

CANCIONEROS ORDINARIOS CONTEMPORÁNEOS: UNA FUENTE INEXPLORADA PARA LA HISTORIA DE LA LECTURA EN ESPAÑOL

Álvaro CEBALLOS VIRO

Université de Liège

ORCID: 0000-0002-4675-9421

Jean-François BOTREL

Université de Rennes 2 – Haute Bretagne

ORCID: 0009-0008-1434-8821

Resumen:

En el espacio hispánico contemporáneo muchos lectores transcribieron en cuadernos, generalmente a mano, sus poemas predilectos, o poemas con los que establecían algún tipo de conexión estética o emocional. Aunque el gesto pueda parecer análogo al de los cancioneros renacentistas, los cambios en el contexto cultural alteran sustancialmente el uso y el significado de estas antologías privadas. Tales cuadernos constituyen una fuente hasta ahora inexplorada para la historia de la recepción literaria. En el presente artículo definimos estos artefactos culturales partiendo de un corpus de veintitrés de ellos; los estudiamos en el contexto de las prácticas ordinarias —de escritura, de lectura, de colección— y

explicamos sus implicaciones para una historia de la literatura que incorpore las experiencias de lectores no expertos.

Palabras clave:

poesía hispánica, cancioneros, historia de la lectura, prácticas ordinarias, recepción empírica

Abstract:

In contemporary Spanish-speaking countries, many readers transcribed their favorite poems into notebooks, usually by hand — or poems with which they established some kind of aesthetic or emotional connection. Although this practice may resemble that of Renaissance *chansonniers*, changes in the cultural context substantially alter the use and meaning of these private anthologies. Such notebooks constitute a hitherto unexplored source for the history of literary reception. In this article, we define these cultural artifacts based on a corpus of twenty-three of them; we study them in the context of ordinary practices — of writing, reading, and collecting — and explain their implications for a literary history that embraces the experiences of non-experts.

Key words:

Spanish poetry, *chansonniers*, history of reading, ordinary practices, empirical reception

En el volumen *Experiencing Poetry*, Willie van Peer y Anna Chesnokova estudian los desencadenantes de la sorpresa, de las emociones vicarias, de las epifanías que los textos poéticos pueden provocar en sus lectores. Van Peer recuerda allí que una mañana, cuando tenía 17 años, quedó sumamente cautivado por unos versos de la *Divina Comedia* que el profesor les había hecho oír en clase; tanto fue así que comenzó de inmediato a memorizar el poema de Dante, a pesar de que no entendía una palabra de italiano, y durante el resto de su vida conservó esos fragmentos en la memoria: «They are my magic spells, for moments in life when things are going the hard way» —«es mi conjuro mágico, para los momentos de la vida en los que las cosas se ponen difíciles» (Van Peer / Chesnokova,

2023, 113)—. La anécdota traerá tal vez a la memoria aquel otro momento, aproximadamente veinte años antes, en el que Primo Levi recita fragmentos del canto 26 del «Infierno» dantesco, y se admira: «Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono» —«Por un momento he olvidado quién soy y dónde estoy» (2012, 99)—. Era un judío italiano, un resistente antifascista, y se encontraba en el campo de concentración de Auschwitz. En los relatos familiares de Van Peer y Chesnokova se han conservado otras historias de soldados que, en la trinchera, copiaban poemas en trozos de papel y se los leían en voz alta; en algunas culturas, añaden, las adolescentes llevan diarios poéticos en los que anotan sus poemas preferidos (2023, 125 y 176). La madre del narratólogo Gérard Genette fue una de esas adolescentes, y durante años le haría leer en voz alta a su hijo los poemas que ella misma había transcrito en un cuaderno (2006, 50-51).

Copiar, memorizar, leer en voz alta poemas que de algún modo *resuenan* en uno (Rosa, 2019) son diferentes dimensiones de una misma interacción con los textos poéticos —en alternancia con canciones, aforismos, etc.—, de una misma pulsión de asimilación. Dicha asimilación se ejerce a través de un tipo de artefacto culturalmente reconocible, que es al mismo tiempo su producto: la antología privada de poesía, el cancionero ordinario contemporáneo. El presente artículo aspira a construir conceptualmente este género de testimonio de lectura al que apenas se ha prestado atención (Botrel, 2011), a estudiarlo en diálogo con otras prácticas de la escritura ordinaria y a reivindicar su importancia para una historia literaria que atienda a las prácticas de los lectores reales en contextos cotidianos.

En primer lugar, nos remontaremos a los cancioneros renacentistas para esbozar las continuidades y transformaciones de una práctica —la copia de textos literarios— sujeta a variaciones sutiles dentro de la cronología y del espacio social. Un corpus de veintitrés cuadernos hispánicos nos permitirá definir los «cancioneros ordinarios contemporáneos» desde su propia materialidad, en diálogo con otras formas cotidianas de escritura y de coleccionismo. Posteriormente, presentaremos los usos más conspicuos de estos materiales y consideraremos las varias maneras en las que complican y cuestionan la historia literaria.

Los cancioneros en su tradición histórica

Entre los cancioneros ordinarios contemporáneos y los cancioneros tardomedievales se establece una relación compleja que vale la pena explorar, evitando una afirmación apresurada de su identidad bibliológica transhistórica. Salvando los de autor, la mayoría de cancioneros medievales presentan composiciones líricas producidas en diferentes lugares y momentos, transcritas en mayor o menor desorden, en sucesivas fases o estratos, a partir de «un volumen previamente diseñado» (Beltran, 1999, 32) que puede terminar resultando insuficiente o excesivo para los designios originales. Vicenç Beltran llama «cancionero por adición» al que resulta de ese proceso acumulativo, que conjuga en proporciones variables planificación e improvisación, «método de trabajo cuyas huellas son visibles en otros cancioneros de épocas, lenguas y países diferentes, y que debió de ser más frecuente de lo que creemos» (1996, 16-17). Hubo cancionero, como el de Juan Fernández de Híjar (siglos XV-XVI), que sirvió para copiar poemas «de estilos, escuelas, épocas y lenguas diferentes», además de ofrecer «folios de blanco para pruebas de pluma o, simplemente, para ser brutalmente arrancados» (Beltran, 1999, 22).

Esta última caracterización se amolda todavía bastante bien a los cancioneros contemporáneos. La diferencia entre aquellos y estos reside fundamentalmente en el contexto, en el hecho de que los cancioneros ordinarios contemporáneos surgen en una época de rápida alfabetización y de gran accesibilidad de los artículos de papelería, y que parecen haberse prestado sobre todo a un uso privado comparable al de los «egodocumentos» (Dekker, 2002); dicho uso, si bien no era por completo extraño a los códices medievales (Beltran, 2003, 19-20), estaba lejos de ser el más representativo. Enseguida volveremos sobre ello. La antología orientada a un uso público adoptará distintos nombres en su travesía de la Edad Moderna: «florilegio», «diván», «ramillete», «floresta», y será generalmente impresa.

A una gestión privada del saber sí se orientaban más claramente los repertorios manuscritos de lugares comunes que confeccionaron muchos humanistas (Moss, 1996). Aquellos catones recopilaban citas latinas susceptibles de ser empleadas como

argumentos de autoridad en debates y ejercicios retóricos. Ello se hizo posible, entre otras cosas, gracias a la popularización del cuaderno como dispositivo tecnológico —como «un lugar para coleccionar cosas» («a place for collecting things»), conforme a la definición de Anke te Heesen (2005, 588)— cuya confección fue objeto principal de la instrucción en la Edad Moderna.

Matthew D. Eddy ha estudiado cómo los cuadernos fueron sometidos a un intenso proceso de conceptualización y de teorización en la Europa del siglo XVII. Se entendían en parte como cauce y en parte como objetivo de la educación, ya que, por un lado, eran artefactos que los escolares debían aprender a *armar*, tanto material como conceptualmente, y por otro lado funcionaban como una extensión del espacio educativo fuera de la escuela (2018, especialmente 276-278).

Por supuesto, el cuaderno como tecnología tiene una fecha de nacimiento muy anterior; los ejemplos enumerados por Antonio Castillo se remontan al siglo XI, aunque su uso —precisa— se hallaba ligado «a niveles educativos ajenos a las primeras letras» (2010b, 9-10). El cuaderno se transforma, primero, en un dispositivo asociado a una escritura rápida en lengua vernácula (Hébrard, 2001), antes de entrar al servicio de nuevas prácticas pedagógicas. Dentro del ámbito anglosajón, John Locke habría jugado un papel destacado en el descubrimiento de las posibilidades y en la estandarización de la estructura de esa superficie en blanco que es el cuaderno (Heesen, 2005, 586; Eddy, 2018, 277-278). Para los letrados del Siglo de las Luces,

[e]l cuaderno privado era otro método íntimo de apropiación de una cultura literaria que permitía establecer un diálogo personal con el texto. Samuel Bamford [1788-1872] copiaba obras de Milton, «y lo hacía», nos cuenta, «no sólo por el placer que experimentaba repitiendo, y adueñándome —por decirlo de algún modo— de sus ideas, sino también como un medio de mejorar mi caligrafía» (Cavallo / Chartier, 2001, 586).

Marie-Dominique Amaouche-Antoine ha estudiado la tradición, surgida en torno a 1870, conforme a la cual los reclutas

franceses copiaban en un cuaderno canciones pícaras, aderezadas casi siempre con dibujos (1987). Entre muchas otras observaciones perspicaces, dicho estudio señala el carácter ritual, dentro de una subcultura cuartelaria, de esas transcripciones, los fenómenos de diglosia (yuxtaposición de textos en francés y en occitano), así como la práctica de fechar las copias, fenómenos todos ellos identificables en varios de los testimonios hispánicos que convocaremos en estas páginas. Algunos reclutas indexaban los textos y numeraban las hojas, no solo por mimetismo respecto del prestigioso modelo «libro», sino también por la evidente ventaja práctica de facilitar la localización del texto deseado. Si bien la escritura de tales cuadernos era generalmente individual, también se hallaba fuertemente inscrita en un colectivo —la quinta, la leva— que proponía modelos y ayudaba a la transcripción. Quinto Antonelli ha estudiado varios casos análogos italianos (1988).





*Ilustración 1: cuadernos de los soldados franceses Joseph Harlet (izq.) y
Auguste Racqueur (dcha.). Col. J.-F. Botrel.*

A esta misma constelación de prácticas y artefactos culturales pertenecen los cuadernos de cantares en los que muchas mujeres sefardíes dieron asiento a la poesía oral de su comunidad. Paloma Díaz-Mas se ha detenido en cuatro de ellos escritos en Marruecos entre 1919 y 1940, a los que se podrían sumar otros tres, más tardíos (2008). Entre los testimonios de mujeres sefardíes *orientales*, menciona asimismo el de la joven Elisa Botton, recogido en Salónica en 1911 y conservado en el Archivo Menéndez Pidal, así como los dos a los que dedicó su tesis Rivka Havassy (2007). Algunos de ellos incorporan también las letras de canciones comerciales modernas difundidas por la radio o por espectáculos en gira, como veremos que ocurre también en nuestro corpus. No obstante, los cuadernos sefardíes se singularizan por su urgencia documental, por el propósito de preservar del olvido una literatura oral y frágil, una cultura periclitada (Díaz-Mas, 2008, 261-262),

mientras que nuestros cancioneros ordinarios retoman casi siempre textos impresos, cuya supervivencia no se hallaba comprometida.

Los cancioneros en el contexto de la escritura ordinaria

Una definición prototípica de «cancionero ordinario contemporáneo» podría ser la siguiente: antología de poesía no autógrafa, transcrita por una sola mano, pensada como colección unitaria dentro de un único soporte (cuaderno, carpeta) y, lo que es más importante, fundada en criterios personales próximos a los del egodocumento, no en usos colectivos (como la devoción o la instrucción) ni en objetivos historiográficos (como puedan ser la preservación de obras de un único autor o la reproducción manuscrita de cancioneros previos). Es este último rasgo el que representa una diferencia respecto de los cancioneros renacentistas: la considerable disponibilidad impresa de la que empezaron a gozar los textos poéticos en el siglo XIX restó perentoriedad y valor de cambio a la copia manuscrita, propiciando que las recopilaciones contemporáneas privilegiasen la discrecionalidad como principio de selección¹.

Estudiaremos aquí un conjunto de veintitrés cuadernos conservados mayoritariamente en colecciones privadas, algunos en archivos públicos. Son descritos sucintamente al final de este artículo; en lo sucesivo, se remitirá a cada uno de ellos mediante el número que lo identifica allí, en cursiva. No todos se amoldan perfectamente al prototipo descrito en el párrafo anterior: según veremos, algunos pueden haber sido completados por otras manos o incluir algún poema de aficionado; otros acaso fueran concebidos menos como poemarios que como colecciones de canción ligera, donde las letras sirven *también* de anclaje memorístico de una notación musical ausente. Abarcan aproximadamente un siglo, el

¹ Por supuesto, también operaba una selección quien, dos siglos antes, decidía copiar todas las poesías de Góngora que habían caído entre sus manos —podría ser el caso del ms. 3959 de la BNE—; la diferencia entre un gesto y otro es, en sustancia, una diferencia de escala. Y a una escala todavía mayor, cabe afirmar que las obras literarias que han pervivido hasta nuestros días son el resultado de un proceso de selección que revela, salpicadas de empeños individuales, las preferencias colectivas (Moretti, 2000).

que va de mediados del XIX a mediados del XX. El caso de 12 reviste un carácter liminal, no solo por estar mecanografiado (también lo está 16), sino porque podría interpretarse como un rimerio de hojas sueltas ordenadas provisionalmente en una carpeta de clasificación con grapa de pestañas, que se puede abrir o cerrar, y que se destinaba explícitamente a la declamación semipública. Orillamos, no sin vacilación, la antología manuscrita e ilustrada por Pedro Martínez Sadoc y otros presos políticos en la inmediata postguerra española, cuyo esmero formal y cuya organización cronológica delatan —se diría— un gesto colectivo y de carácter historiográfico².

Aun a sabiendas de que hubo cancioneros ordinarios antes de 1850 y de que los ha seguido habiendo después de 1950, el siglo comprendido entre esas fechas delimita verosímilmente el periodo de su boga como operación de lectura³. Durante ese siglo, los cuadernos se estandarizaron y abarataron, su uso devino popular entre las crecientes clases medias alfabetizadas o semialfabetizadas, mientras que la copia manuscrita todavía no sufría la competencia de las fotocopias como procedimiento de reproducción y compilación de textos a una escala familiar.

Ninguno de los documentos que componen nuestra muestra se identifica a sí mismo como «cancionero»; las formas en las que sus propietarios los titulan varían enormemente: «recopilación de versos» (3), «cantares» (4), «cuaderno de poesías» (6), «canciones» (10), «repertorio de recitados» (12), «poesías y canciones» (14), «libro de cantares» (15), «mis poesías» (22), «colección de poesías» (23)...

² Ha sido objeto de una reedición facsímil no venal en México, 2016, con el título *Antología de poetas de habla castellana del siglo XVI al XX*.

³ Proyectados hacia periodos anteriores, los principios de definición de esta operación de lectura se tornan progresivamente inciertos. Entre los manuscritos poéticos que custodia la Biblioteca Nacional de España encontramos algunos del siglo XVIII copiados por una única mano, presumiblemente no ológrafos y que reúnen poemas heterogéneos —rasgos todos ellos típicos de los cancioneros ordinarios—: por ejemplo, los ms. 3930, 3966, 5538 o 9636. Y aun cabe conjeturar una función análoga en alguno de los cuadernillos del siglo XVII que fueron cosidos juntos para formar el ms. 3985. Podría considerarse asimismo cancionero ordinario el ms. 3925, fechado en 1815, cuaderno facticio que contiene índices intermedios de composiciones, así como un índice general del contenido —muy variado— de los distintos pliegos.

Otros se resisten a calificar esa actividad, ya sea mediante la omisión completa y casi voluntarista de todo rótulo (2), ya aceptando la propuesta comercial por defecto inscrita en el soporte: «cuaderno para el uso de...» (5), «El Oriental» (muy apropiado para 8, abundante en textos uruguayos). La noción de «cancionero ordinario», por lo tanto, debe considerarse una etiqueta analítica, retrospectiva y exterior a la práctica (*etic*).

Al igual que los diarios íntimos, la correspondencia privada, los cuadernos de copia, las cuentas de gastos, las anotaciones en almanaques, los libros de memoria familiares (Castillo, 2010a), las agendas y los ya mencionados cancioneros militares, estos cancioneros contemporáneos pertenecen al orden de las escrituras ordinarias, es decir, de los textos escritos o transcritos «al margen tanto de los lugares que controlan su aprendizaje [...] como de las prácticas institucionalizadas que limitan su ejercicio» (Castillo, 2002, 23), y que típicamente tienen una circulación restringida (Botrel, 2011). En el mundo occidental, este tipo de escrituras proliferaron a medida que aumentaba la tasa de alfabetización y mejoraba el servicio de correo postal (Castillo, 2002, 31).

Tres rasgos singularizan a los cancioneros contemporáneos dentro de la constelación de géneros de escritura ordinaria. En primer lugar, se trata de una escritura sin *inventio*, de la selección aparentemente caprichosa dentro de un corpus de textos virtualmente ilimitado; de un gesto antológico que puede verse como el intento de *fabricar* algo dotado de sentido personal a partir de objetos de consumo que se imponen como cerrados, terminados. En segundo lugar, estas antologías privadas se definen por el género textual que privilegian: la poesía; o, mejor dicho, la versificación, pues al lado de textos categorizables como poesía lírica hallamos también fragmentos de teatro clásico en verso, oraciones e himnos, algunos de los cuales fueron sin duda eventualmente cantados; también letras de coplas y cuplés —es decir, letras de canciones ligeras españolas de principios del siglo XX, cantadas en teatros y luego en películas, escuchadas en la radio, comercializadas en partituras o medios pliegos cantables (muy abundantes en los años 1930-40), así como en discos de pizarra—; el cuaderno 10, por ejemplo, contiene la letra de *María Magdalena*, canción de Valverde, León y Quiroga que interpretaron Imperio Argentina y Concha

Piquer; otros cancioneros cultivan esta veta de manera principal, cuando no excluyente (7, 15 y 17). En tercer lugar, este objeto de estudio se caracteriza, como ya hemos dejado entrever, por su soporte: el cuaderno, comercial o facticio. Ocasionalmente puede servir de soporte otro producto de papelería preimpreso y encuadernado —una agenda, un libro de cuentas— al que se da un uso diferente del previsto.

También los antedichos cancioneros militares (*cabiers de conscrits*) y algunos cuadernos próximos a los usos didácticos de la copia (como 14, 22 y, quizá, 18) satisfacen estas condiciones, aunque puede discutirse hasta qué punto cabe hablar en estos últimos casos de prácticas propiamente *ordinarias*, «sin discurso» (Certeau, 1990, 77), en la medida en que pudieron hallarse sometidas a una prescripción institucional.

En la vecindad de estos artefactos hallamos otras modalidades ordinarias de escritura, de copia o de colección, empezando por la transcripción de textos en hojas sueltas; véase, por ejemplo, la letra de «Tatuaje» mecanografiada en una cuartilla plegada que reproduce una publicación reciente de Jean-François Botrel (2025, 20). Reúnen también dos de los tres rasgos definitorios propuestos las colecciones sin coser y sin encuadernar de pliegos sueltos o de hojas volanderas con poemas o letras de cantables, así como los álbumes de cromos, de ilustraciones de cajas de cerillas, de figuras recortadas de la prensa periódica, etc.

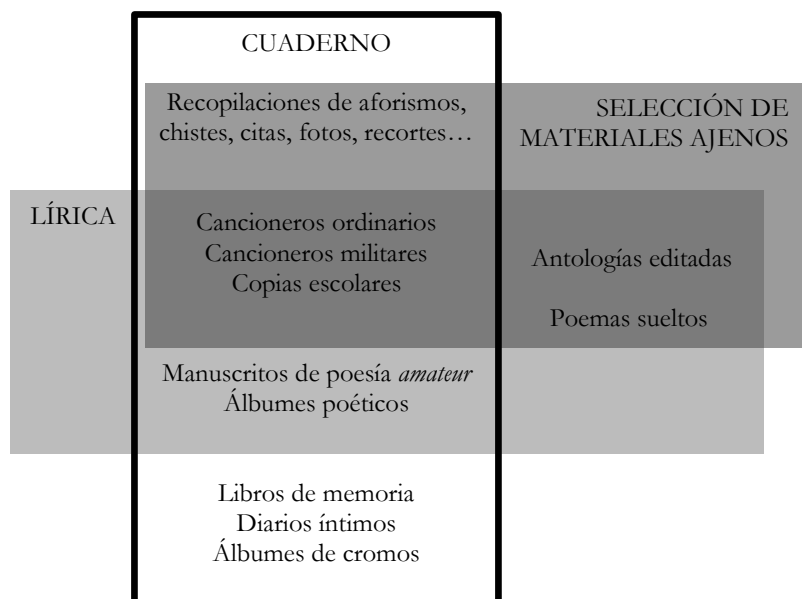


Ilustración 2: cuadro sinóptico de la ubicación de los cancioneros ordinarios entre otras prácticas de escritura y de colección.

El proceso de copia

Es de suponer que muchos de los poemas serían transcritos a partir de ejemplares impresos que los copistas tendrían delante, tratase de libros y folletos o de pliegos sueltos, especialmente los «pliegos cantables», como los llama Cecilio Alonso (2022). Puede demostrarse que fue así en el caso del cancionero 1, cuyo transcriptor confunde el orden de los versos del pliego *La nueva despedida*, de Ignacio Estivill, al pasar de una columna a otra. En el cancionero 23 hallamos poemas fechados el mismo día que se publicaron en prensa periódica (f. 212 y 293). En el cancionero 4 se transcribe parte del poema «Plan curativo» del escritor festivo Vital Aza tal y como se publicó en *Madrid Cómic* el 11 de abril de 1880, pero el texto ha quedado truncado casi en el punto en el que terminaba una página par, que tal vez hubiera sido arrancada y

conservada. Los cuadernos 4 y 10 contienen versiones prácticamente idénticas, pero incorrectas, del célebre madrigal de Gutierre de Cetina («Ojos claros, serenos...»), corroborando lo anunciado por Joaquín Hazañas en su edición de la obra de aquel (1895): la existencia de una vulgata intermedia que resume varios versos finales en «¿Por qué a mí solo me miráis con ira?».

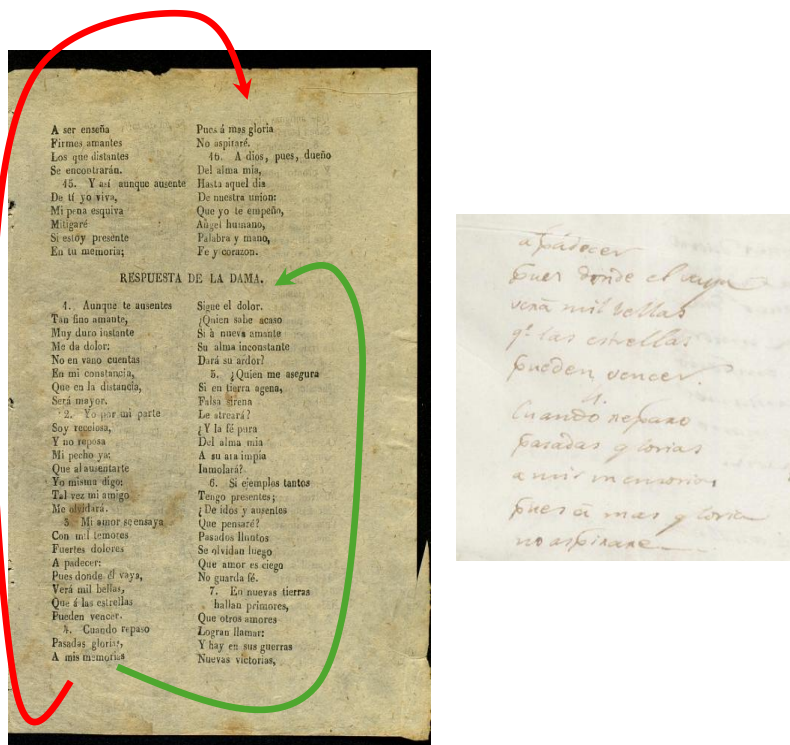


Ilustración 3: a la izquierda, detalle de *La nueva despedida*, pliego editado por Ignacio Estivill; la flecha más corta indica el itinerario de lectura previsto, la flecha larga el itinerario efectivamente seguido por el copista del cancionero 1 (a la derecha).

En algún caso, la abundancia de variantes sugiere más claramente una transmisión oral previa (10). A lo mismo apuntaría eventualmente el uso caprichoso de los signos de exclamación o interrogación. Una manifestación extrema de este último supuesto

—la transcripción a partir de la propia *mnemoteca* (Botrel, 2000)— la constituye el testimonio más antiguo de nuestro corpus (*I*), en el que se dan cita todos los tipos de errores de transmisión textual⁴. Las variantes que contiene resultan tan innovadoras que el significado se disuelve por momentos. Entre muchas otras cosas, se ha copiado allí la composición «El dominio» —que circuló desde 1833 impresa por Ignacio Estivill (Rokiski, 1988, I, 284)— deturpada hasta extremos incomprensibles: «Averiguar no pretende» deviene en «abenegar no pretende»; «Mas si por algun acaso / ve de amor lo seductor, / abandonando el estudio / *rinde, rinde homenaje al amor*» se convierte en «Pero si aun infeliz prolidio / abonando el estudio, / be de amor su doctor». Otro tanto sucede con la composición titulada «Quejas de un amante», que conocemos a través de un pliego de cordel fechado en 1834 en Barcelona: en lugar de «tendré para mis cenizas / un epitafio solemne» el copista ha escrito «tendré para mis cenizas / un político solemne»; poco después «compendiosas como breves» se transforma en «comprendioras como lebes». El mismo cuaderno contiene también dos versiones notablemente diferentes del tramo final de los pliegos titulados *Nueva canción de Atala* («Triste Chactas cuán rápida ha sido / la terrible ilusión de tu dicha», etc.); probablemente fue un texto muy parecido lo que el marqués de Custine aseguraba haber oído cantar a los marineros españoles cerca de Tánger en 1833 (Sarriailh, 1933, 78-79).

¿Qué motivos pueden explicar la copia privada de una serie de poemas o de canciones que ya se conservan en el recuerdo? ¿Se trata solo de una estrategia para aliviar la memoria desfalleciente, previniendo la degradación de esa imagen mental? ¿O hay que verlo sobre todo como un acto demostrativo de cara a lectores venideros, como una celebración del propio capital cultural, por modesto que hoy pueda parecernos? Acaso un mismo copista pudiera responder afirmativamente a ambas preguntas. Aun así, conviene superar el planteamiento puramente funcional de los cancioneros y contemplarlos *también* como un trabajo de «asimilación transformadora» (Rosa, 2019, 26), como una operación de lectura

⁴ Sobre las causas de tales errores, véase el muy instructivo artículo de Alberto Montaner (2020, 49-50).

que prolonga el momento sacádico —el desciframiento de los caracteres escritos— buscando establecer con el texto un «vínculo de resonancia» (Rosa, 2019, *passim*).

Ya se abreve en un texto impreso o en la memoria de su propietario, el proceso de copia nunca es una transcripción mecánica y exacta, sino que se encuentra presidido por la libertad propia de las actividades privadas, y en particular por la contaminación del propio idiolecto de los copistas, que escriben a espaldas de la norma lingüística o del rigor filológico, en un contexto libre de imposiciones y de sanciones. Pocos ejemplos lo ilustrarán mejor que la transcripción duplicada de varios pasajes iguales en un mismo cancionero y con las mismas erratas: «haora», «hechó», «vella» (1). Cada uno de los dos pliegos que componen este cuaderno facticio comienza con un mismo pasaje en prosa, con idénticos errores de ortografía: «Nunca habi [sic] experimentado la dureza del amor como haora q^e Cupido hechó sobre mi unos de sus flechazos. Ay S^{ra} unicamente V. el [sic] la que puede remediar mis males». Ciertas variantes ortográficas como «nostres corazones», «dixoso» y «etxaron» sugieren que el copista puede haberse encontrado en situación de diglosia, lo que tal vez explique otras desviaciones y concordancias de género anómalas.

Ese proceso se pliega a ritmos diversos que con frecuencia dejan su huella sobre el papel; los cambios de caligrafía —en una época en la que era habitual practicar y alternar diferentes estilos— y de instrumentos —plumillas, tinturas, bolígrafos, lápices— evidencian diferentes fases de escritura: el empleo del lápiz en lugar del plumín para corregir errores, o de una tinta en lugar de otra, indicaría cierta distancia temporal respecto de la primera transcripción (2, 6, 17).

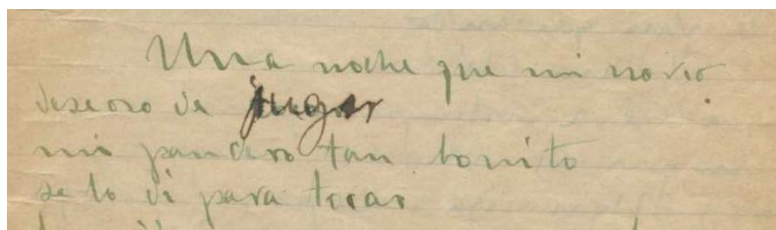


Ilustración 4: corrección en el cuaderno 17.

También unas hojas en blanco en previsión de una copia que no llega a hacerse (10, 13) —y que cabe pensar igualmente como signo de una desmemoria traicionera—, las tachaduras que eliminan composiciones completas (1, 23) o la presencia de composiciones que no han sido todavía consignadas en el índice (15) inscriben en el tiempo las tareas de planificación. Otro tanto cabe decir de los rotulados de la tapa o de la portadilla, los cuales afirman un proyecto que se expone a evolucionar, a quedar abandonado, a diluirse en otra cosa. Así, lo que parecía destinado a ser una antología personal del poeta catalán Francesc Casas i Amigó —y que bien podría haber sido escrita en un par de sesiones muy próximas en el tiempo— deja paso, tras varias hojas en blanco, a una serie de textos mucho más heterogéneos, que incluyen una colección de sentencias y poemas en francés o en castellano de autoría variada (13).

Ciertos cancioneros ordinarios pasaron a engrosar el legado familiar y se hallaban investidos de significado para las generaciones que los custodiaron. En el cuaderno 4, una tal Petronila de S., que comparte apellido con la copista principal, ha ensayado su firma con pulso poco firme en tapa y contratapa. El cancionero catalán 11 fue completado por otra mano, o tal vez por la misma, pero ya a bolígrafo, no a plumilla, aprovechando los espacios en blanco y prolongando la temática inicial, aunque con predilección manifiesta por los poemas de Joan Maragall. La colección de canciones de María Rosa Huerta (15) parece haber sido continuada por María Antonia Laínez Huerta.

Esta es una de las varias maneras en las que otras personas pueden intervenir en el mismo cuaderno. Aunque, a diferencia de los *Poesiealben* germánicos y de los *libri amicorum*, las antologías de nuestra muestra tengan trazas de haber sido iniciadas y regidas por una única mano, su carácter privado resulta siempre frágil o condicional. Así, no es raro que el cuaderno devenga en espacio de diálogo entre lectores, ora cordial, ora importuno. «La anterior [poesía] se puso sin conocimiento del Colector», leemos en el folio 253 de 23, aunque siete folios más allá una pluma amiga le dedicase al susodicho colector un poema en la tradición del álbum. «La Amparo es una tonta / y una sosa. ¡ay! Amparo y que / tonta eres hija», ha escrito una mano alevosa en 4. En la guarda final de 6 alguien que firma «El Tempranillo» y fecha «2-9-36» —en plena

guerra civil— escribe a lápiz: «Esta noche he soñado / d'ha ka m'havién matado / Y al despertar yá [o «yó»] no dormía ya: / i al recordar hoy mi sueño / me reí... ja ja / ja jaraja ja... ya está».

Los cancioneros se ven enriquecidos por ilustraciones, en ocasiones pequeñas viñetas alusivas a los poemas (9) o al autor de los mismos (16). La joven creadora de 22 ilustró cada poema con lápices de colores, igual que había hecho con los ejercicios de otras materias escolares que se conservan junto a su cancionero. Pero sería inexacto pensar la ilustración como una actividad fundamentalmente mimética de prácticas escolares; piénsese, por ejemplo, en que los corazones atravesados, enlazados o con monogramas que abundan en 1 fueron motivos constantes de libros de cortejar como el editado por la librería La Fleca, en Reus.

Los propietarios de algunos cuadernos, ya lo hemos dicho, reservan algunas páginas, al principio o al final, para el índice de las composiciones (2, 7, 11, 15, 17 y 23). Esta costumbre puede verse como «señal de un preciso conocimiento de unas herramientas pertenecientes a la cultura de lo impreso, al mismo tiempo que una individualización, para fines propios, de un material ajeno, una apropiación casi ritual y antropofágica» (Botrel, 2011); no debe olvidarse, con todo, que las antologías privadas no fueron los primeros ni los únicos géneros de escritura ordinaria en incluirlos: lo mismo se venía haciendo en los libros de memoria familiares (Castillo, 2010). Pero aparte de los índices existen otros rasgos de mimetismo respecto de los códigos compositivos cultos: la paginación, el respeto de la jerarquía título-texto, el salto de página antes de un nuevo título... En un caso, incluso (2), se sacrifican valiosas páginas pares para que los nuevos poemas comiencen siempre en una impar (*la belle page*).

Los textos pueden alternar en la superficie del cuaderno con materiales encolados, como ocurre en 2, en 8 o en 16; la tercera dimensión que se abre entre hoja y hoja se presta a acoger, entre otras cosas, recordatorios, fotografías, recortes, estampas, poemas en cuartillas sueltas manuscritas o impresas, convirtiendo el cuaderno en un verdadero «libro-estuche» de materiales dotados de relevancia personal (Botrel, 2011; 2024a, 349). Algunos de esos materiales pueden considerarse extensiones del proyecto del cancionero, como una hoja encartada en 11 que contiene una

transcripción del poema «Donya Petra bigotuda» (publicado originalmente en *En Patufet* el 11 de abril de 1914, aunque varias de las variantes disuaden de pensar en una transcripción *de visu*). En otras ocasiones, se trata de reliquias personales o familiares, como la carta conservada en 10, con fecha de 1868, y que comenta la entrada en Madrid del general Prim, o el poema «Per l'album de ma cusine M^a Lluisa» en 2.

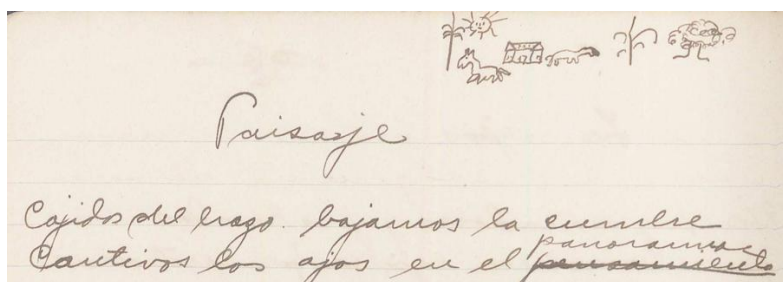
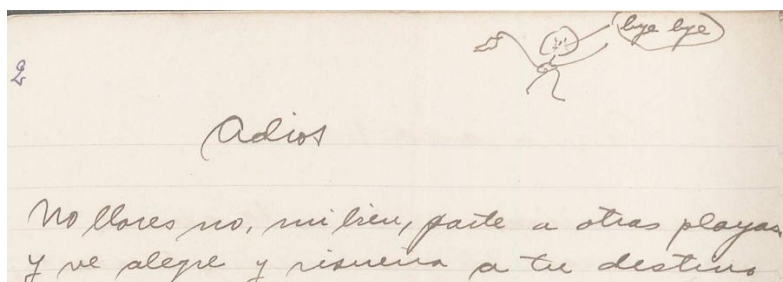
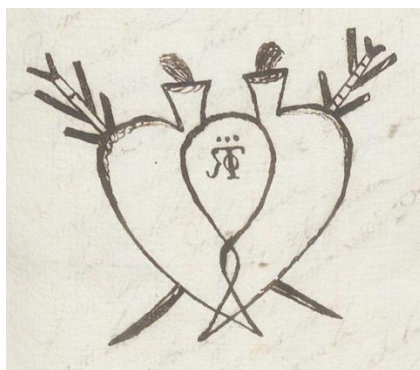


Ilustración 5: dibujos en los cuadernos 1 (arriba) y 9 (los dos de abajo).

Contenidos

Por lo demás, las hojas arrancadas (en 1, 2, 4, 9) y los poemas repetidos —la canción de Atala en 1, «A Rafael Trejo» en 9, «Lili Marlén» en 15— demuestran un uso a veces desenvuelto, improvisado, de estos cuadernos, productos de papelería poco sacralizados ya en el 1900, en los que la poesía convive en ocasiones con cuentas (20), ejercicios de caligrafía (18), chistes (5), piropos (5) o modelos de correspondencia (1).

El testimonio 21 presenta la habitual alternancia —a la que enseguida volveremos— entre poemas cultos, coplas, aforismos y fragmentos teatrales, pero junto a ellos figuran textos de un uso tan prosaico y restringido como los titulados «Ejercicios que hizo mi hermano para el ingreso en la universidad» y «Texto compuesto por mi hermano en los cursillos de Adelantados de Peregrinos en La Coruña»; ambos comportan, no obstante, un vínculo personal evidente con la transcriptor, que participaba así, de manera vicaria, de los éxitos de su hermano, como *notaria* de sus triunfos académicos o sociales.

Los contenidos de los cancioneros ordinarios contemporáneos son misceláneos. Un estudio temático de estos materiales debería atenerse a una metodología cuantitativa y sistemática que permita superar una descripción impresionista, pero también exigiría un grado de detalle y una extensión expositiva incompatibles con la presente contribución, cuyas ambiciones son otras. Contentémonos por el momento con consignar algunos de los géneros más frecuentemente representados: los cuplés y canción ligera, a los que se dedican de un modo muy principal los n^{os} 7, 15 y 17; las coplas, como forma métrica de canción popular muy apreciada en torno al 1900, abundantes entre las páginas de 1 y 3, pero representadas también en 4 y 6 por las del entonces célebre Narciso Díaz de Escobar; los chistes (o «cuentos») baturros en verso, en 3, 4 y 5; los romances de cordel, particularmente en 1. Son conspicuas en algunos cancioneros (1, 5, 6 y 11) las poesías festivas, tomadas muchas veces de la prensa cómica o gráfica, como «Carta de Calixto a Clara», de Enrique Pérez Escrich, transcrita en 3 (y publicada originalmente en el número del 15 de enero de 1888 de *La Risa*); otro tanto cabe decir de los poemas patrióticos, los cuales

llegan a saturar alguno de los cuadernos (19); esta veta sobresale en el cancionero 3, escrito en la Cuba colonial, y que incluye composiciones tan ardientemente beligerantes como «El soldado español» o «La nochebuena de un soldado herido en campaña» —muchas de ellas firmadas por conocidos festivos como Félix Limendoux, Juan Pérez Zúñiga, Vital Aza o Javier de Burgos—, además del célebre cántico españolista «Oda al dos de mayo» de Bernardo López García (recogido igualmente en 2 y en 5); el cuaderno 18, con trazas claras de haber pasado por la escuela, da también preeminencia a este tipo de materiales.

Las funciones de la copia

Uno de los raros momentos en los que se han pensado colectivamente las prácticas de copia textual en época contemporánea fue el congreso organizado en el Institut National de Recherches Pédagogiques de París, en diciembre de 1996. Quienes participaron en aquel encuentro tenían presente la existencia de cuadernos de canciones o de poemas, junto a otros de aforismos o de recetas de cocina. El sociólogo Bernard Lahire afirmó allí lo siguiente:

Même si une partie de ces écrits participent clairement de l'écriture identitaire (familiale ou intime), ils n'en sont pas pour autant déconnectés des compétences et des cadres scolaires: la tenue d'un cahier de lieux communs est une pratique scolaire très ancienne; la constitution de soi à travers la copie de textes littéraires, philosophiques ou poétiques ne fait que détourner, à d'autres fins, une pratique initialement scolaire et à finalité «cognitive». (1999, 222)⁵

No fue el único de los asistentes al congreso parisino en considerar, más allá de los modelos escolares, la dimensión identitaria de los ejercicios de copia; Jean-Pierre Albert, por ejemplo, afirmaba que estos «sont un lieu privilégié de l'élaboration d'une

⁵ Años más tarde, Lahire volvería a escribir acerca de escrituras ordinarias, agendas, listas, planes, etc., y sobre todo acerca del diálogo de esas prácticas con la memoria en las clases populares (2001, 201-246).

conscience plus ou moins mystifiée de soi-même et d'une personnalité supposée originale. Sans doute s'agit-il, en même temps, d'une manière de manifester ses goûts, avec tous les enjeux sociaux attachés à cette notion» (2004, 202). Una forma de manifestar preferencias estéticas y, convendrá añadir, de asentar de manera simbólica una personalidad social y literaria, algo también presente en los llamados álbumes poéticos, donde se recogen poesías, sentencias o dibujos originales inscritos directamente por la notabilidad solicitada (Palenque, 2019; Porro Herrera, 1994; Romero Tobar, 2000; Thion Soriano-Mollá, 2005; Yeves Andrés, 2024).

Efectivamente, los copistas de los cancioneros ordinarios rara vez olvidan exhibir su nombre en lugar prominente, ya sea en la misma tapa (5, 10, 13, 15, 22), en la contratapa (4, 7), en la primera página (1, 14, 23), en varias páginas (5, 18) o al pie de todas y cada una de las composiciones (6), manifestando así la necesidad, tan próxima a otras prácticas populares (epigrafía, coleccionismo, retratos, etc.), de perennizar algo propio. El cuaderno 7 remite desde el mismo título (*Mis cantares n.º4*) al proyecto en varios volúmenes emprendido por su copista, propietaria y usuaria, cuyo monograma campea en la cubierta y cuyo nombre se inscribe hasta el cuarto apellido en la contratapa; también allí figura, perfilada por un lápiz poco experto, la silueta de un rostro femenino que debió de ser el suyo.

Este solapamiento de papeles entre el autor y el copista puede haber conducido en algún caso a la interpolación de poemas de cosecha propia, satisfaciendo el prurito de colarse en cualquier parnaso, por humilde que fuera. Abonan esta hipótesis algunos poemas sin identificar, como los que encontramos en 4 o en 10, torpemente rimados y medidos, que no sería arriesgado atribuir a aficionados.

Para Cécile Barth-Rabot, los cuadernos de citas ahondan «la division entre le *lector* (qui lit et copie) et l'*auteur*, seul capable d'inventer et de trouver les mots. La formulation trouvée par l'auteur apparaît comme indispensable et appelle une posture d'admiration révérencieuse» (2023, 242). Esto, que puede ser cierto para las recopilaciones de aforismos, no debe trasladarse sin más a los cancioneros ordinarios: como hemos visto, en ellos los textos

son transformados, abreviados, recontextualizados. En una muestra de descuido irreverente, la copista de 4 comete un cómico error de atribución y convierte a un tal José Montero (sin duda el benemérito José Montero Alonso) en autor de *A buen juez mejor testigo*, del celeberrimo José Zorrilla. Por otro lado, la autoría puede escamotearse por completo, como sucede en 3, donde la atribución queda frecuentemente reemplazada por la escueta mención «copia». En el cuaderno 11 salta a la vista cierta diglosia en la escritura de Jacint[o] Verdaguer, Apeles o Apel·les Mestres, Luis o Lluís Valeri. En definitiva, en un número elevado de casos la transcripción de poemas debería entenderse menos como reproducción subyugada de una obra venerable que —siguiendo a Laure Murat— como una variación de la relectura (2024, 62), con todo lo que ello conlleva de apropiación, de reinterpretación y, sí, de reinención del texto.

Ahora bien, muchos cancioneros ordinarios respondían seguramente a motivaciones si no ya más prosaicas, quizá sí más prácticas. Quien se impuso la tarea de copiar la mayoría de los poemas del malogrado floralista Francesc Casas i Amigó, en lugar de adquirirlas en volumen, pudo verse guiado por cierto sentido de ahorro (13); un cuaderno de poesías en catalán fechado en 1940, año infausto en España para la expresión en otras lenguas peninsulares que no fueran el *imperial* castellano, bien puede verse como un esfuerzo por intentar burlar esa represión lingüística (11) (Botrel, 2024b, 103).

Una función ora prevista ora sobrevenida de los cancioneros ordinarios era la oralización o declamación de poemas, en una época en la que, como explica Marta Palenque,

la lectura en alta voz es un placer que se comparte con los hijos en el círculo familiar o privado, pero también tiene su vertiente social cuando los niños leen o declaman versos en reuniones o fiestas. Se publican en la época libros de monólogos en verso que tienen este fin (p. ej., *Monólogos y composiciones para recitar*, ordenadas por Francisco Carrión, Barcelona, Juan de Gassó ed., s. a.). Podría afirmarse que la poesía decimonónica es la más memorizada de la historia literaria española, lo que explica el recuerdo de versos de Campoamor o de Espronceda en generaciones muy cercanas y, además, su permanencia en las colecciones de literatura

popular del siglo XX. (en Infantes / López / Botrel, 2003, 689)

Se subordina a esa finalidad todo el cancionero 12, identificado como «Repertorio de recitados»; las cruces a lápiz en la parte inferior de algunas cuartillas podrían entenderse dentro de este mismo uso (composiciones a privilegiar o a evitar, en función de las circunstancias). Otros cuadernos atestiguan la lectura en alto de poemas puntuales. Así, en 20, al pie del himno franquista «La Marcha de la Victoria», de Luis Fernández Ardavín, figura una nota en la que se consigna lo siguiente: «Le [sic] recitó Merche (mi hermana) con traje largo, negro, de piel de ángel, que estaba preciosa; con una música tan magistralmente efectuada que talmente parecía ver lo que hablaba. Fué [sic] en el solar de los tíos al terminar la guerra, a beneficio de la Iglesia». Un cancionero cubano (9) reproduce el poema «Salud triángulo rojo», de Carlos Tristán, bajo el cual puede leerse: «Esta poesía fue recitada por la Sta. Armonía L. por la estación [de radio cubana] C. M. G. C. el día dos de Octubre de 1930 y la acusó [de filocomunista, se entiende] el detective Vicente Pérez [...]».

A los cancioneros ordinarios contemporáneos se recurría, por consiguiente, en busca de poemas para una declamación semipública, igual que se incluían en ellos poemas que habían sido transmitidos previamente de forma oral; de ahí que convenga ubicar estos artefactos en el terreno de la «oralidad mixta», término empleado por Luis Díaz Viana para referirse a esa misma bidireccionalidad en el caso de los pliegos de cordel (1987, 26). Lo mismo se puede conjeturar a propósito de las canciones cada vez más representadas en los cancioneros, tanto para el canto solitario como para otras prácticas más performativas.

Algunos cancioneros ordinarios evidencian haber cumplido cierto tipo de función dentro de los usos amorosos de su época; y ello no solo porque codifiquen verbalmente estados sentimentales, sino porque fungieron de declaración (o de recordatorio) de amor, de prenda de afecto que se entregaba a la persona amada. A galardón se destinaba el pliego poético titulado *Arte de conquistar las mujeres á los hombres* impreso en Valencia hacia 1900, en el que se lee «Si arde en tu sensible pecho / del amor la viva llama, / entrega ese [¿por

«este»?] cuadernito / á la hermosa que te ama». El cancionero 1, que se cierra con una oración espuria para las solteras que quieren casarse, se abre con unas palabras introductorias, en prosa, tituladas «Primer papel», acaso copiadas de algún manual de seducción, y dirigidas a una mujer con la que, según consta más abajo, ya se han cruzado miradas y suspiros: «se atreve mi cort[é]s desa[h]ogo á poner en sus manos estos toscos borrone», suplicándole dé alivio a «este mi lastimado corazón». Bajo un poema del cuaderno 9 titulado «Dame un beso» (que reitera en acróstico esa solicitud), el copista escribe: «Se lo mandé a Leopoldina R. y a María A.»; esa curiosa historia sentimental continúa páginas después en la nota que acompaña el poema «No te amo»: «Se lo mand[ó] Isabel a María A.», es decir, a una de las dos destinatarias del poema anterior. Las dos pequeñas libretas de 5 contienen una dilatada colección de requiebros y galanterías; el poemario manuscrito de Francesc Casas i Amigó (13) queda abandonado para acoger en las últimas páginas, entre otras cosas, sentencias anónimas acerca del amor. Un análisis estilométrico de ocho de estos cuadernos revela en ellos la sobrerrepresentación de esta misma temática, en comparación con un corpus de control (Ceballos, en prensa).

Estos cancioneros ordinarios contemporáneos entran, pues, en diálogo con la paraliteratura que codificaba y acompañaba los usos amorosos de la época: el lenguaje de las flores, el lenguaje del pañuelo, los repertorios de piropos, las papeletas impresas para la declaración amorosa y los modelos de correspondencia o secretarios de amantes. También lo hacían, a su manera —mediante el cultivo de una variante cuartelaria de la sentimentalidad— los cuadernos de quintos (*cabiers de conscrits*), cuyas ilustraciones podían añadirle una dimensión pornográfica.

Los cancioneros ordinarios como provocación de la historia de la literatura

Los cancioneros ordinarios contemporáneos son, en definitiva, una operación históricamente situada que viene de la lectura y vuelve a la lectura, sosteniéndola en el tiempo, actualizándola incesantemente; una operación sujeta a numerosas tensiones, por ubicarse entre la oralidad y la escritura, entre la

aceptación y el rechazo de los modelos literarios promovidos por las instituciones educativas, entre la distinción pendolista y el apunte utilitario en el umbral de lo legible, entre la veneración de los autores y la pulsión por dejar un rastro de la propia existencia.

Estos artefactos culturales apenas si han recibido atención hasta el momento; se hallan casi por completo ausentes de los archivos, pero no resultan en absoluto excepcionales. Al contrario: se han conservado hasta nuestros días suficientes ejemplares como para asumir que constituían una práctica frecuente, relativamente codificada, hasta cierto punto dependiente de los hábitos escolares, aunque se prestase a una pluralidad de funciones no excluyentes.

Las historias de la literatura hispánicas no han tenido en cuenta lo que estos materiales desvelan acerca de los *usos* cotidianos (Felski, 2008) y de las formas de *aplicación* (Pettersson, 2012) de la poesía. En un plano todavía muy superficial, los cancioneros contemporáneos evidencian la popularidad de algunos poetas, hoy canónicos: José Zorrilla (representado en 4, 6, 12 y 23), Gustavo Adolfo Bécquer (2, 4, 6, 8, 9, 12), Ramón de Campoamor (9, 10 y 23), Lope de Vega (6, 12 y 23), Calderón de la Barca (6, 12 y 23) y, por supuesto, Rubén Darío, presente en los cancioneros 2, 6, 8, 9 y 12. La predilección por estos poetas perdura generación tras generación. Más generalmente, los cancioneros ordinarios cuestionan desde la perspectiva del público lector la pertinencia de una historiografía literaria lineal, jalonada por ediciones *princeps* y dividida en periodos discretos, subrayando, en cambio, las continuidades propias de la historia cultural y, por recurrir a la célebre fórmula de Bloch (2019), *la simultaneidad de lo no simultáneo*.

Frente a una historiografía compartimentada en espacios nacionales, los cancioneros ordinarios hispánicos se abren a producciones de origen diverso —aunque con una preferencia lógica por los originales en lengua española—. Así, aunque el cancionero 2 privilegia autores nacidos en España, no rehúsa poemas del filipino José Rizal, del venezolano Víctor Racamonde, del mexicano Gutiérrez Nájera, de la uruguaya Adela Castells o del alemán Heinrich Heine. Si bien la copista de 8 se inclina por las composiciones de sus compatriotas uruguayos —y sobre todo uruguayas—, tampoco se resiste a incluir aforismos de Sully Prudhomme, de Victor Hugo y de «Alfredo» Musset, así como

poemas de los españoles Gustavo Adolfo Bécquer, Mercedes Pinto y Francisco Villaespesa. De manera análoga, en el cancionero 9, junto a los cubanos Julián del Casal, Aurelia Castillo, Germán Escobar o Carlos Gárate Bru, se da generosa cabida a poetas españoles como Ramón de Campoamor (tan frecuente allí que su apellido llega a abreviarse como «Camp.»), Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio de Trueba y Emiliano Ramírez Ángel; pero también a mexicanos como Salvador Díaz Mirón, Juan de Dios Peza y Antonio Plaza, o —de nuevo— al romántico alemán Heinrich Heine. Algo más rara, pero en absoluto excepcional, es la alternancia de lenguas, la vecindad de poemas en castellano con otros en catalán (2, 6, 12) y aun en francés (13).

Aunque las hayamos calificado de escrituras sin *inventio*, las colecciones de poemas revelan, a otro nivel, una importante *inventiva*, en tanto constructos originales hechos a base de materiales *prestados*, recogidos de un repertorio preexistente. En ese sentido, constituyen una forma de *bricolaje* intelectual, de lectura salvaje (Ceballos, 2025, 24-27 y 216), por la que se valoran fragmentos que *todavía pueden servir para algo*, como habría podido escribir Claude Lévi-Strauss (1962, 31 y 50); o, dicho al modo de Michel de Certeau, una forma de pensar que no se piensa a sí misma, una *táctica* de apropiación de productos culturales (1990, XLI y XLIX). A diferencia de la patrimonial o museística, este tipo de colección responde a una lógica oportunista de cazadores-recolectores (como el *braconneur* de Certeau) que se mueven al margen de los repertorios y de los usos previstos institucionalmente, operando muchas veces por acumulación y sin idea previa de cuándo han dar por terminado el trabajo.

En los cancioneros ordinarios contemporáneos la poesía culta se codea con letras de cuplés y tonadillas, con himnos religiosos y militares, ofreciéndonos algunos constituyentes clave del «canon popular» (Botrel, 2002a). A los propietarios de estos cuadernos nadie les pidió que copiasen esos poemas, y los copiaron de todos modos, estimulados tal vez por otras prácticas de colección popularizadas en el siglo XIX, tales como los folletines, las novelas por entregas y el auge de todo tipo de *ephemera* cromolitografiadas (Botrel, 2002b y 2005). Con toda su diversidad, estos espacios escriturales constituyen un mundo aún por explorar y por dignificar;

un mundo al que es necesario abrir un lugar propio dentro de la historia de la producción textual y de las prácticas a ella asociadas, muy especialmente —pero no exclusivamente— literarias; un mundo que se ha construido en relación simbiótica con otros mundos, suspendido entre lo oral y lo escrito, lo privado y lo público, lo diferente y lo conforme, lo culto y lo «popular», lo normado y lo libre, que da cuenta de unas praxis distintas de las que la historia de la literatura y de la cultura convencional suelen retener.

Por ello, esta primera aproximación a los cancioneros ordinarios, este intento de perimetrar estos artefactos culturales tan a menudo ignorados, descartados (sin mala intención) de los archivos personales, *desestimados* en toda la extensión de la palabra, solo puede concluir llamando a su preservación y estudio, reivindicándolos como un objeto digno de la historia literaria, en todo lo que tienen de instantáneas de una lectura singular, situada, verdadera encrucijada de usanzas y pasiones lectoras⁶.

Corpus estudiado

- 1 Cuaderno facticio de Juan Pablo R., rotulado *Segunda vez bulbo [sic] de tomar la pluma*, ca. 1850. 46 h., 28 p. (faltan las dos primeras), 165 x 225 mm.*
- 2 Cuaderno comercial sin título de >1898, papel con marca de agua «Oliveres»⁷, 1 h., 58 f., 6 h., varias arrancadas; contiene un pliego encartado con fecha de 1897; 164 x 214 mm.*
- 3 *Recopilación de versos*, cuaderno facticio copiado en Pinar del Río (Cuba), ca. 1900, con marcas de agua «Hijo de J. Jover y Serra»⁸, 100 p., 2 h., 110 x 160 mm.*
- 4 *Cantares* de Amparo de S.; cuaderno comercial con renglones, impreso en Zaragoza, fechado en Zaragoza el 17 de marzo de 1917. 17 h., varias composiciones encartadas, 155 x 210 mm.*
- 5 Dos cuadernos consecutivos:

⁶ Los autores dan las gracias a Cecilio Alonso, Antonio Castillo, Joaquín Díaz, Marta Palenque y Christine Rivalan por haber compartido con ellos sugerencias y materiales que alimentaron este artículo.

⁷ La empresa Sucesores de Oliveres (c/ Ancha, 58) figura entre los fabricantes de papel barceloneses en el Indicador comercial de España para 1891 (Málaga, 1891, p. 213).

⁸ Importante papelería catalana con presencia transatlántica (cf. *Boletín oficial de la propiedad intelectual e industrial*, n° 151, 1 de diciembre de 1892, p. 23).

- (a) Cancionero de Eloy B. (I), Madrid, cuaderno comercial con renglones, con tapa azul con fecha del 15 de mayo de 1916 y tabla de multiplicar en contratapa; incluye hojas fechadas el 19 y 20 de noviembre de 1927, 11 h., 105 x 150 mm.*
- (b) Cancionero de Eloy B. (II), Madrid, cuaderno preimpreso rayado para contabilidad, con tapa blanca y tabla de multiplicar en contratapa, fechado al final el 17 de noviembre de 1927, 10 h., 95 x 145 mm.*
- 6 *Cuaderno de poesías* de Lolita V. (*Lottie*), fechadas en Masnou entre 1927 y 1929, cuaderno comercial cuadriculado, 67 h., 210 x 150 mm.*
- 7 *Mis cantares nº 4*, de Cristina A. P., fechado en Cádiz en 1929. Cuaderno comercial con renglones, 60 p., 155 x 21 mm.*
- 8 Cancionero de Nené dedicado a Luis M., fechado en Uruguay en 1930. Cuaderno comercial marca «El Oriental», 37 h., 17m x 225 mm.*
- 9 Cancionero cubano, según su penúltimo propietario, 1927-1931. Cuaderno comercial con renglones, 74 h., 190 x 245 mm.*
- 10 *Canciones // Poesías* de Blanca B., libreta escolar comercial impresa en Burjasot (Valencia), ≥1935. 6 f. (comienza numeración en 3), 27 h. (la última en blanco), 155 x 215 mm.*
- 11 *Poesies catalanes (acabada)*, cuaderno comercial con renglones, a plumilla, completado a bolígrafo, ca. 1940, 1 h., 202 p., 160 x 210 mm.*
- 12 *De Teatros. Repertorio de recitados*. ≥1939. 31 h., algunas con marca de agua «Vilazeca», mecanografiadas en máquina sin exclamación de apertura, troqueladas y coleccionadas en una carpeta de grapa; 250 x 165 mm.*
- 13 *Poesies* de F. Casas i Amigó, antología manuscrita. Cuaderno comercial con firma en tapa de R. T. sin fecha, 83 h., 160 x 210 mm.*
- 14 *Poesías y canciones en francés* de P. M. S. (apellidos catalanes). Cuaderno comercial, 32 h (11 en blanco), con la anotación, en h. 18 «Versos de 3^{er} curso 1936-37», 105 x 155 mm.*
- 15 *Libro de cantares* de María Rosa Huerta, en agenda francesa de 1927, pero copiado entre 1942 y 1943, posiblemente a partir de *plieguecitos* cantables. Col. Jean-François Botrel.
- 16 Cuaderno facticio compuesto por cinco poemas del *Romancero gitano* de García Lorca, con el prólogo de R. Alberti de 1937 y un dibujo a lápiz, mecanoscritos por R. G. E. en papel autocalcante, > 1937 Col. Jean-François Botrel.
- 17 *Cuplés*, Fundación Joaquín Díaz, signatura PL6407, sin fecha, 52 h., 160 x 220 mm.

- 18 Cancionero de Lola A. Cuaderno comercial cuadrículado con tapa preimpresa para uso en colegios de Málaga. Una de sus composiciones se fecha en 1923. 13 h. Col. Cecilio Alonso.
- 19 Volumen facticio firmado «José Miguel», compuesto por seis cuadernos escolares cuadrículados, cuatro de ellos manuscritos, y folletos impresos. Cancionero de himnos perteneciente al escultor Manuel Soriano, c. 1939. 15,7 x 11,3 cm. Col. Cecilio Alonso.
- 20 Cuaderno misceláneo de Elisa G., 1935-1939. Cuaderno comercial preimpreso para contabilidad. SIECE, Alcalá de Henares, signatura FMe 5.30.
- 21 Cuaderno comercial impreso en Barcelona cuya tapa representa los cuidados corporales de una madre y sus hijos bajo el epígrafe «Los beneficios de la higiene», c. 1941-1942. SIECE, Alcalá de Henares, signatura FE 6.85.
- 22 *Mis poesías*. Cuadernito facticio de finales de los años 1950, 3^{er} grado escolar. SIECE, Alcalá de Henares, fondo M^a de los Reyes D. F.; aún sin catalogar.
- 23 *Colección de poesías de diferentes autores españoles, principiados a copiar en Madrid el 1. Enero 1846 y recop. por Pedro Galo Montero*, fechado en portada en 1859, y al final en Bilbao a 9 de octubre de 1867; 298 h., 210 x 140 mm. Biblioteca Nacional de España, signatura MSS/3768. Intervienen otras manos, sobre todo a partir del folio 237, tras haberse alterado el programa caligráfico, en f. 202.

(*) Los documentos marcados con un asterisco pertenecen a la colección de Álvaro Ceballos Viro y pueden consultarse digitalizados en el siguiente repositorio: <https://osf.io/8njxq>

Bibliografía

ALBERT, Jean-Pierre. (1999) «Je copie, donc je suis. Quelques bénéfices marginaux d'une pratique illégitime». *Copie et modèle: usages, transmission, appropriation de l'écrit*. Christine Barré-De Miniac (ed.). Paris. INRP. 195-206.

ALONSO, Cecilio. (2022) «Apuntes para un inventario de impresores valencianos de pliegos cantables callejeros (València, primera mitad del siglo XX)». *Pasiones bibliográficas*. 6. 17-33.

AMAOUCHE-ANTOINE, Marie-Dominique. (1987) «Le cahier de chansons du conscrit». *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*. 34. 4. 679-685.

ANTONELLI, Quinto. (1988) *Storie da quattro soldi. Canzonieri popolari trentini*. Trento. Publiprint Editrice / Museo del Risorgimento e della Lotta per la Libertà.

BARTH-RABOT, Cécile. (2023) *La Lecture. Valeur et déterminants d'une pratique*. Malakoff. Armand Colin.

BELTRAN, Vicenç. (1996) «Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición». *Romance Philology*. 50. 1. 1-19.

BELTRAN, Vicenç. (1999) «Copistas y cancioneros». *Edición y anotación de textos*. Antonio Chas et al. (eds.). A Coruña. Universidades. I. 17-40.

BELTRAN, Vicenç. (2003) «Los usuarios de los cancioneros». *Ínsula*. 675. 19-20.

BLOCH, Ernst. (2019 [1935]) *Herencia de esta época*. Madrid. Tecnos. Trad. de Miguel Salmerón Infante.

BOTREL, Jean-François. (2000) «La cultura del pueblo a finales del siglo XIX». *Literatura modernista y tiempo del 98*. Javier Serrano Alonso et al. (eds.). Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. 67-94.

BOTREL, Jean-François. (2002a) «The popular canon». *Modern Language Review*. 97. 4. XXIX-XXXIX.

BOTREL, Jean-François. (2002b) «Los nuevos coleccionistas en la España del siglo XIX». *El libro antiguo español VI. De libros, librerías, imprentas y lectores*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.

BOTREL, Jean-François. (2005) «El mudo mundo de Felisa Alcalde». *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. V. Trueba et al. (eds.). Barcelona. PPU. pp. 45-56.

BOTREL, Jean-François. (2011) «Sobre algunas apropiaciones ordinarias del impreso (España, siglos XIX-XX)». Conferencia inédita pronunciada en el Museo de la Escritura Popular de Terque (VII Jornadas de la Red AIEP, 18-19 de noviembre).

BOTREL, Jean-François. (2024a) *Libros e impresos sin fronteras. Estudios de historia de la edición y la lectura en España (1833-1936)*. Gijón. Trea.

BOTREL, Jean-François. (2024b) «Impresos, memoria y oralidad en la literatura de cordel (España, siglos XIX-XX)». *Oralidades en la era*

digital. Archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz. Susana González Aktories / Mariana Masera (coords.). Morelia. UNAM. 86-123.

BOTREL, Jean-François. (2025) «Appropriations et usages de l'éphémère (XVIII^{ème}-XX^{ème} siècle)». *Éphémères, ordinaires, populaires? Usages et circulation des imprimés à grande diffusion (XV^e-XX^e siècle)*. Constance Carta et al. (eds.). Genève. Droz. 3-34.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. (2002) «De la suscripción a la necesidad de escribir». *La conquista del alfabeto: escritura y clases populares*. Antonio Castillo Gómez (coord.). Gijón. Trea. 21-51.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. (2010a) «Memory Books in 19th Century Spain». *Language and the Scientific Imagination*. Giacomo Bottà / Marja Härmänmaa (eds.). Helsinki. University of Helsinki. 1-21.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. (2010b) «Los cuadernos escolares a la luz de la Historia de la cultura escrita». *School exercise books. A complex source for the history of the approach to schooling and education in the 19th and 20th centuries*. Juri Meda / Roberto Sani / Davide Montino (eds.). Macerata. University of Macerata / Edizioni Polistampa. I. 3-10.

CAVALLO, Guglielmo / CHARTIER, Roger (eds.). (2001 [1997]) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid. Taurus.

CEBALLOS, Álvaro. (2025) *La lectura salvaje. Qué hacemos con la literatura y qué hace ella con nosotros*. Madrid. Alianza.

CEBALLOS, Álvaro. (en prensa) «Reconstructing Readers' Tastes through Topic Modeling of Private Poetry Anthologies». *Proceedings of the Everyday Reading of Literature Symposium*. Lovro Škopljanc (ed.). Zagreb. FF Open Press.

CERTEAU, Michel de. (1990 [1980]) *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris. Gallimard.

DEKKER, Rudolf (ed.). (2002) *Egodocuments and history: autobiographical writing in its social context since the Middle Ages*. Hilversum. Verloren.

DÍAZ-MAS, Paloma. (2008) «Las mujeres sefardíes del Norte de Marruecos en el ocaso de la tradición oral». *El Presente. Estudios sobre la cultura sefardí*. Tamar Alexander / Yaakov Bentolila (eds.). 2. Diciembre. 255-266.

DÍAZ VIANA, Luis. (1987) *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la castilla de este siglo*. Valladolid. Ámbito.

EDDY, Matthew Daniel. (2018) «The Nature of Notebooks: How Enlightenment Schoolchildren Transformed the *Tabula Rasa*». *Journal of British Studies*. 57. 275-307.

FELSKI, Rita. (2008) *Uses of Literature*. Malden / Oxford. Blackwell.

GENETTE, Gérard. (2006) *Bardadrac*. París. Seuil.

HAVASSY, Rivka. (2007) *The Ladino Song in the 20th Century: A Study of the Collections of Emily Sene and Bouena Sarfatty-Garfinkle*. Tesis doctoral. Bar Ilan University.

HÉBRARD, Jean. (2001) «Para una bibliografía material de las escrituras ordinarias. La escritura personal y sus soportes». *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*. 34. 117-144.

HEESEN, Anke te. (2005) «The Notebook: a Paper Technology». *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Bruno Latour / Peter Weibel (eds.). Cambridge / London. The MIT Press. 582-589.

INFANTES, Víctor / LÓPEZ, François / BOTREL, Jean-François (dirs.). (2003) *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*. Madrid. FGSR.

LAHIRE, Bernard. (1999) «Copies et copistes, copier et recopier: formes, fonctions, usages et représentations des pratiques de copie». *Copie et modèle: usages, transmission, appropriation de l'écrit. Actes du colloque 12,13, 14 décembre 1996*. Christine Barrié-De Miniac (ed.). Paris. INRP. 217-224.

LAHIRE, Bernard. (2001) *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*. Paris. Armand Colin / Nathan.

LEVI, Primo. (2012 [1958]) *Se questo è un uomo*. Torino. Einaudi.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1962) *La Pensée sauvage*. Paris. Plon.

MONTANER, Alberto. (2020) «Variantes de transmisión, error textual y sesgo cognitivo: el caso de la literatura hispánica medieval». *Medioevo Romanzo*. XLIV. 35-73.

MORETTI, Franco. (2000) «The Slaughterhouse of Literature». *Modern Language Quarterly*. 61.1. 207-227.

MURAT, Laure. (2024 [2015]) *Relire. Enquête sur une passion littéraire*. Paris. Flammarion.

PALENQUE, Marta. (2019) «El álbum de las señoritas Daguerre. Mujeres (o)cultas entre la retórica del “ángel del hogar” y la trama del poder político». *Siglo Diecinueve*. 25. 91-118.

PEER, Willie van / CHESNOKOVA, Anna. (2023) *Experiencing Poetry. A Guidebook to Psychopoetics*. London et al. Bloomsbury.

PETTERSSON, Anders. (2012) *The Concept of Literary Application. Readers' Analogies from Text to Life*. Basingstoke. Palgrave Macmillan.

PORRO HERRERA, María José. (1994) «Un album poético manuscrito: el de Ricardo Montis». *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracul*. Sonsoles Celestino (ed.). Sevilla. Universidad de Sevilla. 305-313.

ROKISKI LÁZARO, Gloria. (1988) *Bibliografía de la poesía española del siglo XIX (1801-1850)*. Madrid. CSIC. Tomo I.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (2000) «Dibujos y pinturas en álbumes del siglo XIX: una variedad del *ut pictura poesis*». *Príncipe de Viana*. LXI, Anejo 18. 331-342.

ROSA, Hartmut. (2019 [2016]) *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Buenos Aires / Madrid. Katz.

SARRAILH, Jean. (1933) *Enquêtes romantiques. France-Espagne*. Paris. Les Belles Lettres.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. (2005) «“Limosna”, l'album littéraire et artistique d'Antonio Maura». *Hommage à Carlos Serrano*. Paris. Éditions Hispaniques. 349-361.

YEVES ANDRÉS, Juan Antonio. (2024) *El álbum de Matilde Pretel. Sagrario de flores del alma de una tiple de zarzuela*. Pamplona. Analecta.