

Estratto

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni

ANNO LXX - 2010 - FASC. 1-2

Direzione
ROBERTO CRESPO ANNA FERRARI SAVERIO GUIDA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR
Université de Genève
Svizzera

GÉRARD GOIRAN
Université de Montpellier
Francia

ASCARI M. MUNDÓ
Institut d'Estudis Catalans
Barcelona, Spagna

GIUSEPPE TAVANI
Università "La Sapienza"
Roma, Italia

FRANÇOISE VIELLIARD
École Nationale des Chartes
Paris, Francia

ELSA GONÇALVES
Universidade Clássica de Lisboa
Portogallo

ULRICH MÖLK
Universität Göttingen
Germania

WOLF-DIETER STEMPEL
Bayerische Akademie der Wissenschaften
München, Germania

MADELEINE TYSENS
Université de Liège
Belgio

FRANÇOIS ZUFFEREY
Université de Lausanne
Svizzera

MUCCHI EDITORE

La autocensura en los cancioneros: una justificación impresa en 57CG y otra manuscrita en CT1

El *Cancionero general* de Amberes de 1557 (= **57CG**)¹ es una antología clásica de autores antiguos y así lo entiende su editor, Martín Nucio. Aunque la nobleza del folio de las ediciones anteriores de Valencia (1511 y 1514), Toledo (1517, 1520 y 1527) y Sevilla (1535 y 1540) deje paso a la divulgación propia del tamaño en octavo y no se mencione a su primer compilador, Hernando del Castillo, esta edición, sin embargo, no es ajena a una de las características que han definido la historia de la compilación y reedición del *Cancionero general*: la impregnación de los intereses literarios del ambiente en que se concibe². Es obvio el objetivo comercial de la empresa, ya que, con la inclusión de poemas coetáneos y algunos, incluso, de relativa actualidad, se asegura un incentivo de mercado para su cancionero, que se une al interés por estos poetas ya considerados clásicos, cuya difusión en letra impresa ya hacía años que era limitada y difícil de encontrar. A los clientes habituales de las prensas de Martín Nucio se añadieron los círculos cortesanos que rodeaban a Felipe II. En 1557

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto *Del impreso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero medieval*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2008-04486), del cual soy investigador principal. Dedico este trabajo a Carmen Parrilla – en mi homenaje particular –, y le agradezco los comentarios a una de sus últimas versiones que, sin duda y sin tratarse de un tópico, lo han enriquecido.

¹ Por coherencia con la tradición de referencia a los cancioneros más extendida, fijada por B. DUTTON, *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, 7 vols., Salamanca 1990-1991, no opto por utilizar el sistema de González Cuenca (*Cancionero general*, 5 vols., Madrid 2004, I, pp. 36-37) para las ediciones del *Cancionero general* que no se incluyen en el *Cancionero del siglo XV* y genero las siglas **17CG**, **20CG**, **27CG**, **35CG**, **40CG**, **57CG** y **73CG**.

² «Lo que ocurre con el *Cancionero general* en sus orígenes valencianos ocurre también en las ediciones posteriores. Si dejamos a un lado las ediciones de Toledo, que vienen a ser un calco de las valencianas, en cada una de las dos remodelaciones, la de Sevilla y la de Amberes, se amplían los círculos ambientales acomodándolos al lugar que acogía la edición», J. GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., I, p. 61.

había en Flandes un potente mercado en castellano, con unos lectores de textos en esta lengua que eran capaces de consumir buena parte de los ejemplares impresos por Nucio. De hecho, si nos guiamos por el magno cortejo que llegó con Felipe II a Inglaterra en 1554, que superó los tres mil cortesanos³ y si tenemos en cuenta que la corte que lo acompañó en los Países Bajos sólo un año después debió de ser muy similar a ésta o, incluso, mayor – porque no olvidemos que Felipe fue a Flandes a tomar posesión del Imperio –, podemos imaginar el potencial de receptores que previó Martín Nucio. Fuera de España desde julio de 1554, estos cortesanos, que el mismísimo Felipe II calculaba en tres mil a su llegada a Inglaterra⁴, sentirían una

³ «Acaso el más fastuoso de la historia de España. Allí estaban las cabezas principales de la nobleza castellana: el almirante de Castilla, los duques de Alba y Medinaceli, los condes de Feria, Olivares, Fuensalida y Chinchón, los marqueses del Valle y de Pescara, y don Antonio de Toledo. Iba, por supuesto, el íntimo amigo desde la infancia de Felipe, Ruy Gómez de Silva, y como secretario, Gonzalo Pérez. Era sólo la cumbre de un impresionante cortejo, pues cada uno de esos Grandes se hacía acompañar de una pequeña corte ... El propio Felipe daba por descontado que, en conjunto, serían en torno a los tres mil», M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Felipe II y su tiempo*, Madrid 1998, p. 746. «Cuando la armada española llega a las costas inglesas, a mediados de julio de 1554, Felipe II se apresura al desembarco en Southampton con su impresionante cortejo: en torno a las 3.000 personas, quedando en la armada un pequeño ejército – pequeño pero aguerrido – de 6.000 soldados», *ibidem*, p. 752. Estos datos *de estimación* están documentados en la carta que Felipe II transmite a Simon Renard, fechada en Valladolid el 16 de febrero de 1554: «En lo que scriuís que la serenísima Reyna querría saber la gente que yrá en *nuestro* acompañamiento y seruicio, no se podría dezir lo cierto, pero todavía no dexarán de yr hasta tres mill personas de *nuestra* Casa y Corte, sin la gente que yrá para seguridad de la armada, que serán hasta otros seys mill, sin la gente mareante, y éstos no se han de desembarcar, sino bolverse en la armada, de manera que los que se desembarcarán serán solamente las dichas tres mill personas, y hasta mill y quinientos cauallos, y azémilas y otras caualgaduras que se lleuarán para *nuestro* seruicio y de los de *nuestra* Casa y Corte. Y si más fueren también se os auisará con tiempo», M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Corpus documental de Carlos V*, 5 vols., Salamanca 1973-1981, III, pp. 658-659 [documento DXCVI]. El cronista Luis Cabrera de Córdoba describe con detalle el cortejo de Felipe II, «en que iban cuatro mil españoles del tercio de don Luis de Carbajal ... y otros muchos caballeros y allegados con galas costosas, libreas y buenos caballos», entre los que cataloga un amplio listado de grandes de España, L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II, Rey de España*, 4 vols., J. MARTÍNEZ MILLÁN y C. J. DE CARLOS MORALES (eds.), Salamanca 1998, I, p. 23.

⁴ Para la corte de Felipe II durante su reinado, es fundamental J. MARTÍNEZ MILLÁN, *La corte de Felipe II*, Madrid 1994 y CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia* cit. Muchos de los personajes que acompañaron al príncipe en Inglaterra, siguieron formando parte de su corte a lo largo de su reinado.

nostalgia⁵ de la cultura española en 1557 suficiente para generar un potente mercado para la edición de los poetas del *Cancionero general*. Seguramente, algún ejemplar de este cancionero debió de correr en estos círculos – de la corte y de los castellanos afincados en Flandes – a través de ediciones antiguas y ahora se reeditaba en un tamaño más manejable⁶.

Mayor interés aun les debió de despertar la edición de Martín Nucio del *Cancionero general* si se incluyó en ella parte de la poesía que ya estaba corriendo manuscrita en este mismo círculo que la generó. Sin duda, la principal aportación fue un cancionerillo y algunas composiciones sueltas sobre la boda del príncipe Felipe y María Tudor, bastante mayor que él, que tuvo lugar el 25 de julio de 1554 en Londres. Era conocido el disgusto de Felipe por esta boda de conveniencia política – ante las enemistades de Carlos V con Enrique II de Francia y Mauricio de Sajonia –, un malestar que se convirtió en tema poético en esa corte española que acompañó a Felipe a Londres. Sin embargo, sólo estuvo trece meses en Inglaterra y en agosto de 1555 acude a Flandes, requerido por su padre, con el fin de llevar a cabo el acto de relevo imperial: el 25 de octubre de 1555, en Bruselas, Carlos V abdica y el príncipe, ya por entonces rey consorte de Inglaterra y rey de Nápoles, también pasa a ser Felipe II de España. Este episodio se plasmó en el *Romance que trata cómo el Emperador renunció los estados de Flandes en el rey don Felipe, su hijo* (123**) ⁷ y, por supuesto, no fue casualidad que Martín Nucio lo incluyera en su *Cancionero general* como una de sus *Obras nuevas*.

El proyecto inicial del *Cancionero general* de 1557 se limitaba a la reproducción del **27CG**, con pocas modificaciones: la eliminación del *Pleito del manto* y la incorporación de las *Coplas sobre el desorden del mundo* o, quizás, de algún poema más, aunque, en un principio, no se había programado la incorporación del cancionerillo sarcástico so-

⁵ La nostalgia del destierro fue, de hecho, un tema recurrente de las composiciones de este círculo cortesano añadidas por Martín Nucio en **57CG**.

⁶ Su carácter *general* era adecuado para satisfacer las ansias poéticas nostálgicas generadas en estos ambientes, entendiéndolo aún el término como la recopilación de «un volumen caudaloso y colectivo a la manera de las grandes compilaciones poéticas manuscritas del XV», GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., I, p. 36.

⁷ Para la numeración de los poemas del *Cancionero general* sigo siempre GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit.

bre la boda de Felipe II y María de Inglaterra, de manera paralela a lo que ocurrió con la sección de poetas valencianos de 1511⁸.

Aunque con alguna disfunción o inexactitud, al final de la tabla de obras, Nucio da cuenta de sus aportaciones al *Cancionero general*, que abarcan desde el poema 78** hasta el 127**, además de la composición 71**⁹, que se incluye entre los poemas 113** y 114**¹⁰:

Lo añadido en esta impresión última es lo siguiente.

Obra nueva que es un canto de Amadís, quando hazía penitencia por mandado de su señora Oriana en la Peña Pobre, incerto autore. 378
 Canción de Juan Rodríguez del Padrón. 396
 Otras de don Jorge Manrique de la desorden del mundo. 398
 El epitafio que hizo un cavallero a la muerte de doña Marina de Aragón. 398
 Epigrama. 398
 Epigrama a una caýda que dio una señora. 398
 Sonetos. 399
 Canción. 399
 Coplas a una señora. 399
 Villancico viejo. 399
 Romance que trata de cómo el Emperador renunció los estados de Flandes en el rey don Felipe, su hijo. 399

⁸ «En qué momento incluyó Castillo esta sección “extravagante” es cosa muy arriesgada de precisar. Desde luego, hubo un momento en que el *Cancionero* quedó diseñado sin ella y su inclusión, como ya he indicado, fue resultado de una iniciativa de última hora, sin tiempo para integrarla en el lugar que lógicamente le correspondía», GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., I, p. 44. Estas palabras parecen escritas para describir el proceso que se dio en **57CG**, con la diferencia de que la sección «extravagante», como la definía Rodríguez-Moñino, se encuentra cerrando el *Cancionero* de Amberes: «Pero entre el folio 160, en que concluyen las *Preguntas*, y el 219, en que comienzan las *Obras de burlas*, constituyendo las secciones octava y novena del volumen, se ha incluido un gran número de poesías que manifiestan bien a las claras cómo el primitivo plan ha sufrido una variación. Todo el contenido de estos folios es, pudiéramos decir, *extra-vagante*», A. RODRÍGUEZ MOÑINO, *Suplemento al Cancionero general de Hernando del Castillo*, Madrid 1959, p. 9.

⁹ Esta pieza son las *Coplas sobre el desorden del mundo*, que aparecen en **57CG** y, sin embargo, no se encontraban en su fuente toledana de 1527. Su inclusión no se advierte en esta tabla de adiciones de Nucio, aunque también es cierto que proviene de otra fuente, como son las ediciones sevillanas del *Cancionero general*.

¹⁰ El aparente desorden de los poemas no es tal y se deriva, tan sólo, de las convenciones de numeración utilizadas por el reciente editor de esta antología, GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit.

Soneto viejo con una glosa nueva. 400

Romance a la muerte de Adonis. 401

Soneto de otro cavallero. 402

Se trata, sin embargo, de una tabla incompleta¹¹: además de la ausencia del poema 71^{**}, sólo se incluyen la composición 83^{**}, la 111^{**} y la sección final, entre la 114^{**} y la 127^{**}, a excepción de la 117^{**}. Estos datos evidencian la extensión y la ordenación de los materiales que llegaron a última hora a Nucio y que éste consideró interesante imprimir, unos materiales que no incluye en la tabla, lo que no debe interpretarse necesariamente como una incorporación al cancionero con posterioridad a la elaboración de ésta.

Uso palabras aplicadas a **11CG** para demostrar lo semejante del proceso, ya que Martín Nucio incluyó esta sección a última hora «en nombre de la modernidad ... Pueden conjeturarse los motivos, que van desde el halago, más o menos espontáneo, a su noble protector hasta los intereses comerciales, buscando una clientela local que comprara el cancionero, sin olvidarse, claro, de la promoción que suponía para los poetas seleccionados la inclusión de su nombre en una obra de tal envergadura»¹². Este carácter improvisado de la edición de **57CG**¹³ se deriva de que Nucio quisiese editar su *Cancionero general* con rapidez y sin dedicarle mucho tiempo de elaboración, a fin de que ningún otro

¹¹ Joaquín González Cuenca resume así las anomalías, entre las que no advierte la ausencia en la tabla del poema 117^{**}: «Nucio no deja constancia, entre las novedades, del *Hospital de Amor* (78^{**}), de los cuatro sonetos (79^{**}-82^{**}) impresos en los ff. 356v-357r, ni del grupo de sonetos coplas y canciones compuesto en Londres con ocasión de la boda de Felipe II con su tía María Tudor (84^{**}-107^{**}), impresos en los ff. [388r]-394r, ni de los otros tres poemas que preceden a la canción de Rodríguez del Padrón (108^{**}-110^{**}), impresos en los ff. 394r-395v, ni de la canción de germanía que la sigue (112^{**}), impresa en los ff. [396v]-397r, ni del mutilado salmo *Super flumina* (113^{**}), impreso en el f. 397r», GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., IV, p. 637.

¹² GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., I, p. 43.

¹³ Parece evidenciarlo que «sin preámbulo ninguno, pues, comienza el volumen», A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Madrid 1958, p. 38, a diferencia del *Cancionero de romances* de 1547-1548 y del *Cancionero de romances* de Sepúlveda, en los que sí que necesitaba justificar una reelaboración importante de los materiales. De hecho, Juan Steelsio no incluye tampoco ningún preámbulo en su también poco elaborada edición de Sepúlveda.

impresor se le adelantara en tal novedad antuerpiense¹⁴. Estas prisas provocaron algún error de composición que, sin embargo, ayudará a entender mejor el proceso censorio de que fue objeto esta edición.

Joaquín González Cuenca ha vacilado en la delimitación del grupo de poemas que se organizan a partir del epígrafe que precede a la composición 84** y que, por lo tanto, marca su inicio: *Síguense ciertos sonetos, coplas y canciones nuevos, hechos en la ciudad de Londres, en Inglaterra, año MDLV, por dos cavalleros, cuyos nombres se dexan para mayores cosas, con ciertas obras de otro autor, cuyo nombre también se reserva. P.P.D.A.R.A.* En las notas al texto, considera que este grupo de composiciones «va desde el poema 84** al 107**»¹⁵, a diferencia de su introducción, en la que piensa que la sección abarca «del 84** al 110** o quizá hasta el 113**»¹⁶. Reconoce la razón de esas dudas, que reside en el hecho de que

entreveradas con las obras estrictamente centradas en la boda del príncipe incluye Nucio otras no tan directamente alusivas, aunque suelen abundar en motivos de partida, despedida, malestar y tristeza. Es difícil precisar dónde acaban los poemas de la boda filipina encabezados con el epígrafe previo al poema 84**¹⁷

y, aunque parece decidirse en la anotación al texto por los límites más restrictivos, creo que la composición 113** se incluye dentro del cancionero previo que dio lugar a esta sección de **57CG**.

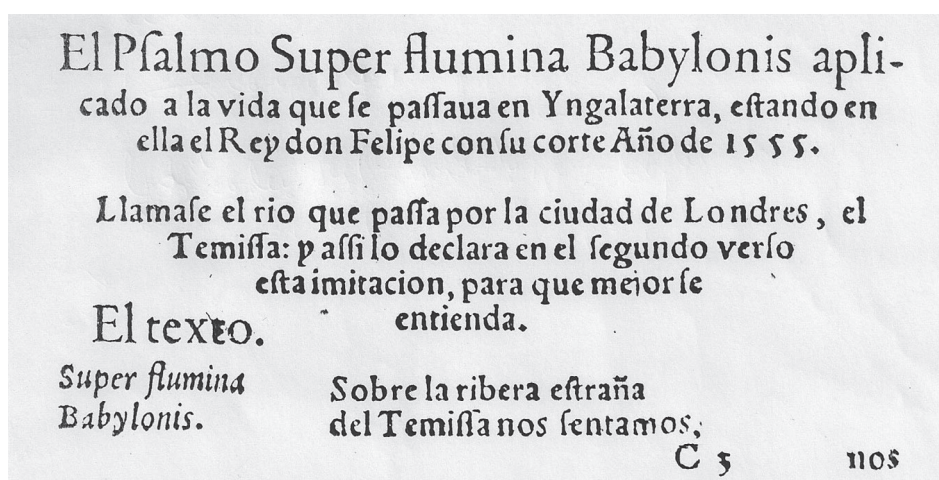
¹⁴ Pienso, sobre todo, en Juan Steelsio, antiguo patrón de Martín Nucio. Ambos mantuvieron una competitividad paradigmática para entender el mercado editorial hispano-flamenco: «La rivalidad profesional entre dos grandes impresores antuerpienses del siglo XVI, ambos estampando textos españoles, Martín Nucio y Juan Steelsio, es verdaderamente curiosa. Los dos deseaban, sin duda, acaparar el mercado de lengua castellana y no daban paz a la mano en adquirir, arreglar a veces, y editar los volúmenes más deseados por el público. Si el privilegio real veda a uno de ellos difundir en sus talleres producciones que posee el otro, no vacila en buscar obras del mismo autor que se hallen libres. Casos hay en que toman traductores propios para idéntico libro, como los *Apotegmas* de Erasmo que dan al público ambos en el mismo año, uno según la versión de Francisco de Tamara y otro según la de Juan de Jarava», A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Cancionero de romances (Sevilla, 1584)*, Madrid 1967, pp. 10-11.

¹⁵ GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., IV, p. 693, n. 1.

¹⁶ GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., I, pp. 74-75.

¹⁷ *Ibidem*, p. 75.

Este poema 113**, que establece los límites finales del cancionero dedicado a la boda de Felipe de Austria y María Tudor es, precisamente, uno de los puntos centrales de este trabajo o, más concretamente, la mutilación de que fue objeto y la nota de censura impresa, que justifica el expurgo. A mitad del folio 397r¹⁸, se inicia el poema. Tras la rúbrica y una nota aclaratoria para la identificación del río londinense, se incluyen tan sólo los dos primeros versos del poema y, al margen izquierdo, el inicio del texto del salmo *Super flumina*, que se debió de ir leyendo en paralelo al poema contrahecho, para advertir la calidad del juego poético¹⁹.



[57CG, f. 397r]

¹⁸ El poema censurado se mantiene en la reedición del *Cancionero general* que hace el hijo de Martín Nucio en 1573, recogida en el f. 380v.

¹⁹ No he encontrado otros testimonios de esta composición mutilada, aunque sí que es cierto y sintomático que, como me ha hecho ver Carmen Parrilla, en el f. 75v del cancionero **PS1** se encuentran los tres primeros versos en latín del salmo *Super flumina* (**ID** 7338), mientras que el folio 76r está en blanco, algo que recuerda, como veremos, a lo que ocurre con la composición 113** de **57CG**. La asociación del tema del destierro bíblico con la diáspora judía podría haber sido la causa de censura del poema de **57CG** y de éste en **PS1**. Para la melancolía como tema renacentista y su relación con el judaísmo, vid. M. BATAILLON, *¿Melancolía renacentista o melancolía judía?*, in *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid 1964, pp. 39-54. Para la fortuna de este salmo en la literatura española, vid. *Sobre el salmo Super flumina*, in *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid 1988, pp. 113-126.

Sin embargo, al pasar el folio, no encontramos en el verso de éste la continuación del poema, sino una nota excusatoria y justificativa del acto de censura, que mutila el resto del poema ²⁰:

Dexamos de poner la resta de esta Cancion
començada por algunos buenos respetos.

[57CG, f. 397v]

Los dos primeros versos ya nos hablan del canto nostálgico que debía de suponer el poema, basados en un salmo de destierro. En tono de crítica burlesca, los cortesanos se identifican a través del *contrafactum* con los desterrados bíblicos, cantando una injusta nostalgia que se deriva de la boda desgraciada entre el príncipe Felipe y María Tudor. No hay razón para no creer lo que dice la rúbrica sobre la fecha de composición de este cancionero, ya en 1555, en Londres y estando Felipe con su corte, a la que pertenecieron los anónimos poetas. El texto, censurado, sin duda, por ser un *contrafactum* de tema bíblico, como era habitual en la época, presenta, sin embargo, algunos interrogantes: quién y cuándo censuró el poema y, sobre todo, por qué se incluyó en un impreso un poema mutilado y una nota explicativa anunciándolo.

Joaquín González Cuenca tiene claros los dos primeros interrogantes, ya que atribuye el acto de censura a los impresores ²¹, hipótesis que comparte Rafael Ramos ²² y que no pongo en duda ²³. Sin em-

²⁰ Para la edición del texto, vid. GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., IV, p. 736, editado anteriormente en RODRÍGUEZ MOÑINO, *Suplemento* cit., p. 261 como poema 304 de su *Suplemento al Cancionero general de Hernando del Castillo*.

²¹ «Este tipo de censura, previa a los decretos de la Inquisición, se pone de manifiesto, por ejemplo, en la segunda edición de Amberes, de 1573, que se anticipa a la decisión inquisitorial de diez años más tarde al cercenar de raíz toda la sección de burlas; en la edición anterior, de 1557, se cercena, nada más iniciado, el poema con la versión a lo profano del salmo *Super flumina* (113**) con una nota que no puede ser más clara: “Dexamos de poner la resta de esta canción començada por algunos buenos respetos”», GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., I, p. 80.

²² R. RAMOS, *El Cancionero general y la Inquisición portuguesa*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», LV/2 (2007), pp. 351-373. Vid. p. 365.

²³ Siguiendo la línea de las supresiones previas de 14CG y, sobre todo, del tono mutiladoramente piadoso de 35CG y 40CG: «De hecho, esta detallada condena se había

bargo, en este supuesto hay algo que no encaja y lo sabía bien González Cuenca: «Lo que llama la atención es por qué no se omitió sin más en vez de dejar como testimonio los dos versos iniciales y la advertencia de los editores»²⁴. Efectivamente, si el impresor o el corrector comprueban que el poema no es adecuado para aparecer en el volumen, sería lógico que se hubiera eliminado en el proceso de composición.

La imprenta ofrece posibilidades que no dejan huella para subsanar un error de estas características mucho más fácilmente que el proceso de copia manuscrita, pero no por ello siempre debió de ser así. Es cierto que Martín Nucio es bastante menos temeroso que su hijo Felipe, quien, en su edición de 1573, sí que expurga las *Obras de burlas del Cancionero general*²⁵: **57CG** se limita a eliminar el *Pleito del manto* (157*)²⁶, reintroduciendo *Las lecciones de Job* de Garcí Sánchez, a pesar de saber que Cromberger las había suprimido en sus ediciones de Sevilla, así como muchos otros poemas considerados igual de irreverentes²⁷. Martín Nucio, por lo tanto, no se caracterizó

ido fraguando poco a poco a lo largo de todo el siglo XVI. La segunda edición del *Cancionero general*, de 1514, sin ir más lejos, ya había eliminado algunos poemas un tanto subidos de tono o poco respetuosos con la ortodoxia religiosa. Serían un ejemplo, en el primer caso, textos aparentemente tan lascivos como la *Esparsa a su amiga, estando con ella en la cama* de Nicolás Guevara o las coplas *Porque estando él durmiendo le besó su amiga* de Jorge Manrique; en el segundo, y sin dejar a este último autor, las coplas con que glosaba su mote *Ni miento ni me arrepiento*. Asimismo, en su nota preliminar a la primera estampación sevillana, de 1535, el editor advertía a los potenciales compradores de que “agora, en esta última impresión, se han quitado del dicho cancionero algunas obras que eran muy desonestas y torpes”, y, en efecto, podemos comprobar que en esa edición y en la de 1540, se eliminaron poemas como las *Liciones de Job*, de Garcí Sánchez de Badajoz, el *Pater Noster de las mujeres* de Luis de Salazar y otras obras “que rozaban la irreverencia más que la heterodoxia”. No nos extrañará, así, que casi todas ellas vuelvan a ser censuradas en el *Índice* de 1624», RAMOS, *El Cancionero general* cit. p. 364.

²⁴ GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., IV, p. 736, n. 1.

²⁵ Los herederos de Nucio se limitaron a meras reediciones, J. F. PEETERS FONTAINAS, *L'officine espagnole de Martin Nutius à Anvers*, Anvers 1956, p. 19, con muy pocas innovaciones, muchas veces derivadas de miedos inquisitoriales.

²⁶ A. RODRÍGUEZ MOÑINO, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVI)*, 2 vols., Madrid 1973, I, p. 104.

²⁷ Para la relación completa de los poemas eliminados y añadidos en **57CG**, vid. RODRÍGUEZ MOÑINO, *Manual bibliográfico* cit., I, pp. 104-106, además de GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., IV, pp. 635-755, que también los edita.

por mutilar su *Cancionero general* por miedo a las prohibiciones o recomendaciones eclesiásticas previas al índice de 1559²⁸. Sin embargo, aunque el *contrafactum* del salmo *Super flumina* no sería de contenido más condenable que muchos de los poemas que Martín Nucio incluyó en su *Cancionero general*, había una razón concreta y cercana para este expurgo. Blanca Perinián encuentra ya en el índice de Lovaina de 1550 una preocupación eclesiástica – y consecuente prohibición – por los *contrafacta* profanos de textos bíblicos o litúrgicos, lo que da muestra del éxito que habían alcanzado para entonces este tipo de parodias poéticas:

Item se prohiben todos los pasquines o libelos infamatorios y famosos debaxo de qualquier título o nombre que salgan o se escriban e intitulen; en los quales son autoridades y palabras de la Sagrada Scriptura se dizen y tratan cosas y materias profanas. Y lo mesmo se entiende de todas las canciones, coplas, sonetos, prosas, versos y rimas, en cualquier lengua compuestos que traten de cosas de la Sagrada Scriptura interpretándola contra la detenida reverencia y respeto, prophanamente y a otros propósitos contra lo que común y ordinariamente la sancta madre yglesia admite y usa²⁹.

No debemos pasar por alto que las persecuciones inquisitoriales de este tipo de obras y de otras consideradas irreverentes eran hacia los libros, pero recaían también en las personas: en los autores, en los copistas, en los impresores y en los propietarios³⁰. Es Nucio o algu-

²⁸ Tengamos en cuenta que las ediciones de los índices de Amberes fueron en 1569, 1570 y 1571, por lo que en 1557 – y a pesar de la publicación de los índices de Lovaina en 1546, 1550 y 1558 – Martín Nucio, a diferencia de su hijo Felipe en 1573, todavía no se sintió presionado editorialmente ante este tipo de persecuciones.

²⁹ Es la regla 10 de este índice, cuya citación es a partir de B. PERINIÁN, *Las poetas de Suero de Ribera: estudio y edición crítica anotada de los textos*, in «Miscellanea di studi Ispanici», XVI (1968), pp. 5-138. Vid. p. 31. Aunque Perinián habla de 1551, se debe de referir a la reimpresión del índice de Lovaina de 1550 que se hizo en Valladolid en esa fecha y que es el que ha consultado y cita.

³⁰ A partir de la legislación inquisitorial en época de Felipe II y durante todo el siglo XVII, «la Inquisición dejó claro que leer, o simplemente poseer, un libro prohibido era un delito equiparable al del autor del delito en cuestión», C. A. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, *Lectura y censura ideológica en el siglo XVI*, in A. Castillo Gómez (ed.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (siglos XIII a XVIII)*, Salamanca 2003, pp. 79-106, p. 96, a diferencia de las disposiciones inquisitoriales de Carlos V, como los decretos de 1531 y 1534, en los que «la norma, salvo la no muy frecuente confiscación de los libros, no preveía castigo ejemplar para los infractores», *ibidem*, p. 85. De hecho, todos los expurgos de los ejempla-

no de sus colaboradores quien, conociendo esta disposición y a pesar de las prisas editoriales, prefiere evitar problemas y sugiere la supresión del *contrafactum*. Hay indicios en la edición que justifican esta hipótesis – a pesar de ser extraño que se haya dejado en la imprenta una marca de censura más propia del manuscrito – y que permiten entender el procedimiento empleado. Sorprende, por lo tanto, que se hayan mantenido la rúbrica, la nota sobre el río Támesis y el principio del poema y de su fuente bíblica, así como una aclaración y justificación de tal censura. Ahora bien, no debe de ser casualidad que tal anotación no aparezca a final del f. 397r, sino que lo haga al inicio del f. 397v, sin espacio de separación sobre el epígrafe siguiente, que introduce las *Coplas sobre el desorden del mundo*. De hecho, este poema presenta una serie de peculiaridades que levanta sospechas sobre su inclusión en el *Cancionero*. En primer lugar, esta precariedad de espacio entre la nota de censura previa y el título, se repite en el cuerpo del poema, ya que no se deja separación entre la tercera y cuarta estrofa, ni tampoco entre las siguientes, aunque tengan un epígrafe entre ellas. En segundo lugar, esta composición se atribuye a Jorge Manrique, muy probablemente a partir de una de las ediciones sevillanas del *Cancionero general*, ya que son las que incorporan el poema a esta antología, poco después de las manriqueñas *Coplas a la muerte de su padre* y tras una sección de poemas de Osorio³¹, al que parece que hay que atribuirlos³². Finalmente, la precipitación por incorporar esta composición en **57CG** le atribuye una peculiaridad que ha pasado desapercibida: el poema 71** se cierra con una estrofa que contiene *Una autoridad de la Sacra Escritura* y que comienza «Mira en quanta

res de las ediciones del *Cancionero general* se debían a estos temores y prevenciones de los propietarios de las obras. Para una catalogación de estas mutilaciones, vid. J. MAHIQUES CLIMENT, *Expurgos al Cancionero general*, in «Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Lettere (Nuova serie)», IV (2003), pp. 161-196.

³¹ «Habían aparecido impresas por primera vez en Sevilla, a nombre de Rodrigo Osorio, detrás de las *Coplas* de Jorge Manrique (68**) y de otras dos de Osorio (69/2** y 70**). Nuncio prescindió de las *Coplas* de don Jorge, de las apócrifas dos coplas que le encontraron cuando lo mataron (69/1**), de la continuación de Rodrigo Osorio (69/2**) y de sus *Coplas hechas en menosprecio del mundo y contra la desordenada codicia* (70**), e imprimió sólo las *Coplas sobre la desorden del mundo* a nombre de don Jorge (71**)», GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., I, p. 76.

³² GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., IV, p. 638.

condición», una estrofa que concluye el poema 70^{**} de las ediciones sevillanas y no éste. Joaquín González Cuenca la edita al final de las *Coplas en menosprecio del mundo*³³ y no la incluye cerrando las *Coplas sobre el desorden del mundo*, ni indica nada al respecto en su aparato crítico³⁴.

De momento, tenemos que un poema que comienza en un folio, queda interrumpido a principios del siguiente y la composición posterior tiene destacados problemas de transmisión: precariedad de espacio editorial, error en la atribución a Jorge Manrique e incorporación de una estrofa correspondiente al poema anterior en la edición sevillana. Cuando ya estaba en cajas el poema 113^{**} completo y, al menos, algunos folios más – si no el resto del cancionero –, se detectó lo inadecuado de incluir el *contrafactum* y se modificó el original, como evidencian algunos rasgos del impreso. A pesar de ser habitual en la imprenta, la confusión producida en los dos folios siguientes, que repiten la numeración CCCXCIX y que saltan la foliación CC-CXCVIII, debió de depender de este proceso de censura y de la adaptación de las cajas. Esto es coherente con los datos derivados de la tabla inicial. Si repasamos la información que aporta Nucio sobre las obras añadidas en su *Cancionero general*, comprobamos que – más allá de las ausencias destacadas anteriormente – hay errores de foliación alrededor del poema 113^{**}. Para la canción de Rodríguez del Padrón, que comienza en el f. 395v, se remite al f. 396, un dato cuya explicación no descarto que dependa del proceso de reestructuración de esos folios, pero que no me parece esencial para mi argumentación. Sí que lo es, sin embargo, que se indique en el f. 398 el inicio de las *Coplas del desorden del mundo*, cuando, realmente, comienzan en el f. 397v, y que este salto de foliación se mantenga en los poemas inmediatos. Si ponemos en paralelo los datos derivados de la tabla y la distribución real de poemas en la edición, podremos reconstruir la foliación original previa a la censura de la composición 113^{**}. De esto, se derivaría la siguiente tabla, en la que diferencio el recto del verso, porque es un dato esencial para entender el proceso:

³³ GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit., IV, p. 611.

³⁴ *Ibidem*, p. 775.

[f. 398r]

Otras de don Jorge Manrique de la desorden del mundo. 398

[f. 398v]

El epitafio que hizo un cavallero a la muerte de doña Marina de Aragón. 398

Epigrama. 398

Epigrama a una caída que dio una señora. 398

[falta la canción «Cuydados, gran priessa os days»]

[f. 399r]

Sonetos. 399

Canción. 399

[f. 399v]

Coplas a una señora. 399

[f. 400r (?)]

Villancico viejo. 399

Romance que trata de cómo el Emperador renunció los estados de Flandes en el rey don Felipe, su hijo. 399

Como se puede comprobar, ha habido un desplazamiento de numeración tras el f. 397, que contenía el *contrafactum* censurado. El f. 398 original, según la tabla, ha pasado a ser f. 397v y f. 398r [= 399^ar]; igualmente ha ocurrido con el f. 399, que se ha desplazado a ser 398v [= 399^av] y 399r [= 399^br]. De hecho, si nos fijamos en la tabla, a pesar de haber referencias al f. 398, que se corresponden a un recto y a un verso, las indicaciones sobre el f. 399 se identifican con tres planas. Esto es porque, a partir del f. 399v de la numeración actual, se regularizan las referencias de la tabla, lo que parece indicar que el alcance de la reestructuración derivada del acto de censura se limitó a los actuales folios 397, 398 y 399 – incluso, tal vez, al f. 396.

Con estos datos, está claro que el expurgo afectó tan sólo al f. 397v, que se eliminó por completo e hizo avanzar los materiales ya montados, al menos, de los dos folios posteriores, creando la disfunción de una plana en la tabla inicial. Quizás hubo la eliminación de algún otro poema, que podría haber dejado una sutil huella en el posible desplazamiento de la pieza de Rodríguez del Padrón o en la inclusión de la composición 117^{**}, pero, ante tanta reestructuración, hubo una

voluntad manifiesta de no modificar el folio 397r, dejando, así, muestra impresa de un mecanismo más propio de la transmisión manuscrita. La voluntad de justificar ante sus autores – y receptores de **57CG** – la no reproducción exacta del cancionero de la corte filipina que emergía entre las *Obras nuevas*, unida a las prisas editoriales o, incluso, a la pereza de los colaboradores de Nucio, hizo mantener este folio intacto, aunque se tuviera que generar una nota justificativa en el folio posterior. Esto fue indudablemente así, porque, al no modificar el f. 397r, se colaron dos errores más que inciden en la evidencia de que este acto de autocensura se dio en el proceso de impresión y no en la tradición manuscrita previa: por un lado, este folio incluye una coma al final del segundo y último verso conservado del poema – un signo de puntuación ilógico si no hubiese continuado la composición – y, por otro, se ha mantenido el reclamo original, que no remite a los contenidos actuales del f. 397v y que nos indica, por lo tanto, que el tercer verso del poema comenzaba con la palabra *nos*³⁵.

* * *

La suerte ha querido que se nos haya conservado, aunque mediatizada a través de una copia decimonónica, otra nota del siglo XVI que justifica un acto de autocensura en la transmisión de la poesía de cancionero³⁶. Después de copiar las primeras seis estrofas de *Las lec-*

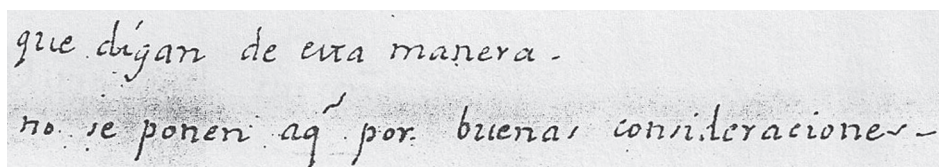
³⁵ Ambos datos se pueden comprobar en la primera de las imágenes que he incluido en este trabajo.

³⁶ Se trata de «pequeño librito manuscrito procedente de los fondos de don Luis Usoz y Río, donados a la biblioteca por su viuda, doña María Sandalia del Acebal y Arratia. Casi en su totalidad el manuscrito 3777 es el resultado de una copia realizada en A Coruña en 1843 por el erudito Enrique de Vedia, mientras residió en esta ciudad – breve estancia de apenas dos años – en los que desempeñó el cargo de jefe político durante el gobierno de González Bravo», C. PARRILLA, *El cancionero del comerciante de A Coruña*, Noia 2001, p. 11. La editora del cancionero matiza esta descripción con tres hipótesis que me parecen relevantes: 1) tal vez, «el manuscrito que poseía Martín de Torres fue visto por Luis de Usoz en A Coruña, un poco antes de que Vedia concluyese o acaso solamente comenzase su copia» (*ibidem*, pp. 21-22); 2) «aunque haya sido Vedia el autor de la *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, no cabe duda que, como en tantas empresas producto de su curiosidad y actividad constantes, Usoz debió de ser el inspirador de la tarea, proporcionando a Vedia material de primera mano. Algo similar es lo que puede apuntarse para el interés que se tomó Vedia por el manuscrito poético que se guardaba en casa de Torres Moreno.

ciones de Job de Garci Sánchez de Badajoz, el cancionero **MN14** (Ms. 3777, Biblioteca Nacional, Madrid) – copia decimonónica de un cancionero perdido del siglo XVI, al que Carmen Parrilla llama **CT1** por pertenecer a la biblioteca del comerciante coruñés Martín Torres Moreno – incluye la siguiente nota: «No se ponen aquí por buenas consideraciones»³⁷.

Me atrevo a pensar que primero lo vio Usoz y pasó la noticia a Vedia ... A mi juicio, Usoz no entregó su propio cotejo a Vedia o si lo hizo, éste apenas se sirvió de él, pues en dicho cotejo había anotaciones personales de Usoz que, por su autoridad, hubieran debido tenerse en cuenta» (*ibidem*, pp. 29-30); y 3) «Como la copia de Vedia terminó en manos de Usoz, y como éste tuvo cierta participación en la tarea, según indicaba Vedia, me atrevo a pensar que el Ms. 3777 sea, a su vez, una reproducción – de la que hago responsable a Usoz – de la copia que Vedia había hecho en A Coruña, resultando así que Usoz, descuidando lo que prometía Vedia en la *Advertencia* sobre la inclusión de Macías y de Juan Rodríguez, pero respetando en general el trabajo de Vedia, añadió las poesías de Carvajales y, por supuesto, el *Romance de Juan Alonso Aragonés*» (*ibidem*, pp. 20-21).

³⁷ En la actualidad, sólo tenemos constancia de cuatro testimonios manuscritos antiguos que contuvieron *Las lecciones de Job*: además de **CT1**, se incluyeron en **LB1**, en **SA10b** y en un *Cancionero de poesías varias* (BNM, Ms. 3902), R. A. DI FRANCO – J. J. LABRADOR HERRÁIZ, *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Cleveland 1989. No se encuentran ni parece que lo estuvieron nunca en **SA7**, como aducía J. CASTILLO, *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Madrid 1980, p. 1980: 453 y como corrige V. INFANTES, *Las lecciones de Job en caso de amores, trobadas por Garci Sánchez de Badajoz*, in J. MARTÍN ABAD, *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo 1999, pp. 78-104, p. 83. Uso el verbo en pretérito porque ninguno de los tres manuscritos conservados, ni **MN14** – copia de **CT1** –, presenta más que ciertos indicios de haber contenido esta composición, la mención en la tabla o unos pocos versos. El cancionero **LB1**, conocido también como *Cancionero de Londres* o *Cancionero de Rennert*, se conserva en la British Library con la signatura Add. 10431. Se inicia con una recopilación de las obras de Garci Sánchez de Badajoz; después del folio 12 de la numeración actual, se han arrancado cuatro folios, que tenían la numeración antigua XIII-XVI y que debían de contener *Las lecciones de Job*. El cancionero **SA10b**, la segunda parte del cancionero salmantino **SA10** (Ms. 2763, Biblioteca de la Universidad de Salamanca), ya del siglo XVI, copia *Las lecciones de Job* a partir del folio 133v, pero, de nuevo, se arrancan los cuatro folios siguientes, del folio XXII al XXV de la numeración antigua. Se dejan sin eliminar, por lo tanto, los diecisiete primeros versos (INFANTES, *Las lecciones* cit., p. 82), que no generan ningún problema moral. Del *Cancionero de poesías varias* se han suprimido por completo las *Lecciones*, pero nos queda una huella de su anterior presencia en el cuerpo del cancionero, ya que al final de la primera parte – la que corresponde a los poemas recopilados entre 1550 y 1560 – tendríamos que encontrar esta composición como número 117, pero «sólo queda una solitaria rúbrica que indica en el folio 101v [en realidad, el f. 102v]: *LAS LIÇIONES DE JOB TROVADAS POR GARCI SÁNCHEZ DE VADAJOZ*», INFANTES, *Las lecciones* cit., p. 83. En definitiva, no quedan testimonios



que digan de esta manera -
no se ponen aq por buena consideracione -

[MN14, f. 17]

Como ha justificado muy bien Carmen Parrilla³⁸, esta nota no es original de **MN14**, como pensó en un principio³⁹, sino que se trata de la reproducción de la ya existente en **CT1**, «pues la rúbrica general de nuestro “antiguo manuscrito” es bastante elocuente con la transmisión que tuvo esta pieza: *Las obras de Garci Sanchez de Badajoz: las quales en muchas partes están corrompidas: tuvose por el mejor rremedio, dejarlas como se hallaron*»⁴⁰.

manuscritos completos de las *Lecciones de Job*, perseguidas por la férrea censura de que fueron objeto en el siglo XVI. De hecho, sólo gracias a la imprenta conocemos hoy el texto completo de este poema, incluido en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo y en un pliego suelto recientemente descrito por J. MARTÍN ABAD, *Un volumen* cit., pp. 9-10, y catalogado por A. L.-F. ASKINS – V. INFANTES, *Suplemento al Nuevo Diccionario. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI (II)*, in «Crítica», 74 (1998), pp. 181-189, p. 182, con la numeración 44.5. De cualquier manera, si los testimonios manuscritos de *Las lecciones de Job* sufrieron una persecución censora del poema durante el siglo XVI, no fueron menos sus versiones impresas: en primer lugar, *Las lecciones de Job* fueron condenadas ya desde muy a finales del siglo XV, como se documenta en el *Prólogo del Libro de la celestial jerarchia y infernal labirinto*, que inaugura muchas otras persecuciones posteriores, INFANTES, *Las lecciones* cit., p. 92; en segundo lugar, se suprimieron del proyecto de las ediciones sevillanas del *Cancionero general* de 1535 y de 1540 por motivos morales; finalmente, los índices inquisitoriales de 1559 y de 1583 persiguieron las *Lecciones*, de manera indirecta en el primer caso y directa en el segundo, siguiendo en esta última tendencia a los *Roles* portugueses, vid. RAMOS, *El Cancionero general* cit.

³⁸ PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., pp. 25-26.

³⁹ C. PARRILLA, *De copias decimonónicas de cancioneros*, in A. Méndez Collera y V. Roncero López, *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, Cuenca 1996, pp. 517-530. Vid. p. 525.

⁴⁰ PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., p. 25. La corrupción más evidente se produce en *Las lecciones de Job*, que inicia la recopilación y que aparece a continuación de esta rúbrica, inspirada, sin duda, en esta mutilación. Es más, en su advertencia inicial, Vedia deja clara la fidelidad y escrupulosidad de su copia: «En ella he conservado íntegro el texto del códice original así como las notas, enmiendas y variantes que contiene al margen», *ibidem*, p. 164.

Una de las aportaciones más interesantes del trabajo de Carmen Parrilla es, precisamente, el descubrimiento de unos papeles de Luis Usoz relacionados con **MN14**, que le permiten remontar esta nota censuradora al siglo XVI⁴¹. En ellos, Usoz aporta unos datos valiosísimos sobre la descripción de **CT1**, como es su extensión: «La confrontación entre la paginación del manuscrito (52 hojas), y su tamaño en cuarto guarda equivalencia con la paginación y tamaño de la copia de Vedia (62 hojas y 220x160mm.)»⁴². Aunque es cierto que esta nota concreta en gran medida la referencia de Vedia al «códice de estas poesías escrito en el siglo XVI de letra clara y hermosa»⁴³ en su advertencia inicial a **MN14**, datada en Coruña el 4 de abril de 1843, ambos datos se complementan para reconstruir qué tipo de cancionero fue **CT1**. Esa letra cuidada sugiere que el cancionero antiguo era obra de un copista profesional, por lo que el volumen debió de ser encargado por su primer propietario con el fin de reproducir uno de los tantos cancioneros individuales de Garci Sánchez de Badajoz, perdidos hoy, que corrieron durante la primera mitad del siglo XVI⁴⁴. Muy proba-

⁴¹ «Pues entre los *Papeles* de Usoz (BNM, Ms. 21294 (20) he hallado 22 páginas de anotaciones personales del bibliófilo bajo este epítgrafe: *Garcisánchez de Badajoz. Variantes*. Y a continuación: *Estas variantes las saqué de un Manuscrito (letra del siglo XVI) de las Poesías de Garci Sánchez de Badajoz, que tiene D. Martín Torres Moreno, vecino y comerciante en la Coruña. El dicho Ms. tiene 52 hojas, en 4º español. – Las variantes las saqué, confrontando el ms. con el Cancionero General 1. vol. folio, edición de Sevilla de 1540. – Los folios, versos y columnas, a que aquí me refiero, son los del Cancionero impreso. Las cito así fol. v. e. d. folio, verso, columna. La abreviatura ms. se refiere al Manuscrito, ya cuando este pone la variante al margen (sic), ya en el mismo cuerpo de él. Coruña 16 de febrero 1843*», PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., p. 22.

⁴² PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., p. 22. «Contando únicamente en ella la poesía de Garcisánchez y las ocho canciones que se reproducen bajo la rúbrica *Canciones diversas*» (*ibidem*, p. 22, n. 25).

⁴³ PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., p. 163.

⁴⁴ C. ALVAR, *LB1 y otros cancioneros castellanos*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège (1989)*, ed. M. Tyssens, Liège 1991, pp. 469-500; vid. pp. 479-480. PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., pp. 34-35. «No dudamos que en algún códice no controlado todavía more nuestra obra, quién sabe si con la presencia real de los versos de *Las lecciones* o con la simple memoria de su existencia. Ahí esperan, pues, las citas de Nicolás Antonio de un manuscrito del Conde de Villaumbrosa: *Obras Poéticas de Garci Sánchez de Badajoz natural de la Ciudad de Ecija. MSS. reperiuntur cum hac inscriptione apud excellentissimum comitem de Villaumbrosa, Castellae senatus presidem* o el códice que Bartolomé José Gallardo menciona como *Cancionero de Mauro del Almendral*, sin detallar su contenido, y que Menéndez Pelayo relacionaba con un ‘Cancio-

blemente, **CTI** fue el producto de una copia fiel de uno de esos cancioneros de Garci Sánchez, transcrita en un código compuesto específicamente para ello y que debía de constar, por lo tanto, de cuadernos regulares de un mismo papel. Si tenemos en cuenta que la descripción de Usoz habla de cincuenta y dos folios, el volumen se componía, probablemente, de seis cuaternos; también podría tratarse de tres cuadernos de ocho bifolios, pero es frecuente que los volúmenes regulares *in folio* sean formados de octernos, mientras que aquellos compuestos *in quarto* sean cuaternos, como debió de ser en **CTI**. En ambos casos, hablaríamos de cuarenta y ocho folios a los que habría que sumar los bifolios de guarda, que, al menos, fueron dos, y que parece haber incluido Usoz en su recuento de «52 hojas»⁴⁵.

Estas son las características, en definitiva, de un código que transcribe fielmente su antígrafo, cuyo copista se limita a autocensurarse en *Las lecciones de Job* para evitar consecuencias inquisitoriales, tanto para él, como para su futuro propietario. Una de las características de esta copia, derivada de la supresión de las nueve lecciones de difuntos aplicadas a temas amorosos, es su rúbrica, que intitula el poema como *Testamento*, a diferencia del resto de testimonios⁴⁶.

nero manuscrito’ del que no podía recordar dónde he leído u oído la especie de existir todavía (¿quizá en Extremadura?) un ‘Cancionero manuscrito’, formado en todo o en parte con versos de Garci Sánchez», INFANTES, *Las lecciones* cit, pp. 83-84.

⁴⁵ No creo que el último cuaderno haya sido un sexterno, porque los ocho poemas que no son de Garci Sánchez se incluyeron en un breve espacio sobrante al final de **CTI** y, quizás, incluso, en las guardas finales. No es aceptable que el último cuaderno hubiese sido un sexterno, para completar las 52 hojas de que habla Usoz, porque los cuaternos regulares no se habrían ampliado – cosa que también ocurre si es necesario, rompiendo la regularidad física de algunos cancioneros adaptados a la copia – si iba a sobrar tanto espacio como para incluir las ocho canciones recogidas con posterioridad. Es por esto que creo que bien el recuento de Usoz incluía los folios de guarda, bien se añadieron con posterioridad dos bifolios a partir de pestañas, aunque me inclino por la primera hipótesis.

⁴⁶ «Una diferencia notable se establece en la primera composición entre **CTI** y el resto de los testimonios. La rúbrica de **CTI** reza *Testamento*, mientras que los testimonios manuscritos e impresos la intitulan *Lecciones de amor*. La pérdida de la composición en LBI impide saber qué rúbrica tendría, pero en el caso de **CTI** la rúbrica es congruente con el fragmento que guarda, que sólo contiene las disposiciones testamentarias. Garcisánchez hubo de conocer composiciones que desarrollaron este tema, singularmente el *Testamento* de Don Diego López de Haro, al que se refiere en el vv. 18-22 de su propia obra, así como otras poesías de este índole que aún sobrevivían en cancioneros y cartapacios del XVI», PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., p. 38.

Obviamente, esta rúbrica se añadió para adaptarse al contenido de las seis estrofas que sí que se transcriben: el copista de **CT1** podría haber querido censurar desde un principio *Las lecciones de Job*, a pesar de que, habiendo considerado de suficiente entidad y calidad las seis coplas introductorias como para incluirlas en un cancionero de Garci Sánchez, las añadió readaptando su rúbrica al contenido ⁴⁷.

Las anotaciones de Luis Usoz presentan una manera de actuar bastante sistemática: se registran las variantes de **CT1** respecto de **40CG** – cuando no se hace, es porque no las hay – y transcribe al final alguna composición que consideraba inédita u otras que «no se encontraban en el **40CG**» ⁴⁸, como indica al inicio de los poemas XLII, XLIII y XLV ⁴⁹, de los que no sabe «*si están en el Cancionero Jeneral*» ⁵⁰. Esta advertencia de Usoz es correcta hasta cierto punto, ya que sí que se encuentra la composición XLIII – a la que Dutton atribuye el **ID** 6119 – ⁵¹, lo que Parrilla advierte como descuido de Usoz ⁵². Sin embargo, este erudito tenía justificadas razones para dudar de la presencia de esta composición en el *Cancionero general*, ya que, a pesar de encontrarse en la edición de 1540, era atribuida a Cartagena y, probablemente, por esto no la incluyó en su edición Patrick Gallagher ⁵³, a diferencia de Julia Castillo ⁵⁴. El poema en cuestión es éste, cuya versión del *Cancionero general*, que González Cuenca cataloga como número 146, es diferente a la de **CT1**, según la transcripción de Vedia y la de Usoz ⁵⁵:

⁴⁷ Tal vez, incluso, sí fue idéntica la actuación de ambos copistas y el de **CT1** advirtió lo inadecuado del poema una vez comenzado y, después de no considerar inadecuado dejar las seis primeras estrofas, modificó la rúbrica y, al ser **MN14** una copia de **CT1**, tal rectificación ya no se conserva. De cualquier manera, me inclino a pensar que fue premeditado el expurgo porque las rúbricas de *Las lecciones de Job* son bastante explícitas en cuanto a su carácter profanador de textos bíblicos adaptados litúrgicamente.

⁴⁸ PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., pp. 24-25.

⁴⁹ Cuyos primeros versos son, respectivamente, *Como quando el sol asoma, Ynferral y celestial* y *Ve do vas, mi pensamiento*.

⁵⁰ PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., p. 25.

⁵¹ DUTTON, *El cancionero del siglo XV* cit.

⁵² PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., p. 25, n. 32.

⁵³ P. GALLAGHER, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, London 1968.

⁵⁴ CASTILLO, *Cancionero* cit.

⁵⁵ Las variantes entre **MN14** y Usoz son, fundamentalmente, ortográficas y sólo una de más entidad: 2 en que hablo **MN14**] de que hablo **U**. 5 ángel **MN14**] ánjel **U**. 6 desora **MN14**] deshora **U**. 7 díxele **MN14**] díjele **U**.

OTRA SUYA, A SU AMIGA, PORQUE LA VIDO A UNA VENTANA DE REXA, Y CABO ELLA A UNA
NEGRA. BOLVIENDO A UNOS CAVALLEROS QUE CON ÉL VENÍAN, DIXO:

[87vb] Infernal y celestial
es la visión en que os hablo.
¿Y queréis saber qué tal?
A las verjas de un corral
vi un ángel y un diablo;
y, como lo vi a desora,
díxtele luego sin más:
“¡Vade retro, Satanás!
¡No tientes a mi señora!
(11CG)⁵⁶

GARCISÁNCHEZ VIENDO UNA FEA CABE UNA HERMOSA, DIXO

Ynferral y celestial
es la visión en que hablo,
a una puerta de un hastial
vi un ángel y un diablo;
y como lo vi a desora,
díxtele sin pensar más:
– Vade retro, Satanás,
no tientes a mi señora –
(MN14)⁵⁷

GARCISÁNCHEZ VIENDO UNA FEA CABE UNA HERMOSA DIJO

Infernal y celestial
es la visión de que hablo,
a una puerta de un hastial
vi un ánjel y un diablo;
y como lo vi a deshora,
díjele sin pensar más:
– Vade retro, Satanás,
no tientes a mi señora –
(Usoz, BNM, Ms. 21294-20, f. 16v)⁵⁸

⁵⁶ GONZÁLEZ CUENCA, *Cancionero general* cit, II, p. 114.

⁵⁷ PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., p. 124.

⁵⁸ La transcripción es mía.

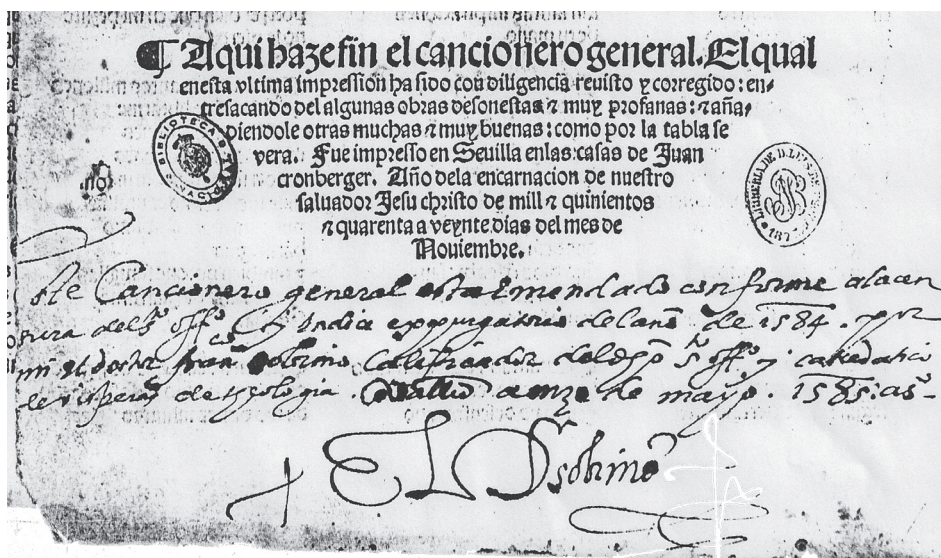
Usoz debió de manejar un ejemplar de **40CG** expurgado por indicaciones o miedos inquisitoriales de sus antiguos propietarios, como ocurría con uno de la Biblioteca Nacional de Madrid (R. 2024), con otro de la Biblioteca Nacional de Lisboa (Res. 115 A) o con otro más, prácticamente inexistente a causa de tanta mutilación, de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (1/33249). En ellos se han arrancado o tachado poemas de Garci Sánchez, lo que podría haber hecho dudar a Usoz de los contenidos reales de **40CG**. Es más, en tres ejemplares de **73CG**⁵⁹ se arranca el folio concreto que contiene este poema de Cartagena atribuido en **CT1** a Garci Sánchez de Badajoz, lo que da testimonio de las consecuencias inquisitoriales que sufrió esta composición y de las que podría haber sido objeto el ejemplar de **40CG** empleado para el cotejo. Es evidente la razón por la que fue perseguido el poema: los binomios *infernál-celestial* y *ángel-demonio*, aplicados a la tentación en términos amorosos, fueron suficiente para ello y esto nos da testimonio de lo estricto de las actuaciones inquisitoriales. Además de los tres ejemplares de la edición de **73CG**, hay otro caso más, entre el resto de ediciones del *Cancionero general*, de un ejemplar que expurga el poema de Cartagena atribuido a Garci Sánchez, precisamente uno de **40CG**. Muy probablemente, fue este ejemplar el que utilizó Luis Usoz para hacer sus variantes de **CT1**⁶⁰, porque es el único conservado de **40CG** que expurga estos versos de Cartagena y, sobre todo, porque perteneció a su biblioteca personal (BNM, U. 1222). Este ejemplar, del que se ha arrancado toda la sección comprendida entre los folios 57-71, que transmitían esta obra contiene, en el f. 207v, justo después del colofón, la siguiente anotación manuscrita, que da cuenta de la actuación inquisitorial de que fue objeto⁶¹:

⁵⁹ Los ejemplares 1573a, 1573h y 1573i, según la clasificación de MAHIQUES CLIMENT, *Expurgos* cit., pp. 184-190.

⁶⁰ Si repasamos las referencias a los folios de **40CG** de donde procedían las variantes establecidas por Usoz (BNM, Ms. 21294-20) [ff. 86-93, 99-100, 106, 108, 111, 116, 118, 121 y 125], coincide que se encuentran en folios conservados de este ejemplar tan expurgado, excepto en un caso, como me hizo ver Carmen Parrilla en la revisión que hicimos de este ejemplar: falta el folio 87, que contiene parte del *Infierno de amor*. Sin embargo, me parece extraño que sólo se elimine uno de los folios que contiene la composición y creo que puede deberse más a una pérdida posterior y casual, que no a una actuación censuradora.

⁶¹ «Una de las tipologías de intervenciones manuscritas en los impresos de los siglos XVI y XVII en España más abundantes son las referidas a la censura y al expurgo in-

[E]ste *Cancionero general* está emendado conforme a la censura del santo officio y índice expurgatorio del año 1584⁶² por mi, el doctor Francisco



[40CG, f. 207v-BNM U. 1222]

quisitorial ... Generalmente la portada incluye datos precisos sobre el censor, la fecha de censura así como la remisión al índice de libros prohibidos de cada período», D. NAVARRO BONILLA, *Las huellas de la lectura: marcas y anotaciones*, in A., Castillo Gómez (ed.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América*, Salamanca 2003, pp. 241-287.

⁶² El *Index librorum expurgatorum*, de 1584, así como el *Index et Catalogus librorum prohibitorum*, de 1583, son obra del arzobispo de Toledo e Inquisidor General, Gaspar de Quiroga. Para su edición y estudio, vid. J. M. de BUJANDA, *Index des livres interdits. Index de l'inquisition espagnole (1583, 1584)*, VI, Québec 1993. M^a L. CERRÓN PUGA, *La censura literaria en el Index de Quiroga (1583-1584)*, in M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA & A. CORDÓN MESA (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, I, Alcalá de Henares 1998, pp. 409-417, supone un excelente estudio sobre la legislación inquisidora de Quiroga, que se resume, respecto del índice tridentino de 1564, en «la supresión de la regla VII tridentina y en el desdoblamiento de lo que atañe a la irreverencia en las reglas X, XII y XIII», *ibidem*, p. 411. La regla VII prohibía lo obsceno y lascivo, por lo que se deduce una mayor permisibilidad y difusión de la literatura española, al menos hasta la reincorporación de tal regulación tridentina en el *Index* de Sandoval y Rojas en 1612, *ibidem*, p. 416.

Sobrino, calificador del ... Santo Oficio y catedrático de vísperas de theología.⁶³ Valladolid, a onze de mayo. 1585 ... el Dr. Sobrino⁶⁴.

Es obvio que Usoz debió de haber efectuado su propia copia de **CT1**, en una transcripción paralela a la de Vedia en **MN14**. Y digo «paralela», porque, aunque, probablemente, Usoz vio antes el *Cancionero del comerciante* e informó a Vedia de la existencia de éste⁶⁵, las copias y anotaciones de ambos eruditos fueron producto del interés personal de cada uno, alimentado y retroalimentado mutuamente. Usoz, que compartió con Vedia intereses bibliófilos, le informó de su existencia e, incluso, le aportó algunos datos más, como se deriva de la advertencia inicial de Vedia, pero los trabajos fueron independientes. Vedia transcribió **CT1**, dando lugar a **MN14**, donde añadió otros poemas que había encontrado, con el fin de crear una recopilación personal de algunos materiales poéticos antiguos.

Como se desprende de la advertencia inicial de **MN14**, Vedia solicitó a Usoz información sobre el *Poema de Yuçuf* y este último, además, ante el interés del primero por Garci Sánchez, le envió copia de *Las lamentaciones de Amor*, que no se encontraban en **CT1**, así como información sobre algunas correcciones del texto original. Estas enmiendas parten del cotejo de variantes que realizó Usoz, contenidas en el interesante documento que encontró Carmen Parrilla. Buen conocedor de la poesía medieval, los intereses y la forma de actuar de Usoz eran diferentes a Vedia, ya que, al copiar **CT1**, no buscaba recopilar unas obras que ya conocía por otras fuentes, sino que las utilizó para depurar las versiones que ya tenía de esos textos. Para ello, usó como testimonio base su propio ejemplar del *Cancionero general*, el que tenía en su biblioteca, esa copia de la edición sevillana de 1540

⁶³ «Los inquisidores tenían la obligación de inspeccionar imprentas y librerías», GONZÁLEZ SÁNCHEZ, *Lectura y censura* cit., p. 96.

⁶⁴ Es Joan Mahiques el primero que transcribe esta nota, aunque con un pequeño error en cuanto a la localización en el impreso, ya que alterna las referencias a los folios 107v y 207v, por lo que he preferido consultar el original para determinar que, efectivamente, se encuentra en el último de ellos. MAHIQUES CLIMENT, *Expurgos* cit., p. 177. Remito a este espléndido trabajo para los expurgos del ejemplar de Usoz de **40CG**, aunque, comprobadas todas las referencias, corrijo también que la primera sección de folios arrancados se corresponde a los ff. 2-22 y no, como indica Mahiques, a los ff. 2-12, *ibidem*.

⁶⁵ PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., p. 30.

que hoy se conserva entre su legado en la Biblioteca Nacional de Madrid (U. 1222). Sin embargo, dada la cantidad de expurgos previos a la impresión y, sobre todo, los realizados entre los folios 57-71 por el teólogo Francisco Sobrino, de Valladolid, en 1585, siguiendo el índice de 1584⁶⁶, Usoz pensó que los poemas XLII, XLIII y XLV se podrían encontrar en esa sección arrancada del **40CG**. Es por eso que, después de las variantes del resto de piezas que sí que encontró en su ejemplar del *Cancionero general*, las copió, precedidas de la nota «Siguen en el ms. estas composiciones, q^e. no sé si están en el *Cancionero jeneral*» (BNM, Ms. 21294-20, f. 16r), con el fin de comprobarlo con posterioridad en otros ejemplares completos de esta edición sevillana de 1540 o de cualquier otra. Aunque Usoz no sólo llegó a tener un ejemplar del *Cancionero general* de 1540, sino que la Biblioteca Nacional de Madrid conserva otro que también le perteneció, de 1557 (U. 926)⁶⁷, su manera de actuar respecto a las variantes de **CTI** me hace pensar que, por aquel entonces, todavía no se había hecho con él. Si no, ¿por qué no lo utilizó directamente, en vez de recurrir a uno de la ya de por sí *rara avis* sevillana, que, además, había sido profundamente mutilado? ¿Por qué no miró en él también las *Lecciones de Job*, que sí que se contenían en **57CG**? La respuesta es obvia y confirma mi hipótesis.

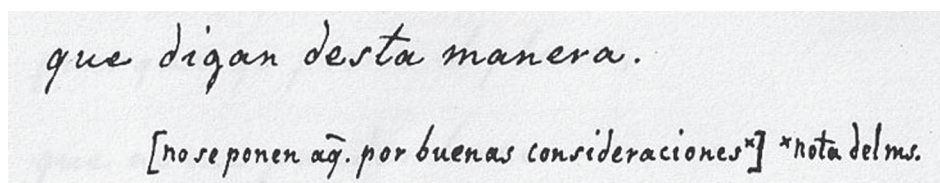
Después de estos tres poemas que Luis Usoz quería comprobar si estaban en el *Cancionero general*, copia también *Las lecciones de Job* conforme a **CTI**⁶⁸. Como fue eliminado de las ediciones sevillanas antes de llevarlo a la imprenta, no se encontraba en su ejemplar de **40CG** y no pudo establecer las variantes de las estrofas no censuradas en **CTI**. En un principio, no lo copió antes de los poemas XLII, XLIII y XLV, a pesar de encontrarse inaugurando **CTI**, porque el texto le era de sobra conocido y, en este caso, sí que sabía que existía en otras ediciones del *Cancionero general*, por lo que tenía claro que no era inédito; sin embargo, finalmente se decidió a transcribir estas prime-

⁶⁶ Este dato ilustra sorprendentemente la eficacia e inmediatez de estos índices.

⁶⁷ Un ejemplar nada expurgado y que da muestra de algunas variantes y correcciones en algunos romances entre los ff. 212r-213v, así como en las *Obras de burlas* (ff. 358r-374r), en las que se corrige a tinta la ortografía, la acentuación, algunos aspectos de morfología y sintaxis, y la puntuación siguiendo las normas del siglo XIX, como si estuvieran destinadas a ser llevadas a la imprenta.

⁶⁸ PARRILLA, *El cancionero del comerciante* cit., p. 26.

ras estrofas de *Las lecciones de Job* para usarlas como materiales sobre los que establecer las variantes cuando tuviera acceso al texto de otras ediciones del *Cancionero general*, de la misma manera que los otros tres poemas. La diferencia radicaba en que, de estos últimos, quería comprobar, en primer lugar, su existencia en el *Cancionero general* y, en segundo lugar, en caso de que fuera así, establecer las variantes a partir de otra edición de la obra, o bien catalogarlas por su carácter inédito; sin embargo, Usoz conocía bien *Las lecciones de Job* y las copió con la única intención de establecer variantes sobre un ejemplar de otra edición que las contuviera, a pesar de ser incompletas⁶⁹. En esta transcripción que hizo Luis Usoz se incluía, como en MN14, la nota justificativa de la mutilación sufrida por el *contrafactum* de Garci Sánchez, pero añadía junto a ésta una reveladora advertencia de que se trataba de una «*nota del ms.» que manejaba como original, lo que confirma la hipótesis de Parrilla sobre el origen antiguo de la «nota timorata» de Vedia y nos aporta una clara muestra de autocensura en la transmisión poética del siglo XVI:



[BNM, Ms. 21294-20, f. 19r]

En definitiva, con la oficialización impresa de listados de libros perseguidos por la Inquisición, se intensifican las actuaciones censuradoras – y hemos visto su eficacia en el mismísimo ejemplar de

⁶⁹ Si llegó a ser así, no tenemos noticia de esta labor. De manera paralela a lo que, más de un siglo después y con otros objetivos también filológicos, hizo V. INFANTES, *Las lecciones de Job* cit., comparando los 17 versos conservados en SA10 y éstos mismos en la versión del pliego suelto catalogado como n. 44.5 (A. L.-F. ASKINS – V. INFANTES, *Suplemento al “Nuevo Diccionario”. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI (II)*, in «Criticón», LXXIV, 1998, pp. 181-189), de Burgos, imprenta de Fadrique Biel de Basilea, 1516, J. MARTÍN ABAD, *Otro volumen facticio de raros impresos españoles del siglo XVI (con La Celestina de 1507)*, «Pliegos de Bibliofilia», IV (1998), pp. 5-19, especialmente pp. 9-10.

40CG que poseía Luis Usoz —, cuyo éxito reside en el traslado de responsabilidades a las personas que los escriben, los copian, los imprimen o los poseen. Estos últimos actúan, desde la privacidad de sus temores, sobre los códices manuscritos y sobre los impresos, como ocurre con muchos propietarios de ejemplares del tan perseguido *Cancionero general*, por poner un ejemplo paradigmático. Pero los copistas también debieron de tener un papel muy importante en el expurgo y en la transmisión interrumpida de obras prohibidas o, al menos, sospechosas de incumplir la moralidad. Muchos copistas se habrían negado a transcribir obras concretas y, cuando alguna de ellas se escondía en una recopilación miscelánea o en un cancionero, se limitan a eliminarla y a continuar la copia. En unas ocasiones, lo advierten antes de empezar la transcripción del texto y, en otras, si es posible, eliminan el bifolio completo, o bien arrancan un folio y lo sustituyen a través de una pestaña, sin dejar prácticamente rastro en los tres casos. En otras ocasiones, tachan el fragmento copiado y sólo en una situación muy concreta justifican la interrupción del proceso de copia: cuando se trata de encargos que reproducen obras completas previas, los copistas se sienten en la necesidad de justificar ante su cliente la eliminación de textos censurables y censurados. Esta justificación de la autocensura del copista es el origen de la nota que encontramos en **MN14**, donde ha llegado a través de un proceso fiel de reproducción y de un grado de dependencia prácticamente total. Muy probablemente, es también esta voluntad de fidelidad en la edición de los materiales de la corte filipina lo que ha provocado que **57CG** haya dejado huella del proceso de autocensura, tan habitual y silencioso en la imprenta, a través de un mecanismo más propio de la copia manuscrita. Son dos ejemplos de autocensura del siglo XVI que, sorprendentemente, han pervivido en un impreso quinientista y en un manuscrito decimonónico.

JOSEP LLUÍS MARTOS
Universidad de Alicante
jl.martos@ua.es