historia de la edición en España 1836-1936* [Madrid, Marcial Pons, 2001], dirigida por Jesús A. Martínez Martín –con una anunciada continuación–, y útiles compendios como el de Botrel [*Libros y lectores en la España del siglo XX*, Rennes, JFB, 2008] son aportaciones meritorias para interpretar, a través del libro y su circulación, el panorama cultural de una España de memoria aún cercana.

Entre el creciente número de títulos surgidos en la última década en torno al libro español del XX, no abundan, sin embargo, los dedicados a reconstruir la peripecia editorial de una casa de libros concreta, ni siquiera de una de las grandes. La excepción está doblemente representada por las investigaciones de Philippe Castellano, que ha dedicado su tiempo a referir el proyecto editorial de Espasa [Madrid, Espasa Calpe, 2000; reseña en *Avisos* 28, enero-marzo 2002] y el de Salvat [Sevilla, Iberoamericana-Vervuet, 2010; reseña en *Avisos* 61, mayo-agosto 2010], este último a través de la publicación del epistolario de los hermanos Fernando y Santiago Salvat Espasa. La obra que ahora María José Blas Ruiz dedica a la editorial Aguilar se suma a esta corriente, aún precaria, de hacer historia del libro sin descuidar las implicaciones sociológicas de la lectura y los canales de difusión de los textos teniendo como guía el examen de la producción bibliográfica de una casa editorial y sus estrategias comerciales. Hacerlo con las colecciones literarias de Aguilar es, de paso, ocuparse de una librería española cuya gravitación entre librereros y lectores desborda su propio tiempo, el del medio siglo largo que abarca de 1923 a 1986, porque aún perdura. Si el coleccionismo es otra de las derivaciones de la historia del libro, la editorial Aguilar es responsable de copiosas vocaciones bibliófilas que están lejos de extinguirse. Por lo demás, y a la vista de la revolución que las artes del libro y su difusión están experimentando, los ejemplares supervivientes de Aguilar representan hoy uno de los testimonios más elocuentes de una forma de concebir la edición y distribución de textos tal como la hemos conocido, con pocas variaciones verdaderamente decisivas, desde la invención de la imprenta hasta la actualidad.

La historia de la editorial Aguilar concebida por María José Blas Ruiz tiene por centro a la figura de su fundador, Manuel Aguilar Muñoz (1888-1965). Junto a él, se destaca la presencia de su mujer, Rebecca Arié, responsable directa de labores administrativas en los comienzos de la editorial y consultora perenne de las decisiones más importantes en la historia de Aguilar. La figura de Rebecca Arié, a quien don Manuel conoció en París en 1912, cuando trabajaba como corrector y traductor para Louis Michaud, parece venir asociada también a otra revelación de aquellos días: el descubrimiento de la literatura universal decimonónica y contemporánea que nutría el catálogo de Michaud y que don Manuel acabaría convirtiendo en rasgo distintivo del fondo editorial que, bajo el nombre de «M. Aguilar, Editor», fundó en 1923.

La vida libraria de Manuel Aguilar que cabe en las páginas aquí comentadas deriva, fundamentalmente, de las memorias que el propio editor publicó en 1964 con el título de *Una experiencia editorial*. A esta fuente biográfica inexcusable, añade Blas

a
v
i
s
o
s

noticias
de la
real
biblioteca

año XIX, núm. 69
(enero - abril, 2013)



George Flatt (1946-2013), *My Elk Medicine is Strong*, on 1895 Cash Book paper 2002. © Wheaton College

Ruiz abundante material archivístico y el testimonio de una larga entrevista concedida por Manuel Aguilar a Marino Gómez-Santos, publicada en el diario *Pueblo* en 1959. La inserción en el texto de abundantes párrafos extraídos de las memorias dan idea del proyecto de don Manuel y, mejor aún, de su actitud hacia el libro y la cultura. Particularmente revelador del espíritu regeneracionista con el que Aguilar puso en marcha su empresa es un testimonio correspondiente a los años angustiosos de la Guerra Civil:

Mi obra se deshacía, iba aniquilándose, pero constituía una semilla. En los hospitales, en las trincheras, en los cuarteles, en las cárceles y en las embajadas, como en las habitaciones sin lumbre y bastantes veces sin pan, los libros que ostentaban la lamparilla de aceite con el *Tolle, lege*, enseñaban, distraían, elevaban. Eran alivio de congojas y penurias, y despertaban anhelos nuevos. Me sentí orgulloso de mi profesión de editor. ¡De editor arruinado! (pág. 46).

Aparte de un entusiasmo a prueba de toda adversidad, se percibe en la peripecia editorial de Manuel Aguilar un afán continuo por ofrecer un fondo de calidad asegurado por el prestigio de los autores elegidos para integrar las diversas colecciones y por el interés en aplicar las novedades técnicas que la industria del libro va incorporando, tanto en producción como en encuadernación. La creación de series literarias —Obras Eternas, Joya, Breviarios, Crisol y Crisolín, Biblioteca de Premios Nobel, Biblioteca de Autores Modernos, etc— favorecería una especialización en la lectura que, con el paso de los años, permitió alumbrar sectores desatendidos —el ensayo científico, por ejemplo—, o abordados con exceso de melindres, como era el caso de la literatura infantil y juvenil. En lo que se refiere a este género, la creación en 1955 de la colección «El Globo de Colores», dirigida por Antonio Jiménez-Landi, supuso un revulsivo para la creatividad artística que halló, particularmente en el terreno de la ilustración, un espacio por donde crecer y desarrollarse. En el campo estricto de las letras sirvió para que Juan Ramón Jiménez con *Platero*, Cervantes con las *Novelas ejemplares*, Berceo con los *Milagros de Nuestra Señora* y una inspirada serie de títulos recopilatorios sobre historia de España, cancioneros infantiles y viajes por el mundo, crearan entre los jóvenes lectores una conciencia de tradición literaria nacional pero libre de patriotismo. Al margen de esta colección orientada a un público de lectores incipientes, la serie «Crisol» ya incluía nombres particularmente útiles en la educación lectora más precoz, aunque no fueran percibidos como escritores de vocación exclusivamente juvenil. Pero lo cierto es que Stevenson, Dickens, Kipling, Defoe, Swift, Walter Scott, Rider Haggard, Mark Twain o H. G. Wells contribuían con sus criaturas literarias y sus paisajes a aliviar un imaginario juvenil castigado hasta entonces a leer monsergas moralizantes recitadas por personajes de nombre rutinariamente diminutivo. La actitud de Aguilar a lo largo de su carrera parece, pues, una aplicación consciente del ideal expresado por otro editor admirable, Rafael Calleja, en *El libro español* [1922, 67]: «Puede y debe el editor seguir atentamente el movimiento de la literatura universal, descubrir las lagunas que haya en el propio país y tratar de remediarlas, ora estimulando la producción nacional, ora haciendo verter de otros idiomas los libros ya existentes y difícilmente superables con los elementos propios».

Otra de las grandes aportaciones de Manuel Aguilar en su doble condición de editor y librero, afectó a la forma de distribución del libro. Las primeras experiencias al respecto corresponden a su etapa en la Sociedad General Española de Librería (SGEL) de la casa francesa Hachette, distribuidora de periódicos y libros y concesionaria a partir de 1914 de una red de librerías de ferrocarriles. Pasada la guerra, Aguilar optó como vía adicional de distribución por la venta directa al público valiéndose con frecuencia de maestros y funcionarios excarcelados.

El complemento a esta biografía, inseparable de la historia del libro en el siglo XX, lo conforman las secciones dedicadas a la producción editorial de Aguilar, organizada por colecciones, de suerte que la obra de Blas Ruiz se convierte también en un catálogo de títulos bien estructurado cuya consulta será imprescindible entre los interesados en localizar obras concretas. Las principales series en papel biblia y encuadernación en piel que todos identificamos con Aguilar se abordan individualmente, se refieren su génesis y su evolución, se describe su aspecto formal y se enumeran los títulos que cada una llegó a acoger. Desde la absorción de Aguilar por el grupo Santillana, solo se ha mantenido viva una de las colecciones, la de «los crisolines», que perdura con un título anual. El último, numerado como 075, ofrece *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Vale la pena destacar que de este catálogo exhaustivo, rehecho por María José Blas Ruiz, no han quedado excluidas otras producciones más efímeras de la editorial Aguilar, como marcapáginas y pregones. A modo de complemento sociológico de lo editorialmente menudo, también se recoge información —textual y gráfica— dedicada a documentar la presencia de Aguilar en las exposiciones del libro español durante la Segunda República, las primeras ferias de libro, la cabalgata de Reyes de 1935 —en la que Ramón Gómez de la Serna ejerció de rey Melchor—, la primera Exposición del Libro Infantil (1935) y la invención de los camiones-librería auspiciados por la Agrupación de Editores Españoles con la aprobación del Ministerio de Instrucción Pública en 1934 (págs. 129-147).

Aguilar. Historia de una editorial y de sus colecciones literarias en papel biblia, 1923-1986 contiene exactamente lo que anuncia: un nombre propio y la enumeación de una obra que supone un legado cultural aún vigente. Si en algo excede el libro a lo prometido es en el contenido iconográfico, que supone un lujoso viaje a los escenarios más significativos de la historia de Aguilar: sus distintas sedes, sus escaparates, sus puestos en las ferias del libro, sus empleados, sus talleres y, por supuesto, las cubiertas, las portadas y los cortes de muchos de sus libros emblemáticos. Los ex libris usados por don Manuel y la evolución del anagrama editorial, la lamparilla de aceite con el lema *Tolle, lege*, que iría haciéndose progresivamente menos figurativo sobre el lomo de los

libros, completan el viaje sentimental por las imágenes de una época reconstruida aquí para ilustrar la biografía de un editor con su propia obra.

Las derivaciones que puedan extraerse del trabajo de María José Blas Ruiz para progresar en la historia del libro y la lectura del siglo pasado no son explícitas pero las páginas de su trabajo contienen información suficiente para inferirlas. De especial valor en lo que respecta a la historia editorial reciente de España resultan los testimonios recogidos por la autora de varios colaboradores de la casa Aguilar, sobre todo los de Arturo del Hoyo. A él se deben, entre otras, dos imprescindibles ediciones que tuvieron que vérselas, sin la fortuna que merecían, con la censura de la época: las *Obras escogidas* de Miguel Hernández (1952) —el censor de oficio se encargó de que no fuesen completas y esa carencia es la que encubre la denuncia del título—, en la que también intervino Vicente Aleixandre, y las *Obras completas* —que no lo fueron, en realidad—, de Federico García Lorca (1955), con un prólogo de Jorge Guillén. En esta ocasión la censura fue más benévola con el poeta de Granada que con el prologuista: los escrúpulos del censor, que para saciarse picaron en versos de aquí y de allá de Lorca, hallaron motivos para desconfiar menos afeitivamente de la prosa de Guillén en la introducción. En consecuencia, se suprimió todo el capítulo final, titulado «Lamento». Cuando en 1986 Jaime Salinas pasó a dirigir la editorial, lo hizo con un gesto, podríamos decir, de justicia poética: a ambos, a Lorca y a Guillén, les devolvió las palabras robadas treinta años antes. De nuevo con Arturo del Hoyo como editor literario, vio la luz una edición de las *Obras completas* de García Lorca que por vez primera era fiel al enunciado del título. Se trataba de la vigésimo segunda ocasión que Aguilar editaba la obra de Lorca desde su salida original y resulta especialmente significativo que esa resurrección completa se deba a Jaime Salinas, recién desembarcado en Aguilar procedente de la Dirección General del Libro. El ejemplo citado puede servir como muestra del tipo de noticias vinculadas a la editorial de don Manuel que permiten extraer conclusiones culturales y ensayar un historia de las mentalidades en la España del siglo XX partiendo de la peripecia editorial de los libros. Otra valiosa vía para avanzar por ese derrotero es, sin duda, comprobar la nómina de prologuistas —lamentablemente omitidos en el catálogo de Blas Ruiz— que presentaron, en algunos casos como una primicia y por tanto con la conciencia de saberse responsables de una recepción literaria novedosa en nuestro país, la obra de diversos autores seleccionados por Aguilar. Baste un ejemplo, particularmente revelador a la hora de establecer afinidades y gravitaciones literarias: los cuentos de Chejov prologados por Juan Eduardo Zúñiga.

La deuda pendiente en el propósito de referir la historia de la edición en la España de hace tan solo unas décadas, encontraría también un camino por donde solventarse examinando colaboraciones menos episódicas que las de los prologuistas vinculados a Aguilar para presentar un título ocasionalmente. Es el caso del ya mencionado Arturo del Hoyo, un cuentista, por lo demás, extraordinario pero poco leído entonces y ahora. Y en esa misma línea de colaboración estable con Aguilar, el de Federico Carlos Sainz de Robles, Luis Astrana Marín, Rafael Cansinos Assens, José María de Cossío, Lorenzo Riber, Blanca de los Ríos... La nómina es larga, como la deuda que los lectores tenemos contraída con la letra que estos editores literarios, prologuistas y traductores pusieron al servicio de don Manuel Aguilar para beneficio de cuantos seguimos abriendo sus libros.

LE LIVRE ARMÉNIEN DE LA RENAISSANCE AUX LUMIÈRES: UNE CULTURE EN DIASPORA
Paris, Bibliothèque Mazarine & Éditions des Cendres, 2012

El esfuerzo de una exposición bibliográfica debe acompañarse con un estudio que la prolongue en el tiempo. La forma elegida, electrónica o tradicional, vendría a ser lo de menos si no se tratase de un medio como el nuestro en el que un impreso bien hecho es siempre una esperanza que necesitamos ver cumplida. Éste es el caso. En *Le livre arménien* se ha cuidado todo lo que consideramos imprescindible en un libro que trata de libros: planteamiento científico y cuidado material. El resultado es una obra de investigación de factura cuidada, obligatoria para quienes se interesan por la historia cultural de la imprenta. Dos ensayos —el de Jean-Pierre Mahé sobre el primer impresor armenio, «La piété de Yakob, premier imprimeur arménien» y el de Mikaël Nichamian, «De la Renaissance aux Lumières: les origines du livre arménien (1512-1800)»— preceden la catalogación y el comentario bibliográfico de las cuarenta y nueve ediciones ordenadas por lugares de imprenta en cuatro grupos: «Venecia», «De Amsterdam a Marsella», «Imprentas de Oriente» y «Roma», con un último apartado en el que se recogen los libros de orientistas, impresos en otras ciudades. Yann Sordet, Director de la Bibliothèque Mazarine, sintetiza en el prefacio las características de unos libros que por motivos políticos y culturales han tenido una condición forzosamente viajera.

La Mazarina y la Bibliothèque Universitaire des langues et civilisations, han celebrado los quinientos años de la imprenta armenia con una muestra que pone de manifiesto las tensiones de la imprenta en una sociedad dispersa, con una fortísima implantación manuscrita, y en la que las complicaciones materiales impuestas por su alfabeto limitaban, porque también la encarecían, la creación de tipos. Una lengua sin estado pero practicada por grandes intelectuales, ligada a la diplomacia y clave para las relaciones políticas y comerciales entre Europa y Oriente.

La procedencia de los impresos armenios en las colecciones francesas —las librerías principescas, conventuales y eruditas fueron receptoras preferenciales— se refuerza por la singularidad y la historia de los ejemplares descritos en esta obra: elegidos por Naudé

y por Louis de Picques para la Mazarina o llegados a ella durante la Revolución de los jacobinos, estos libros muestran que las inquietudes orientalistas en Francia fueron, desde el reinado de Enrique II, compartidas por monarcas y hombres de estado, conscientes de que la importancia cultural de Oriente exigía su presencia en un mundo de saberes y que, por ello, debían entregar a las manos expertas de bibliógrafos especializados la adquisición de libros orientales para sus bibliotecas.

La presencia de libros armenios en nuestro país es parca y su aparición en los catálogos colectivos electrónicos, aún teniendo en cuenta las dificultades de catalogación de estos fondos por la barrera de una lengua escasamente conocida entre los profesionales de las bibliotecas, es poco significativa en número y elocuente en género: principalmente literatura conciliar y evangélica, que remite al conflicto entre la iglesia romana y la oriental. Una explicación más sobre los motivos de este alejamiento en nuestro país puede encontrarse en la anotación de «prohibido» que recoge el pergamino de la cubierta del Breviario manuscrito del siglo XVII de la biblioteca de Rodríguez Moñino —la ficha catalográfica con la que se conserva en la RAE es de María Brey—.

La diáspora del libro impreso armenio queda señalada desde su primera aparición en las prensas venecianas de Yakob Zanni en 1512; el *Santo libro del viernes*, primero de los cinco «incunables», se produce en la ciudad en la que la comunidad se ha instalado dos siglos antes, dispone de una iglesia y de una hospedería donde se alojan mercaderes y viajeros en tránsito y es señera como potencia industrial del libro y como punto de encuentro de culturas escindidas entre oriente y occidente. Constantinopla y Amsterdam serán las otras dos sedes de producción preferente durante los más de dos siglos que tardará Armenia en producir el primer impreso. Han sido precisamente esas ciudades, junto con las capitales o países con una presencia armenia significativa —Inglaterra y Estados Unidos— las que han señalado la efeméride, la geografía de esta celebración y de las publicaciones que la han acompañado son reflejo de la dispersión de esta cultura y también del interés de los estudios orientalistas ligados a algunos grandes centros bibliotecarios patrimoniales, en los que se cuenta con departamentos especializados en libros orientales y con reconocidos orientalistas en sus plantillas que son quienes han participado en estas publicaciones. No es el caso de la Biblioteca Nacional de España. De los dos trabajos de investigación que figuran en *De la Renaissance aux Lumières: les origines du livre armenian* uno es responsabilidad de Mikaël Nichanian, Director de colecciones y fondo armenio en la BNF, y el otro de un especialista en historiografía bizantina y Armenia.

En Venecia el recorrido se hizo a través de un conjunto museístico excepcional: el museo Correr, el Archeologico Nazionale y la Biblioteca Nazionale Marciana. Las doscientas obras expuestas dieron pie a un conjunto de estudios: *Armenia, impronte di una Civiltà*, editado por Skira-Milano, contó con una edición en inglés.

En Amsterdam, la British Library acaba de clausurar «Armenian Treasures from the British Library» y ha publicado una guía imprescindible de estudio: identificación y descripción completa de todos los manuscritos armenios en bibliotecas y museos del Reino Unido. Además de la British, colección que se fue reuniendo a partir de 1913, la Bodleian Library y la John Rylands eran otros de los trece fondos británicos no descritos hasta que Vrej Nersessian ha llevado a cabo este trabajo de reconstrucción histórica excepcional. No debe pasar desapercibido que Nersessian es director de la sección de Oriente Medio Cristiano de la British Library, un especialista en historia cultural armenia [*Treasures from the Ark: 1700 Years of Armenian Christian Art*, British Library, 2001]. John A. Lane, el reconocido historiador de la imprenta, ha estudiado la diáspora editorial armenia en *The diaspora of the Armenian printing, 1512-2012*, traducido del neerlandés por Anna Maria Martirosjan-Mattaar, al hilo de la exposición «Diaspora of Armenian Literature: 1512-2012» que organizó en Amsterdam la Heritage Collection de la Universidad. Por otra parte, «To Know Wisdom and Instruction: The Armenian Literary Tradition at the Library of Congress» mostró la colección manuscrita e impresa que se conserva en la African and Middle Eastern Division junto con fondos de otras bibliotecas norteamericanas.

La oportunidad del quinto centenario, unida a la de que Yerevan fuese nombrada por la Unesco Capital Mundial del Libro 2012-2013, ha sido aprovechada para impulsar y profundizar estudios que, junto con la indispensable localización y descripción de fondos, reconstruyen una parte de nuestra historia cultural escrita e impresa, descuidada por imposiciones políticas y por barreras lingüísticas. Tiene una enorme importancia que un volumen modesto de libros no haya sido un obstáculo para que la Bibliothèque Mazarine los expusiese y que este hecho, significativo y valiente, se haya hecho permanentemente a través de un catálogo científico de cuidada ejecución.

CONTENIDO:

Préface, par Yann Sordet, directeur de la Bibliothèque Mazarine, 9. - «La piété de Yakob, premier impremeur arménien», par Jean Pierre Mahé, 13. - «De la Renaissance aux Lumières: les origines du livre arménien (1512-1800)», 23. - Catalogue: I. Venise, 45; II. D'amsterdam à Maresille, 73; III. Imprimeries d'Orient, 115; IV. Rome, 149; V. Livres d'Orientalistes, 159.- Bibliographie, 183. - Remerciements, 186. - Index, 187.

EX BIBLIOTHECA GONDOMARIENSI
VAIVENES DEL CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO

El manuscrito de la Real Biblioteca con signatura II/1335 es generalmente conocido como «Cancionero musical de Palacio». La mitad del nombre debe menos a ese hábito locativo de designar códices según su residencia que al título con el que se dio a conocer gracias a su primer editor, Francisco Asenjo Barbieri. En 1890, veinte años después de que él hubiera tenido noticia de su existencia, el manuscrito se publicó con un título descriptivo que hoy sirve para recordarnos el benemérito propósito de una erudición que serviría para cambiar los estudios históricos sobre el origen de la música popular en España: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. En una carta a su amigo Felipe Pedrell, fechada el 8 de marzo de 1890, Barbieri celebraba con letras mayúsculas el remate de una labor fatigosísima que cumplía dos décadas de esfuerzo: «la impresión del Cancionero ¡SE HA TERMINADO!». Veinte años antes, cuando aún ignoraba la tarea que le depararía el tiempo, se producían estos hechos que describen un hallazgo bibliográfico para el que aún no existía un nombre preciso:

A principios del año 1870 vino a verme mi inolvidable amigo D. Gregorio Cruzada Villaamil, para anunciarme que había encontrado en la biblioteca del Real Palacio de Madrid un Códice todo lleno de música antigua española. Este anuncio excitó vivamente mi curiosidad, como no podía menos de suceder, y acto continuo mi amigo y yo nos pusimos de acuerdo para ir a examinar despacio tan peregrino Códice. Fuimos, en efecto: Cruzada se subió en una escalera de mano porque el manuscrito estaba colocado en plúteo bastante alto, y desde aquella altura abrió el libro y, enseñándomelo, dijo: ¿Qué te parece? Al verlo yo desde el suelo, y sin haberme podido aún dar cuenta exacta de lo que era, exclamé en un arranque de verdadera inspiración: «ahí debe haber música de Juan del Encina». Cuál fue después mi asombro y el de mi amigo y de los oficiales de la biblioteca que estaban presentes, cuando al hojear el manuscrito hallamos en él los nombres no sólo de Encina, sino de otros compositores españoles, cuyas obras nos eran enteramente desconocidas. [Asenjo Barbieri 1890, 5].

Las albricias bibliográficas de Villaamil y las musicales de Barbieri —ambos miembros de la Sociedad de Bibliófilos Españoles— estaban justificadas, ahora que sabemos el contenido y la importancia de este Cancionero musical. Pero lo cierto es que su singularidad no había pasado desapercibida del todo al bibliotecario de Su Majestad, don Manuel Carnicero Weber. A mediados del siglo XIX, en el «Índice de los códices y mss. de la Biblioteca particular de S. M. la reina N.ª S.ª Isabel 2.ª», dejó este registro que identifica al Cancionero cuando no tenía un nombre tan claro: «Ms. Libro de Cantos, que contiene letrillas, romances y villancicos antiguos, puestos en música. Letra del siglo 16. 1 vol., 4.º, pta. Por fuera dice: Libro de Cantos. S. 2, est. I, p. 5».

El asiento de Carnicero es fundamental en la reconstrucción de la noticia bibliográfica del II/1335 porque, mediado el siglo XIX, a una distancia de pocas décadas del ingreso del manuscrito en la colección real el año de 1806 y aún a menos de que Barbieri reconociera lo que tenía delante, sanciona la descripción más antigua que conocemos de este códice, que es la que lo vincula a la librería del primer conde de Gondomar en un inventario de 1623. Aparte de prolongar literalmente esta identificación catalográfica con el título de «libro de cantos», el registro de Carnicero aporta también datos materiales sobre el aspecto del manuscrito procedente de la biblioteca de don Diego Sarmiento a los que no se les ha prestado la atención debida. Saldemos ahora esa deuda que, en lo que toca a la encuadernación del códice, se beneficia de las investigaciones derivadas del trabajo de documentación realizado en la Real Biblioteca con motivo de la exposición sobre encuadernaciones reales albergada en el Palacio Real durante los meses de abril a septiembre del pasado 2012 [López-Vidriero 2012].

El fondo de manuscritos poéticos de don Diego Sarmiento de Acuña es muy notable. Entre lo recopilado en sus primeros años de bibliófilo —hablamos de manuscritos asentados en un inventario hacia 1599 [RB II/2222, fols. 118r-122r]— figuran ya poemas de Hernán Pérez de Guzmán y de Íñigo López de Mendoza, de Diego de Mendoza y de fray Luis de León. Con los años vendrían a sumarse a la librería poética, entre otros, los nombres de Juan de Tovar, Bartolomé Cairasco de Figueroa, Lope de Salinas, Luis de Góngora y hasta ocho volúmenes de comedias de Lope de Vega, «cada uno [con] una letra del abecedario por señal» [BN Mss. 13594, fol. 183v]. Estos cartapacios, donde se reúnen composiciones líricas diversas, son identificados vagamente en el índice de la librería de Gondomar fechado en 1623 como «Poesías de diferentes autores», «Poesías diferentes» o «Poesías varias». El término «cancionero», que sí consta en el inventario hecho por don Diego en 1599 para llevar cuenta del traslado de libros de Toro a Valladolid, parece haberse abandonado veinte años después, cuando sus bibliotecarios Etienne Eussem y Henry Taylor elaboraron el índice que mejor reflejaba el estado de la librería en la fecha más cercana a la muerte de su dueño, ocurrida en 1626. En ese contexto de «cancioneros» de 1599 que pasan a «poesías varias» en 1623, la rareza es dar con un «libro de cantos».

En la biblioteca que Gondomar tenía dispuesta en la casa del Sol de Valladolid, el Cancionero musical de Palacio, ajeno a ese bautismo que hoy lo hace inequívoco, era ya un manuscrito poético que se percibía como algo singular, un códice que ofrecía particularidades que impedían homologarlo con el resto de los poemarios identificados con el título genérico de «Poesías diferentes» o «Poesías varias». La prueba de este extrañamiento perdura *ahora* a la altura del fol. 4r; es pertinente reparar en el adverbio porque, cuando el Cancionero estaba en la biblioteca de Gondomar, el cuarto folio de hoy era el primero del códice. Y es razonable deducir que lo seguía siendo cuando Carnicero Weber lo tuvo en sus manos para describirlo porque el registro que dejó en su índice delata que obró guiado por lo que encontró escrito en aquel folio inaugural más lo que leyó en el tejuelo del códice. O a

la inversa, que poco importa el orden de las informaciones en este caso. Lo cierto es que, a raíz de la ficha de Weber, vale la pena recorrer el itinerario de la noticia bibliográfica que identifica al Cancionero porque es un modo de percibir la recepción de esta pieza partiendo de testimonios con frecuencia postergados por la investigación: los distintos asientos bibliográficos que los bibliotecarios fueron dejando en su intento de describir el manuscrito. Examinada así, la historia del Cancionero musical de Palacio abunda en noticias puntuales cuya condición esporádica no impide reconstruir un discurso con valiosas informaciones que alcanza ya los tres siglos de edad. Sigamos ordenadamente esa senda ocasional.

En el otoño de 1619, cuando Etienne Eussem manipulaba los manuscritos para ir completando el catálogo de la librería de Gondomar, se vio enfrentado periódicamente a dificultades de identificación que expuso así por carta dirigida a su señor:

De los manuscritos he hecho una memoria y hallé sietecientos y treinta uno volúmenes. Para acabarlos luego, los he pasado livianamente pero como muchos dellos no tienen títulos en principio ni dicen de lo que tratan, voyles passando por segunda vez; y gasto algunas vezes dos o tres horas en algunos, leyéndolos para conocer bien de qué tratan; y pongo en principio de cada uno dellos lo que tratan, para que, quando fuera menester sacar algo, no se gaste el tiempo en vano y se pueda luego hallar lo que se busca... [RB II/2159, carta 140, (27/II/1619)].

Eussem, ante un ejemplar mal ordenado que se abría por un índice de versos a la altura de la letra «G» (el actual fol. 4r), ante un manuscrito poético cuya principal seña de identidad frente al resto de la colección lírica era la presencia de pentagramas y las notaciones musicales, se vio en la necesidad de apuntar un rasgo que lo identificara o que permitiese reconocerlo en una inspección de urgencia, en la primera hoja con texto que se le ofrecía a la vista: «Libro de cantos» fue su declaración, confiada a la cabecera del primer folio. Por el asiento que dos siglos después hizo del mismo códice Carnicero Weber, venimos a saber que el título de circunstancias que le puso Eussem y que él dio por bueno, asomaba también por la encuadernación: «por fuera dice: Libro de Cantos». Pero la anotación exterior que leyó Weber no se debía a la mano de Eussem por más que este, entre sus quehaceres de bibliotecario, incluyera la disciplina de rotular los libros en el lomo, tal como aún queda constancia en muchos ejemplares de la Real Biblioteca que conservan la encuadernación original que tenían en la casa del Sol. Por si las pruebas materiales no bastaran, el celo clarificador de Eussem sobre los libros encontró un testigo en Diego de Santana, un administrador de Gondomar que informaba así del método del bibliotecario: «Esteban a acabado ya de retular todos los libros de molde y agora ba retulando los manuscritos» [R.A.H., 9/86, fol. 181r, carta 86, (23/III/1619)]. Lo cierto es que ese rótulo de «Libro de cantos» que Carnicero pudo leer por fuera del códice, se había puesto sobre una encuadernación hecha casi dos siglos después de que el manuscrito hubiera sido anotado por Eussem. Lo sabemos por la escueta descripción que Barbieri hizo del Cancionero tal como lo encontró en 1870: «el manuscrito está encuadernado en pasta moderna española, con hierros dorados y con tejuelo que dice LIBRO DE CANTOS» [Asenjo Barbieri 1890, 6]. La línea de Barbieri remite al tipo de trabajo rutinario que el encuadernador de cámara, Santiago Martín, aplicó a la colección de manuscritos procedentes de la biblioteca de Gondomar a su llegada al palacio en 1806 [López-Vidriero 2012, 229-233]. Martín, pues, prolongó sobre el lomo del códice el título que Eussem había anotado en el primer folio, y quizá también sobre la encuadernación, siguiendo esa costumbre confirmada por Diego de Santana a su señor. Barbieri dice algo más sobre el aspecto que presentaba el códice en 1870, pero rescataremos ese resto a su debido tiempo.

El trabajo catalográfico de Etienne Eussem, que le ocupó casi todo el año de 1619, encontraría su reflejo en un catálogo cuya culminación se debe a Henry Taylor: «Índice y inventario de los libros que ay en la librería de don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, en su casa de Valladolid hecho a último de abril del año de 1623» [BN Mss. 13593-94]. Taylor, a la hora de asentar el Cancionero, siguió la nota que Eussem había escrito en la cabecera del primer folio y añadió algo de cosecha propia hasta dejar esta noticia: «Libro de cantos y tonos diferentes» (BN Mss. 13594, fol. 182v). No hay más datos que aludan a la encuadernación o al tamaño del códice, aunque aparece rodeado de otros cancioneros —los consabidos volúmenes de «Poesías diferentes»—, mayoritariamente en cuarto.

Entre el registro de Henry Taylor y el de mediados del XIX debido a Manuel Carnicero Weber, hay un testimonio intermedio, fechado en 1775. Se trata del «Yndice de la biblotheca [sic] que en la Casa del Sol de la ciudad de Valladolid tienen los Exmos. señores Condes de Gondomar, de cuio estado es actual posehedor el Exmo. señor don Joaquín María Enrique Enríquez de Toledo...» [RB II/2619]. Este es el catálogo que utilizó Ramírez de Alamanzón para tasar la librería en 1806, cuando ingresó en la colección privada de Carlos IV [Avisos 66, enero-abril 2012]. A la altura del fol. 55r de este catálogo se registra: «Cantos de Musica manuscritos, tomo: 1; fol: 4 ; caj: 2, est.: 12, for.: Pas, sala: 3». De esta noticia importan ahora dos datos que nos devuelven al manuscrito II/1335 antes de que ingresara en la biblioteca real. El «for», que vale por «forro» —por tanto la encuadernación que tenía en Valladolid—, era, sin más precisiones, «Pas», es decir, pasta. Podemos suponer que esta pasta consignada como encuadernación en 1775 es la misma que tenía el códice en época de Eussem y de Taylor, pero no es la pasta «moderna española» que vio Barbieri. Respecto a la signatura que adscribía el manuscrito a la casa del Sol, el asiento de 1775 lo identifica como ocupante del cajón 2 en el est[ante] 12 de la sala 3. En el fol. 4r actual del códice, en la misma plana sobre la que Eussem anotó el título que le había sugerido el contenido del manuscrito, otra mano, la del administrador de la casa del Sol, Diego de Arratia, dejó constancia de la colocación que le correspondía en la biblioteca a último día de abril de 1775. Expuesta en orden inverso al

anotado en el catálogo, el apunte del administrador sobre el ejemplar refrenda, en todo caso, la misma signatura: «Sal. 3^a, est. 12, cax. 2^o». Y lo que más importa, dado el lugar de la anotación: en esa fecha, a 30 de abril de 1775, y todavía en 1806 cuando se traslada la librería a Madrid, y aún después, en el catálogo de Carnicero Weber, mediado el siglo, el Cancionero seguía conservando el actual fol. 4r con la anotación de Eussem primero y de Arratia después como folio inicial. Ninguna de las antiguas signaturas que vinculan los libros con la casa del Sol según una pauta referencial topográfica que indica la sala, el estante y el cajón que ocupaban en 1775, aparece en el interior de los ejemplares. Muchas se han perdido en el proceso de reencuadernación palatina por haberse confiado a una guarda, pero sobreviven algunas en ese margen habitualmente sacrificado y no faltan nunca cuando se anotaron sobre el primer folio con texto.

La constatación de este hábito nos invita a regresar a Barbieri para transcribir aquí una línea pendiente, la que completaba la descripción del códice que publicó en 1890. Advierte el musicólogo: «el encuadernador barajó las primeras hojas del índice, cosiendo las que debieran ocupar el primero y segundo lugar en el séptimo y octavo». La cuenta de Barbieri viene a enseñarnos que advirtió el descalabro pero erró al atribuírselo al encuadernador. Santiago Martín mantuvo el orden o, por mejor decir, el desorden del códice tal como le había llegado desde los tiempos de Gondomar. El fol. 4r seguía dando inicio al códice y a cuatro folios de distancia venían los dos que Barbieri, si no interpreto mal su explicación, veía mejor acomodados en primer y segundo lugar del cuadernillo ocupado por el índice. Quizá Barbieri redistribuyó idealmente guiado por el rótulo «Tabula per ordinem alphabeti» (fol. 7 cuando él vio el códice), que, repuesto tras la guarda, restauraría el principio más elemental de organización de un índice: el alfabético. Pero, como advierte sensatamente Romeu Figueras [1965, 8] esa rúbrica en tinta roja y en caracteres llamativamente pequeños para proponerse como título general del índice, se añadió posteriormente sobre el verdadero encabezamiento del folio, que es la palabra «Villançicos» rotulada en negro y con grandes caracteres. La adición, aprovechando el escaso margen de cabecera que quedaba libre, le permite postular a Figueras una suerte de remedio forzado que delata la ausencia de otro encabezamiento, el correspondiente al género musical de las Canciones, presentes en el contenido del códice por delante de los Villançicos pero carentes de toda referencia en un índice que «distribuye con cierto cuidado el repertorio del CMP en cuatro apartados correspondientes a otros tantos géneros: el de los Villançicos profanos, el de los Estrambotes italianos, el de los Romançes y el de los Villançicos omnium sanctorum». Sin los folios que correspondieran a recoger las Canciones, el índice empieza *in medias res* y la manera más expeditiva de reparar el descabezamiento pasó por añadir sobre la sección temática de los Villançicos, y aprovechando el escaso hueco que quedaba en la cabecera, un título minúsculo que vale por inauguración general del índice (fig. 1). La explicación sería pertinente aun aceptando que los folios destinados a recoger el listado de Canciones no hubiesen existido nunca, pero a costa de admitir entonces un cambio de criterio en el compilador, o un abandono de su propósito de discriminación genérica original.

Que el Cancionero conserve la referencia topográfica que tenía en 1775 a la altura del actual fol. 4r es motivo sobrado para sospechar de una anomalía, que además se confirma porque la hoja que ahora aparece como guarda conserva en el vuelto impregnaciones de tinta que coinciden con calderones y números de folio asentados con tinta roja sobre el recto del fol. 4. Más claro: la guarda actual estuvo en contacto con el fol. 4 en la época en la que se consignó el índice del Cancionero empleando tinta roja para destacar los calderones y el número de folio que le corresponde a cada composición. No puede tratarse, por tanto, de «una hoja suelta que se puso allí al ser encuadernado el códice», tal como deduce Romeu Figueras [1965, 8, n. 4], por lo demás sumamente riguroso a la hora de establecer las fases por las que pasó la copia del manuscrito y el índice que le acompaña. Pero Figueras, cabe suponer, ignoraría la intervención de Santiago Martín, que se limitó a reproducir, con nuevas tapas, el orden de folios que traía el manuscrito de la casa del Sol llegado a Palacio en 1806, es decir, la guarda primero y el actual fol. 4r a continuación (figs. 2-3). En la reencuadernación de Martín se mantuvo la guarda como primera hoja del códice. Tanto es así que en el vuelto de la guarda aparece consignada la antigua signatura «2-I-5», correspondiente a su ingreso en la Real Biblioteca, una referencia topográfica que, mediado el siglo XIX, reiteraría Carnicero Weber en la ficha correspondiente al «Libro de cantos» que incluyó en el «Índice de los códices y manuscritos» de Isabel II. Jamás se habría confiado al vuelto de esa hoja la signatura que le correspondía en la Real Biblioteca de no haber sido la primera que se ofrecía al abrir el códice.

La reordenación de los folios del índice que ahora presenta el Cancionero musical no se produjo hasta entrado el siglo XX, una oportunidad provista por una última reencuadernación. Para entonces, quienes tuvieron que ver con el proceso de privar de la «pasta moderna española» al códice y vestirlo con mejores galas, sabían ya qué valor cultural y simbólico tenía este antiguo «libro de cantos». Barbieri había editado en 1890 su contenido y la publicación había acreditado también la manera de referirse a un testimonio que obligaba a reescribir la historia de la música renacentista en España. Por su parte, Menéndez Pidal [1914] había trabajado con el fondo de manuscritos poéticos de Gondomar en 1906 —sin saber de esta procedencia— y había «compaginado», por decirlo con él, numerosos cuadernillos de los actuales códices II/1579-1581 antes de que se reencuadernaran al año siguiente. Lo más probable es que también viera entonces el Cancionero musical —ya era obligado referirse así al códice en 1906— y que a raíz de su examen dejara una advertencia manuscrita en una ficha de la Real Biblioteca. Domínguez Bordona anejó este apunte a la descripción que le correspondió redactar a él mismo años después. En su nota, Menéndez Pidal deja constancia de la anomalía apreciable en el índice del Cancionero. Coincidiendo con Barbieri, o a consecuencia de su lectura, advierte: «entre las 9 hojas preliminares hay desorden, pues la 1^a está colocada 7^a».

En 1922 le llegó el turno de cambiar de aspecto externo al sufrido códice. Con motivo de su reencuadernación se corrigió el trastorno de las primeras hojas. Colocar en su sitio dos folios traspuestos, para más señas con un contenido alfabético que facilitara la reconstrucción de la secuencia textual, era tarea sencilla, y más habiendo avisado del descuido Barbieri y Pidal. Quizá el mérito estuvo en recordarlo cuando hacía falta. El conde de las Navas, promotor de un programa de reencuadernación de obras de la biblioteca real representativas de una idea antológica de la cultura española, halló en el Cancionero un candidato óptimo para ilustrar su ideario. Justo Luna y Valbuena fue el encargado de vestir el códice como se juzgaba que merecía una obra tan emblemática que era expresión del «alma de España»: piel de jabalí color avellana y la sobriedad de unos hierros secos rematados en lises a los que acompañaba en el pie del lomo la cifra de Alfonso XIII; al ex libris del rey, en hierros dorados, se le reservó la contratapa del plano anterior, forrada en tafilete color burdeos [López-Vidriero 2012, 263-272].

El Cancionero compartió encuadernación honorable ese mismo año de 1922 con otras piezas relevantes de la biblioteca real, otras almas nuestras, como la *Genealogía de los reyes de Castilla* de Alfonso de Cartagena (II/3009), la colección de retratos dibujados por Francisco Pacheco (IX/M/83) o las *Historiae* de Jiménez de Rada (olim II/1620, actualmente BGUS, Ms. 2674). El trabajo de Valbuena decidió también la fortuna de un nombre que no parece admitir dudas. Trescientos años después de la precaria anotación de Eussem en 1619 sobre un folio traspuesto, el manuscrito II/1335 perdía su vaga condición de «libro de cantos» a favor de un canónico «Cancionero Musical». El bautismo quedaba registrado a ojos incluso de los que no llegaron a abrir el códice, porque el nombre nuevo podía verse grabado en seco, con letras capitales y por encima de la cifra de Alfonso XIII, sobre el lomo del libro. La edición de Barbieri —la deuda con la erudición y el nacionalismo cultural— y los desvelos del conde de las Navas por construir una biblioteca regia ejemplar —el compromiso con el patrimonio bibliográfico— habían encontrado un espacio común en el que reconocerse y perdurar.

REFERENCIAS

- Asenjo Barbieri, Francisco, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890].
- López-Vidriero, María Luisa, «Eadem sed aliter: uniformidad y singularidad en la encuadernación de cámara», en *Grandes encuadernaciones en las bibliotecas reales, siglos XV-XXI*, [Madrid]: Patrimonio Nacional, 2012, págs. 225-280.
- Menéndez Pidal, Ramón, «Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI», *BRAE*, I (1914), 43-55, 151-170, 298-320.
- Romeu Figueras, José, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, volumen 3-A, Barcelona, CSIC, 1965.



Fig. 1: Folio inicial del Cancionero a partir de la reencuadernación de 1922.

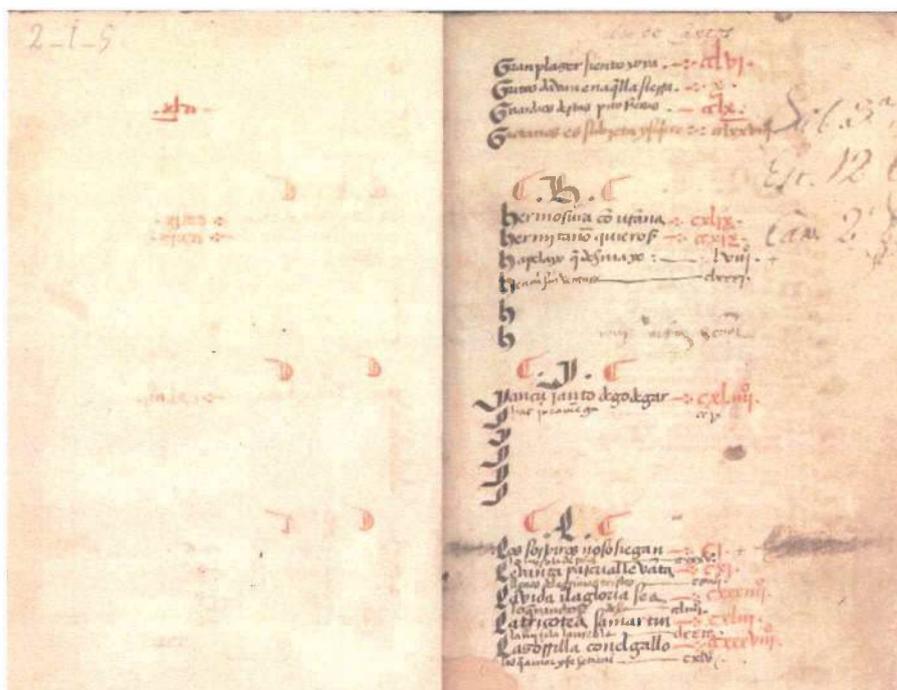


Fig. 2-3: Guarda y fol. 4 unidos en la fotografía para reconstruir el orden anterior a la encuadernación actual. Nótese las impregnaciones de tinta en la guarda.