

LOS MANUALES DE ESCRITURA DE LOS SIGLOS DE ORO: PROBLEMAS BIBLIOGRÁFICOS

ANA MARTÍNEZ PEREIRA*

*Para Marcelo,
por un acertado consejo
(vos ya sabés)*

ES difícil encontrar en los siglos XVI y XVII un libro que se nos presente exacto y completo en todos los ejemplares de su edición o ediciones. Siempre hay pequeñas (o grandes) variaciones —textuales o materiales—, que nos obligan a plantearnos la historia editorial de ese libro.

El necesario conocimiento formal, físico, se extiende al estudio de los varios procesos manuales y mecánicos que, partiendo de un texto manuscrito que llega a la imprenta, culmina en los arcones y estantes de un comercio de librería: ahí comienza la vida «adulta» del libro, después de una, más o menos, penosa infancia transcurrida en la imprenta. La supuesta reproducción exacta de cientos de ejemplares que la invención de la imprenta hizo posible, está sujeta a eventuales accidentes no siempre fortuitos: correcciones a media tirada, ampliación de contenidos, colaboraciones con otra imprenta (por falta de tiempo o de dinero)¹,

* Universidade do Porto, amartinez@letras.up.pt

Una versión de este artículo fue leída en el Seminario LITTERAE V, el 24 de abril de 2002.

¹ En Hernando del Pulgar, *Chronica de los muy altos y esclarecidos Reyes Cathólicos Don Hernando y Doña Ysabel*, Zaragoza: en casa de Juan Millán, 1567, vemos cómo la tercera parte de la obra (ff. 97-226) se imprime en un taller diferente, posiblemente en el de Pedro Bernuz. Este fragmento inserto continúa signaturas y foliación, aunque esta pasa de números arábigos a romanos; aparecen, además, algunos grabaditos que Bernuz heredó de la imprenta de Jorge Coci.

aumento de la tirada, con la consiguiente recomposición de pliegos etcétera.² Estos avatares sufridos por las ediciones de los siglos de oro, fueron sabia y precisamente señalados por Jaime Moll en un ya clásico artículo publicado hace más de 20 años³. En este extenso trabajo el profesor Moll nos presenta una tipología del libro áureo, las partes que lo componen, y se detiene en cada uno de los factores que pueden afectar a una obra en el proceso de impresión de la misma, partiendo para ello de los conceptos de edición, emisión y estado⁴.

De estos conceptos nos hemos servido para diferenciar cada una de las ediciones de un tipo particular de libro sobre el que hablaremos en estas páginas, señalando algunas de las variaciones que se aprecian en los ejemplares hoy conservados: algunas tienen su origen en la imprenta, otras se han producido fuera de ella en tiempos diferentes. Antes de señalar estos (insuficientes) ejemplos, una disculpa y una justificación.

Cuando se está realizando un trabajo de recopilación bibliográfica, tratando de consignar la existencia de las varias ediciones de una obra a lo largo de dos siglos, puede llegar a exasperar el hecho de no encontrar dos ejemplares iguales de una obra. Esto es lo que ocurre con los manuales para aprender a escribir de los que hablaremos a continuación. Debido a sus propias características formales, a su uso y destinatarios, y a su confusa clasificación entre manual práctico y obra de arte, son obras que han sufrido de manera más intensa los intereses de editores y libreros, y los ataques posteriores de usuarios y coleccionistas.

2 En este *etcétera* incluimos todo el trabajo diario que se realizaba en una imprenta, el cual, sin ser excepcional, ya es fuente de numerosas incógnitas en torno a la edición áurea. Como se lamenta un buen amigo, gran conocedor de la imprenta manual, sería necesario introducirnos en una imprenta del siglo XVI para conocer a fondo sus misterios. De momento, una consulta al Alonso Víctor de Paredes puede ser una excelente manera de asomarnos a una imprenta del siglo XVII (eso sí, a una imprenta ideal, no real): Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. y pról. Jaime Moll, Madrid: El Crotalón, 1984 [obra recientemente reeditada: Madrid: Calambur (Biblioteca Litterae, 1), 2002, pról. e introd. Jaime Moll y Víctor Infantes].

3 Jaime Moll, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), pp. 49-107. Del mismo autor, «La imprenta manual», en *Imprenta y Crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000, pp. 13-27. En este mismo volumen, Julián Martín Abad, «Soporte, texto y noticia bibliográfica», pp. 187-222. Sobre las partes que forman un libro y sus posibles variaciones, José Simón Díaz, *El libro español antiguo*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000, segunda edición que corrige y aumenta la editada por Reichenberger en 1983.

4 Conceptos desarrollados por la bibliografía material inglesa, aplicados al caso español por Moll, con numerosos e ilustrativos ejemplos. Ver Ronald B. McKerrow, *Introducción a la bibliografía material*, introd. David McKitterick, Madrid: Arco/Libros, 1998, pp. 198-205. No vamos a extendernos en estas definiciones por todos conocidas, y para cualquier duda remitimos al artículo mencionado de Moll.

Todos los que han abordado un trabajo de este tipo se han enfrentado a este problema. Osley lo expresó muy claramente cuando en 1971 publicó una nómina de manuales de escritura de los siglos XVI y XVII, lamentándose de la pérdida de ejemplares y la confusión de láminas en los que se conservaban⁵. Marzoli⁶ y David P. Becker⁷ insisten en lo mismo. El tiempo parece no pasar y nuestra ansiedad sigue aumentando cuando tras ver varios ejemplares de una misma obra encontramos que ninguno de ellos es exactamente igual. La dificultad en establecer la existencia de un ejemplar ideal nos confunde a la hora de hacer una descripción de la obra y, en muchas ocasiones, la consulta de numerosos ejemplares no clarifica la comprensión del proceso editorial sufrido por esa obra (aun así es la única manera honesta de abordar este estudio).

Un *Arte de escribir* (este es el nombre que encontramos con mayor frecuencia en la titulación de este tipo de obras) puede contener, según apuntaba Becker en la introducción al magnífico catálogo de la colección de manuales de escritura de Hofer⁸, textos didácticos más o menos detallados (generalmente, no siempre, en composición tipográfica)⁹, seguidos de muestras de escritura que ilustran la enseñanza, desde el trazado de los primeros rasgos de la letra hasta ejemplos de estilos adecuados a cada uso. Los tipos de letras pueden ser variadísimos, y el contenido textual incluye instrucciones para reconocer y preparar el material más adecuado (tinta, plumas, papel, secantes, tinteros), recomendaciones sobre la posición del cuerpo más adecuada para escribir y cómo sujetar

5 A. S. Osley, «A check-list of XVIIth and XVIIIth Century Writing-Books», *Philobiblon*, [Hamburgo: Dr. Ernst Hauswedell & Co. Verlag], XV (1971), pp. 183-206.

6 Claudia Marzoli, *Calligraphy 1535-1885. A Collection of Seventy-two Writing-Books and Specimens from the Italian, French, Low Countries and Spanish Schools*, introd. Stanley Morison, Milán: La Bibliofila, 1962. Marzoli fue la directora de la librería *La Bibliofila* en Milán y este es un catálogo de 72 manuales de escritura que llegaron a sus manos, de un período comprendido entre 1535 y 1885. A pesar de ello no se trata de un catálogo de venta sino de una bibliografía muy detallada y valiosa, con biografías de los autores y muchas reproducciones, que se ha convertido en un libro de consulta para el estudioso. En su presentación de la obra dice: «(...) I realized the formidable nature of the difficulties entailed in the bibliographical classification of the work. The almost total lack of biographical data on the calligraphers themselves and the scarcity of bibliographical descriptions of their works, especially for those following the better-known masters of the sixteenth century, caused me no little anxiety» (p. 7).

7 David P. Becker, *The Practice of Letters. The Hofer Collection of Writing Manuals 1514-1800*, Cambridge (Mass.): The Harvard College Library, 1997, pp. XI-XIII y XXI-XXII.

8 David P. Becker, *The Practice...*, p. XI.

9 La primera edición del manual de Arrighi y varias del de Mercator son xilográficas: Ludovico Arrighi Vicentino, *La Operina*, Roma, 1522; Gerard Mercator, *Literarum Latinarum*, Lovaina: Rutgeri Rescy, 1540. En este último el pie de imprenta y un breve prefacio son los únicos textos compuestos en tipografía.

bien la pluma en la mano, y el modo de trazar, paso por paso, cada tipo de letra. Algunos manuales ofrecen también indicaciones al maestro sobre el mejor modo de enseñar la escritura en una escuela, y cómo realizar las planas y estarcidos para los alumnos; Artes de contar y Ortografías podían completarlos.

Estas son las posibilidades, pero no siempre contenían tantos elementos y no fue este el único modelo de arte de escribir que conoció la Europa de estos siglos¹⁰. En general fue el modelo italiano el adoptado por nuestros calígrafos, conocido a través de las obras de Ludovico Arrighi, Giovanni Antonio Tagliente y Giambattista Palatino¹¹.

Ya apuntamos al comienzo que esta constitución formal del manual de escritura es una de las causas de su destrucción actual. El valor artístico de sus láminas, ya sea por las muestras caligráficas o por los elementos ornamentales que contienen, ha propiciado que muchos de estos libros hayan llegado a nosotros en ejemplares reelaborados por completo, siendo muy difícil conocer su composición original. Esta situación ha provocado que hoy día sea muy difícil hallar un ejemplar completo de las cuatro partes (y una quinta que no llegó a imprimirse completa pero sí algunas de sus láminas) del *Arte de escribir* de Pedro Díaz-Morante¹². También la obra de Iciar se ha visto afectada por

10 En Alemania y los Países Bajos el modelo de arte de escribir más común fue otro, de gran belleza en sus láminas pero carente de enseñanza práctica (con alguna excepción). Esta tipología ha sido estudiada por Anthony R. A. Croiset van Uchelen, «Initial books and typographical writing-books from the sixteenth-century Low Countries», en *Hellinga. Festschrift / Feestbundel / Mélanges*, Ámsterdam: Nico Israel, 1980, pp. 109-134.

11 El primer manual impreso que trata de la letra cursiva italiana es el de Arrighi, *La Operina*, editado por primera vez en Roma en 1522. Tuvo muchas ediciones a lo largo del siglo y fue pronto imitado y seguido por otros calígrafos. La bibliografía sobre estos autores es amplísima, y todas sus obras han sido editadas en facsímil en varias ocasiones. Sólo recordaré el facsímil que realizó Oscar Ogg que recoge en un único volumen la obra de los tres autores mencionados en el texto: *Three classics of Italian Calligraphy. An unabridged reissue of the writing books of Arrighi, Tagliente and Palatino*, introd. Oscar Ogg, Nueva York: Dover Publications, 1953. Anteriores a *La Operina* son las obras de Sigismondo Fanti, *Theorica et practica*, Venecia, 1514 y la de Francesco Torniello, impresa en Milán en 1517.

Con anterioridad se habían impreso algunos alfabetos romanos que iban acompañados, en algún caso, por instrucciones sobre su construcción geométrica, como el de Damiano da Moyle (Parma, c. 1480) o el de Luca Pacioli, *Divina proporzione*, Venecia, 1509. De todo ello habla Raffaello Bertieri en un temprano y excelente trabajo, «Gli studi italiani sull'alfabeto nel Rinascimento: Pacioli e Leonardo da Vinci», *Gutenberg Jahrbuch*, (1929), pp. 269-286.

12 Morante editó cuatro libros sobre el arte de escribir y dejó un quinto parcialmente preparado, con láminas grabadas en hueco: *Nueva arte donde se destierran las ignorancias que hasta oy avido en enseñar a escribir*, Madrid: Luys Sánchez, 1616; *Segunda parte del Arte de escribir*, Madrid: Luys Sánchez, 1624; *Tercera parte del Arte nueva de escribir*, Madrid: Imprenta Real, 1629; *Quarta parte del Arte nueva de escribir*, Madrid: Juan González, 1631 (algunas de las láminas de este cuarto libro son obra de su hijo, también excelente pendolista). Aunque contamos con un

este afán coleccionista (Iciar se ha visto afectado por todo).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que no todas las artes de escribir han sufrido el mismo deterioro. En función del uso (y usuarios) para el que fueron ideadas, su conservación ha sido diferente. Es por eso que los libros muy teóricos, dirigidos al maestro, con abundancia de texto y láminas integradas en el volumen, continuando paginación y signaturas con el texto, son los que se han conservado en mayor número y de manera más completa, aunque el orden de las láminas pueda presentar alteraciones entre cada uno de los ejemplares conservados.

La situación opuesta la encontramos en los manuales de enseñanza con muestras y planas para el niño o el alumno adulto, eminentemente prácticos y que se editaban en pliegos. Estos han desaparecido prácticamente. Conservamos un ejemplar del *Méthodo del Arte de escribir*, de Pedro de Flores

(Madrid: Luis Sánchez, 1614), obra de unas 20 hojas de texto (el ejemplar conocido está incompleto y sólo tenemos 17) y 22 láminas de planillas para que el alumno escribiera sobre ellas, como una moderna caligrafía. Del *Arte muy provechoso para aprender a escribir perfectamente*, de Andrés Brun (Zaragoza: Lorenzo y Diego de Robles, 1583 / Zaragoza: Juan de Larumbe, 1612) apenas se sabe nada (FIG. 1). Queda un resto en un estado penoso en la British Library, y el curiosísimo ejemplar que había en Berlín, con mezcla de las dos ediciones, desapareció tras la Segunda Guerra Mundial. Afortunadamente en 1929 Stanley Morison y Henry Thomas realizaron un facsímil de este ejemplar, y hoy día lo único que sabemos de este autor es el estudio introductorio de Thomas a esta edición¹³. Se repite esta situación de precariedad con los pliegos de Felipe de

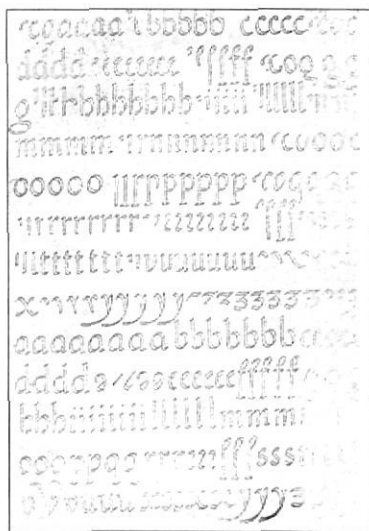


FIG. 1. Letra hueca para que el alumno la marcara con la pluma.

Andrés Brun, *Arte muy provechoso para aprender de escribir perfectamente*, Zaragoza: Juan de Larumbe, 1612.

número bastante elevado de ejemplares de las diversas partes de la obra de Morante, pocos (muy pocos) se han transmitido en su forma original (¿tal vez sólo los del Victoria & Albert Museum, en Londres?).

¹³ Henry Thomas y Stanley Morison, *Andres Brun, calligrapher of Saragossa: some account of his life and work. With a facsimile in collotype of the surviving text and plates of his two writing books, 1583 & 1612*, París: The Pegasus Press, 1929, pp. 7-30. Excelente edición, como todas las que hacía Morison, y rarísima, como todas las que hacía Morison: 150 copias que de vez en cuando aparecen en el mercado a precio de incunable.



FIG. 2. Retrato de Juan de Iciar realizado por Juan de Vingles.

Juan de Iciar, *Arte subtilissima por la qual se enseña a escribir perfectamente*, Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550.

Zavala, en dos ediciones de 1634 y 1640, cada una conservada en ejemplar único¹⁴ y con la obra conocida muy parcialmente de Alonso de Belvis Trejo¹⁵.

De estos breves manuales que el alumno empleaba para su aprendizaje, poco podemos decir en relación a las variantes, ya que el escaso número de ejemplares conservados impide este estudio comparativo: sólo podemos constatar su desaparición (situación que comparten con el resto de impresos de pocas hojas, sean del tema que fueren). Nos detendremos, por tanto, en unos pocos ejemplos de aquellas obras de mayor peso (material, que no siempre se traduce en valor pedagógico o intelectual) cuya presencia actual en bibliotecas nos permite una reconstrucción muy superficial de lo que pudo ser la vida de algunos de estos libros, desde su nacimiento en la imprenta hasta muchísimo tiempo después de terminado, encuadernado y vendido.

La presentación en la imprenta de uno de estos libros requiere un trabajo previo de colaboración entre un maestro de escritura y un grabador. La cooperación más perfecta se dio entre Juan de Iciar y el grabador Juan de Vingles, pero esto no era lo habitual¹⁶ (FIG. 2). Este pro-

14 Felipe de Zavala, *Introducción nueva del arte de escribir*, Madrid: María de Quiñones, 1634; del mismo, *Introducción del nuevo arte de escribir*, Madrid: Juan Sánchez, 1640.

15 Este es un caso más triste, ya que sólo conocemos un ejemplar de su *Forma breve que se ha de tener en soltar o correr la mano con el ejercicio de escribir liberal*, Toledo: en casa de Alonso de Belvis Trejo, 1678. Sabemos que escribió e imprimió otros dos manuales porque él mismo informa de ello en otro pliego que editó para exponer su lamentable situación económica y pedir limosna al pueblo madrileño: *Súplica general y última que insinúa a la metropoli de las cortes de Europa, la imperial y coronada villa de Madrid, su menor criado y más afecto*, s.d. [pero Madrid, d. 1683].

16 Las láminas del manual de escritura de Iciar fueron abiertas en madera por el «cortador de historias» Juan de Vingles, así nombrado en el documento de asociación firmado en 1547 por Juan de Iciar «scriptor de libros», Juan de Vingles «cortador de historias» y Alonso Frailla «velero», para editar conjuntamente la *Ortografía práctica* que aparecería en 1548. Este documento lo conocemos por la transcripción de Ángel San Vicente en un interesante trabajo basado en los datos que aportan los protocolos notariales del archivo zaragozano: «Sobre algunos calígrafos del Bajo Renacimiento en Zaragoza», en *Suma de estudios en homenaje al Ilustrísimo Doctor Ángel Canellas López*, Zaragoza: Facultad de Filosofía y Letras, 1969, pp. 916-918 dedicadas a Iciar y pp. 922-926 sobre Vingles. Antes Manuel Abizanda ya había publicado

ceso mecánico de abrir las tablas con las muestras es lento y en ocasiones poco satisfactorio para el calígrafo, que ve cómo sus maravillosas letras pierden elegancia con el buril, resultando casi toscas y de principiante. En muchos casos es el propio maestro escribano quien abre las tablas con sus muestras caligráficas¹⁷; este trabajo, aún más lento y complicado cuando no se es experto en el arte, puede prolongarse por más tiempo del previsto. No es extraño que comience a imprimirse el texto teórico mientras el autor/grabador aún está trabajando en sus planchas, lo cual puede dar lugar a ejemplares con diferente número de láminas, o a ediciones sucesivas de una misma obra, muy cercanas en el tiempo, que sólo añaden unas cuantas láminas respecto a la anterior.

Un caso particularmente complejo es el de Francisco Lucas. Las numerosas erratas de paginación que se suceden en todas las ediciones de su *Arte de escribir*¹⁸, así como los cuadernillos de 4, 6 u 8 hojas que la componen, dan la sensación de obra casi improvisada en cuanto a su conformación material, y es muy posible que Lucas trabajara en las tablas con la impresión ya comenzada.

En la edición de 1577 vemos cómo el cuadernillo con signatura O, en lugar de ser de cuatro hojas, como el resto, es de ocho. En realidad son dos cuadernillos de 4 hojas, y el segundo se imprimió con nuevas láminas que debieron llegar a la imprenta cuando el libro ya estaba casi terminado. Al añadirse estas cuatro hojas se repite la foliación del cuadernillo P, que ya estaba

parcialmente algunos de estos documentos en *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, Zaragoza: Tip. «La Editorial», 1915-1932 (3 vols.: 1915, 1917, 1932), el que nos interesa en t. II, p. 391: «Grabados y Letras para el *Thesoro de Escritores* 1547».

Otros datos sobre Vingles e Iciar en Daniel Alonso García, *Ioannes de Yciar, callígrafo durangués del siglo XVI. 1550-1950*, Bilbao: Junta de Cultura de Vizcaya (Imprenta Provincial), 1953; Juan Ainaud, «El grabado», en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid: Editorial Plus Ultra, 1962, vol. 18, p. 268; José Manuel Aznar Grasa, «Notas sobre Juan de Vingles, grabador del Renacimiento español», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI-XXXII (1988), pp. 177-182; Fernando Checa Cremades, «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», en *Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXXI: El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Madrid: Espasa Calpe, 1988, pp. 34-37, 64 y 158. De forma exclusiva se ocupó de él Henry Thomas, *Juan de Vingles, ilustrador de libros españoles en el siglo XVI*, Valencia: Castalia, 1949, en el mejor trabajo de investigación escrito hasta el momento sobre este ilustrador.

17 Andrés Brun, Francisco Lucas e Ignacio Pérez tallaron sus propios modelos de letras.

18 La primera edición, *Instrucción muy provechosa para aprender a escribir*, Toledo: Francisco de Guzmán, 1571, sólo trata las letras bastarda y romanilla, aunque también incluye algunas láminas de letra antigua (romana) y redonda de libros. Esta edición agrupa todas las láminas al final, y es la única correctamente impresa. La segunda edición ya lleva el título de *Arte de escribir de Francisco Lucas*, Madrid: Alonso Gómez, 1577. Otras ediciones, Madrid: Francisco Sánchez, 1580; Madrid: Juan de la Cuesta, 1608.

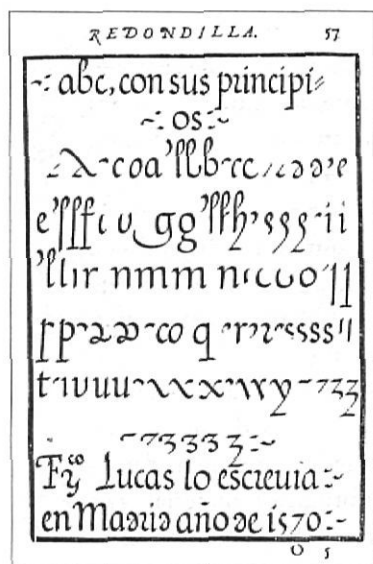


FIG. 3. Sgnt. Os, f. 57.

Francisco Lucas, *Arte de escribir*,
Madrid: Alonso Gómez, 1577.

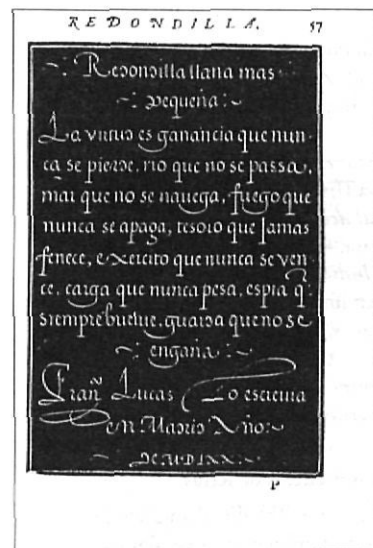


FIG. 4. Sgnt. Pi, f. 57.

Francisco Lucas, *Arte de escribir*,
Madrid: Alonso Gómez, 1577.

impreso (FIGS. 3 y 4). La edición de 1580 reproduce este error de paginación y vuelve a hacer lo mismo con el cuadernillo G, por lo que se originan nuevos errores en la numeración de las hojas¹⁹.

El de Lucas es uno de los mejores tratados de caligrafía del siglo XVI, si no el mejor, con una parte teórica muy novedosa y original, que además ilustra cada tipo de letra sobre la que teoriza con las muestras correspondientes. Si no fuera por el caos que se produjo en la imprenta con las láminas, con incorporaciones de última hora, sería una obra modélica. La edición de 1608, aunque no está libre de erratas, corrige los desajustes provocados por la inclusión tardía de nuevas láminas.

Aún más compleja es la historia editorial del *Arte de escribir* de Ignacio Pérez, con dos ediciones en el mismo año 1599, dos emisiones de cada una de ellas, y varios estados²⁰. Con su manual ya en imprenta, o incluso ya concluida la tirada, Ignacio Pérez decide incluir un *Arte de contar* tras la *Tabla* que había añadido para completar el pliego D. Imprime este manual de cuentas en cuatro hojas sin signatura y sin paginación, y lo incorpora a algunos ejemplares. Nos encontramos pues con ejemplares de la primera edición con el arte de contar y sin él²¹.

19 No son los únicos errores: las signaturas V y Z parecen llevar una numeración (casi) aleatoria.

20 Ignacio Pérez, *Arte de escribir con cierta industria e invención para hazer buena forma de letra y aprenderlo con facilidad*, Madrid: Imprenta Real, 1599 (ed. facsímil, introd. Carmen Crespo Tobarra, Madrid: Instituto de España; Biblioteca Nacional, 1993).

21 No es este el único cambio en la primera edición que dará lugar a varios estados. Observamos una nueva impresión de láminas en algunos ejemplares, situación fácilmente comprobable por la diferente colocación y tipografía de signaturas y paginación; incluso algunas de ellas están insertas en otros marcos. También hay ejemplares de esta primera edición con la primera hoja del cuadernillo C recompuesta.

El impresor, con un evidente sentido comercial, ve la necesidad de sacar una nueva edición, introduciendo un cambio en el título que reflejara esta ampliación temática de la obra, que ahora pasará a llamarse: *El nuevo arte de contar y de escribir con cierta industria e invención*. Se compusieron de nuevo los preliminares y los textos teóricos, se corrigieron algunas erratas en la numeración de las láminas (se corrigieron unas pero se crearon otras), y se presentó con el nuevo título. Esta segunda edición corregida y con el arte de contar la podemos encontrar hoy día con las dos portadas, lo cual supone dos emisiones de esta segunda edición²².

Además, la segunda edición de la obra de Pérez incorpora la tabla de multiplicar en formato folio, plegada, aunque de nuevo hay ejemplares que la incluyen en 4º, en la última hoja de la signatura D. Suponemos que en la segunda edición esa hoja quedó en blanco y la tabla se añadió posteriormente, aunque en algunos ejemplares se aprovechó el cuadernillo D de la primera²³.

Otro cambio que pueden sufrir los distintos ejemplares en la imprenta es la corrección durante la impresión. Esto es común a todos los libros realizados en la imprenta manual: durante la impresión alguien ve una errata y, si no es demasiado complicada la operación, se retira la forma de la prensa y se corrige el molde²⁴. Es habitual encontrar la misma hoja con la signatura impresa o sin ella, en ejemplares de la misma edición. A veces el error se produce sobre los grabados, como en algunas láminas de Iciar que aparecen con la banda al revés (FIG. 5) o en



FIG. 5. Banda superior al revés.
Juan de Iciar, *Arte subtilissima, por la
qual se enseña a escribir perfectamente*,
Zaragoza: Esteban de Nágera, 1553.

22 Un ejemplar de esta segunda edición con la portada de la primera se conserva en la Houghton Library (Harvard University, Cambridge, Mass.). Becker sugiere que se trata de un primer estado de esta segunda edición, antes de que se imprimiera la nueva portada; tampoco presenta este ejemplar la tabla impresa en folio, sino completando el cuadernillo D, en 4º; David P. Becker, *The Practice...*, p. 20.

23 El formato folio, por otra parte, le permitía venderla exenta a niños o a escuelas. Ninguno de los ejemplares de esta obra es exactamente igual, y cualquier intento de descripción de cada una de las dos ediciones resulta aventurado: las láminas aparecen con diferentes marcos en ejemplares de la primera edición, o en ejemplares de la segunda, y es imposible saber cuál corresponde a cada una de ellas, o si desde el principio se compusieron con varias combinaciones.

24 Ver el artículo de Moll ya citado, «Problemas bibliográficos...», pp. 66-72.

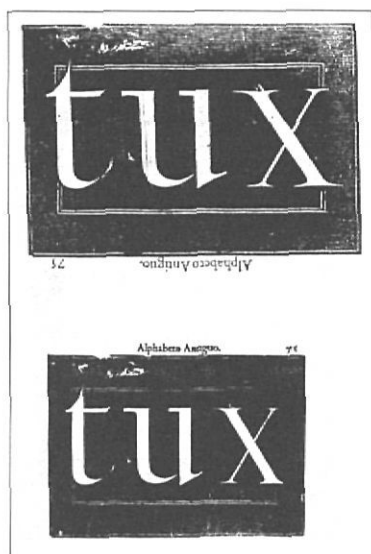
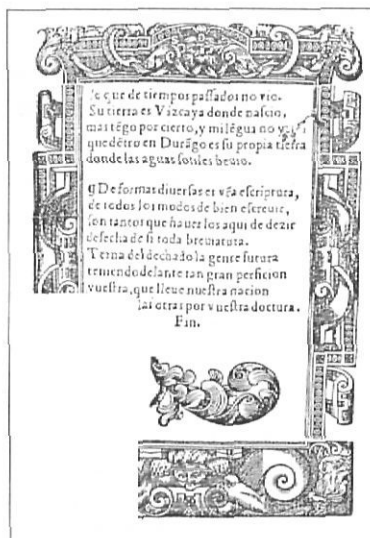
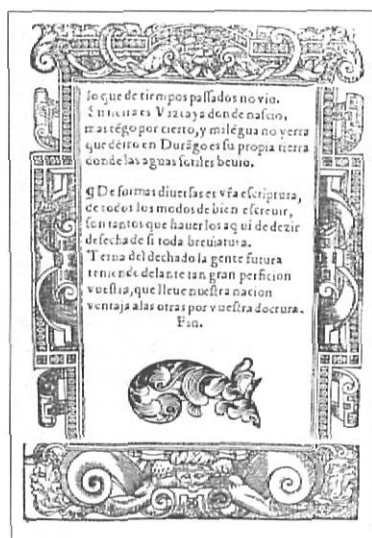


FIG. 6. Ignacio Pérez, *Arte de escribir*, Madrid: Imprenta Real, 1599.

el f. 75 de Ignacio Pérez, donde la lámina se imprimió al revés pero el encuadernador giró la hoja para que las letras se vieran correctamente, dejando el titulillo y la página al revés (FIG. 6).

También es posible que durante la impresión ocurra algún percance que obligue a recomponer de nuevo algunas piezas. Esto es lo que debió ocurrir con el adorno tipográfico que completa una página en la edición del *Arte subtilissima* de Iciar de 1559 (FIGS. 7 y 8), ya que este giro del adorno no tiene ningún otro sentido, a no ser que fuera un capricho estético del impresor.

No hay que confundir este tipo de enmiendas o errores accidentales con los cambios conscientes cuya finalidad suele ser comercial, y que no están motivados por ningún tipo de error. Son (pueden ser) importantes para conocer la génesis de la edición; ofrecen pistas valiosas sobre el aspecto mercantil del libro que, a veces, sólo se quedan en indicios, imposibles de desentrañar y resolver sin la



FIGS. 7 y 8. Juan de Iciar, *Libro subtilissimo, por el qual se enseña a escreuir y contar perfectamente*, Zaragoza: Viuda de Esteban de Nágera, 1559.

certeza de algún otro documento que avale las suposiciones.

En la primera edición del Iciar, 1548, además de encontrar ejemplares con el verso de la portada en blanco y otros con un escudo impreso, hay dos páginas con misteriosas variantes. Corresponden a las signaturas D8v y G4r. Son páginas con texto, y en algunos ejemplares hay unas siglas a ambos lados del texto. No creemos que su función específica sea cubrir espacios en blanco; en esta edición se emplean numerosas piececitas tipográficas con ese fin, y el uso de letras no es habitual en estos casos; menos aún que sólo aparezcan en algunos ejemplares.

Más comprensible es la ausencia de fecha en algunas portadas de la edición de 1566 (FIG. 9). Esto le permitía al editor o impresor volver a sacar la edición «rejuvenecida», en caso de no venderse completamente toda la tirada: años más tarde se imprimía una nueva fecha en ese espacio —o se dejaba en blanco— y volvía a presentarse al mercado una «nueva» edición de Iciar.

Este continuo rejuvenecimiento de la edición es lo que aconteció con el *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar príncipes y señores*, de Diego Bueno (Zaragoza: Domingo Gascón, 1690). Nos encontramos con tres títulos diferentes, de tres años diferentes: 1690, 1697, 1700²⁵. El contenido es exacto, y las erratas de paginación que se repiten en todos los ejemplares nos indican que es una tirada única con actualización de portadas (errata en p. 39, que pone 93). En la edición de 1690 se produce además una curiosa situación, ya que nos encontramos con dos portadas diferentes pero casi iguales (FIGS. 10 y 11). Es posible que una vez tirado el pliego con la portada y vuelto a descomponer, se decidiera aumentar la edición y tuviera que componerse de nuevo la portada.

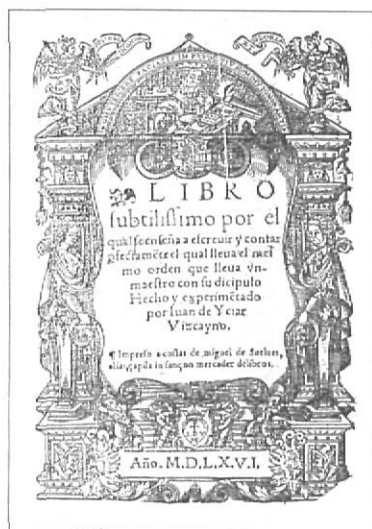


FIG. 9. En algunos ejemplares la cartela inferior con el año está en blanco. Juan de Iciar, *Libro subtilissimo por el qual se ensena a escrevir y contar perfectamente*. Zaragoza: Pedro Bernuz, 1566.

²⁵ Diego Bueno, *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar príncipes y señores*, Zaragoza: Domingo Gascón, 1690; *Escuela donde se ensena el arte liberal de leer con buen sentido, hazer buena letra, escribir bien, y contar con destreza, a príncipes, nobles y plebeyos*, Zaragoza: Manuel Román, 1697; *Arte de leer con elegancia las escrituras más generales y comunes en Europa, como son Redonda, Bastarda, Romano, Grifa, Gótica, Antigua y Moderna. Formar las letras con facilidad y acierto. Escribir cartas con Ortografía según los entendidos. Y contar con subtilissima destreza las reglas generales (...)*, Zaragoza: Tomás Gaspar Martínez, 1700.



FIGS. 10 y 11. Diferentes portadas para una misma edición. Diego Bueno, *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar principes y señores*, Zaragoza: Domingo Gascón, 1690.



FIG. 12. En algunos ejemplares aparece bajo la portada una frase en letra gótica. Juan de Iciar, *Arte subtilissima por la qual se enseña a escrevir perfectamente*, Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550.

Otra modificación en portada nos la ofrece la edición del Iciar de 1550 (FIG. 12). La edición del *Arte* de Iciar de 1550 es, sin duda, la mejor, la más completa y ordenada de todas las que se hicieron, y entre otras muchas características que la embellecen tipográficamente, destaca el empleo de tipos cursivos y redondos de gran claridad: no emplea, ni siquiera en titulillos, preliminares o colofón, la letra gótica, sino una moderna cursiva italiana y dos tipos de redonda. Sin embargo, en algunos ejemplares²⁶ leemos la siguiente frase, en gótica: «A costa de Miguel Cepilla mercader de libros». No creo que se trate de dos estados correspondientes a cambios durante la impresión, como en el caso de las cartelas sin fecha de las que hablábamos antes, sino de un añadido posterior²⁷. Los documentos que poseemos relativos a esta edición de la obra de Iciar²⁸ nos hacen suponer que Zapila no colaboró en su impresión, y tal vez el propio librero fuera el inductor de esta frase, consecuencia, una vez más, del éxito de la obra de Iciar²⁹.

A partir de esta edición de 1550 el nombre de Miguel de Suelves, alias «Zapila», aparecerá en todas las nuevas ediciones del *Arte Subtilíssima*, cada una de ellas realizada en una imprenta diferente³⁰.

26 Lo hemos visto en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM): R/7094.

27 Sería necesario un estudio detallado de los tipos para saber si esta letra gótica pertenecía al taller de Bernuz. Es un trabajo aún no realizado, pero en este caso no creemos que el dato aportado fuera definitivo, ya que las imprentas de Bernuz y Nágera compartieron espacio y material durante algunos años, procedentes del taller de Coci. Nos encontramos una situación similar en la obra de Pedro de Navarra, *Diálogos muy subtiles y notables*, Zaragoza: Juan Millán, 1567, que añade bajo el pie de imprenta: «¶ Venden se en casa de Miguel de Suelves, alias çapila infançon mercader de libros, vezino de la dicha ciudad», también en gótica y con un calderón que no vuelve a aparecer en el cuerpo de la obra. En este caso, sin embargo, el colofón sí refleja la colaboración de Zapila.

28 Ver Vicente Manuel Abizanda, *Documentos...*, t. II, p. 391. Lo transcribe también, y aporta nuevos datos importantes, Ángel San Vicente, «Sobre algunos...», pp. 933-935.

29 La atribución a Zapila es sólo una suposición, ya que los motivos para incluir esta frase pudieron ser varios: olvido (extraño) del impresor en el caso de que Zapila colaborara realmente en la edición, acuerdos económicos posteriores con el mismo librero, o la situación ya apuntada de una posible falsa atribución por parte de Suelves.

30 Esta particularidad nos obliga a preguntarnos por el destino de las tablas de madera diseñadas por Iciar y talladas por Vingles que, aparentemente, nunca pertenecieron a ningún impresor. De nuevo remitimos a los documentos publicados por San Vicente y Abizanda, —Manuel Abizanda, *Documentos...*, t. II, p. 391, y San Vicente, «Sobre algunos...», p. 917— que nos informan de la intención de los autores respecto al material gráfico: en ellos se expresa la condición de dividir los grabados entre los socios (sólo Iciar y Frailla, tras la marcha de Vingles) al tiempo de disolverse la sociedad. Sin embargo, no es esta la situación que revelan las ediciones posteriores del manual de Iciar, y aunque no podemos afirmar con certeza que las tablas quedarán en poder del propio Iciar, sí es seguro que no fueron repartidas entre los socios. Ver Ana Martínez, «La aventura editorial de los manuales de escribir en el siglo XVI: Problemas en torno a la obra de Juan de Iciar» (en prensa).



FIGS. 13, 14 y 15. Letra redonda en diferentes tabernáculos y titulillo tipográfico o xilográfico. Juan de Iciar, *Recopilación subtilissima intitulada Orthographia práctica*, Zaragoza: Bartholomé de Nágera, 1548; Juan de Iciar: *Arte subtilissima por la qual se enseña a escrevir perfectamente*, Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550, y Juan de Iciar: *Libro subtilissimo, por el qual se enseña a escrevir y contar perfectamente*, Zaragoza: Viuda de Esteban de Nágera, 1559.

En este tipo de manuales, aunque los textos teóricos se corrigieran y compusieran de nuevo, las láminas eran siempre las mismas. En realidad resultaba muy fácil (y barato) hacer una nueva edición de estas obras, cuando la mayor parte de su contenido consistía en unos grabados ya tallados y siempre los mismos. Estas láminas con muestras tenían, además, otro uso y destino ajeno al manual teórico; muchas se imprimían de manera exenta o en cuadernillos que se vendían como material complementario a alumnos y profesores³¹.

En ocasiones las láminas mostraban un aspecto renovado en cada edición, al modificar en ellas lo que pudiera alterarse sin estropear el grabado. Lo más habitual era combinar las mismas láminas con diferentes elementos tipográficos y xilográficos, componiendo de nuevo los titulillos de las cartelas, los textos insertos en marcos ornamentales y tabernáculos, o combinando de forma diversa varios elementos gráficos.

31 Este destino práctico es causa de su actual rareza. Conocemos unas pocas muestras impresas en hojas sueltas, y una curiosa *Colección de muestras de varias letras*, (Madrid, 1583) de Baltasar Ordóñez de Villquirán, cuyos dos volúmenes presentan cuatro modelos de láminas que se repiten varias veces en series de 6 y de 4. Hay además múltiples referencias indirectas sobre la existencia y la venta de estas muestras, sueltas y en cuadernillos. De la misma manera se han conservado muestras manuscritas, las únicas que, según la legislación, debían emplearse en las escuelas, siempre de la mano del propio maestro (es evidente que esta norma no se cumplía).

Lo vemos en algunos modelos de letras de Iciar (FIGS. 13 y 14), insertos en diferentes marcos en la edición de 1548 y 1550. Vemos que en la edición del 50 el titullillo es tipográfico, y así en el 59 volvemos a encontrar esta misma combinación de dos tablas pero con la cartela en blanco (FIG. 15) (en este caso nos parece simple desidia y poco cuidado del impresor). En la obra de Ignacio Pérez son numerosos los ejemplos de láminas insertas en diferentes marcos en cada una de sus ediciones que realizó en 1599 (FIGS. 16 y 17).

También la distribución en la página de los diversos elementos se ve afectada. Las últimas ediciones de Iciar demuestran una nula sensibilidad artística por parte del impresor que sólo buscaba rentabilizar su trabajo, ofreciendo una obra que traicionaba todo el sentido con el que fue ideada. Esto es especialmente patente en la edición de 1566, cuya distribución de los elementos ornamentales resulta casi caótica (FIG. 18)³².

Algo parecido ocurrió con el *Alfabeto de la Muerte* y de la *Historia del Viejo Testamento*, que aparecieron junto a la obra de Iciar en 1555 y después en 1566³³. En la mayoría de los ejemplares han



FIG. 16 y 17. Diferentes marcos para una misma lámina. Ignacio Pérez, *Arte de escribir*, Madrid: Imprenta Real, 1599.

³² Tal vez mi concepto de caos responda a un ideal estético moderno que relaciona armonía con espacio en blanco, algo muy alejado del «horror vacui» que padecían algunos impresores del XVI (más aún los del siglo anterior). Cuando hablamos de traición a la idea de Iciar no nos referimos, sin embargo, al aspecto gráfico (no exclusivamente), sino a la perfecta complementariedad de teoría y práctica: esto es lo que se perdió después de la tercera edición.

³³ Nos referimos al *Libro en el qual hay muchas suertes de letras historiadas con figuras del viejo Testamento y la declaración dellas en coplas, y también un abecedario con figuras de la Muerte*, (s.l., s.i., 1555). En 1538 Hans Holbein «el joven» dio a la imprenta dos colecciones de grabados: *Alphabet de la Danse des Morts*, Lyon: Treschel, 1538, e *Icones veteris testamenti*, en la misma imprenta y año. Este se había impreso antes en Basilea, pero los grabados debieron viajar con Holbein cuando se trasladó a Francia. Los grabados con escenas del Viejo Testamento (que en Holbein



FIG. 18. Abigarrada composición de página, con la banda superior al revés. Juan de Iciar, *Libro subtilisimo por el qual se enseña a escribir y contar perfectamente*, Zaragoza: Pedro Bernuz, 1566.



FIG. 19. Libro en el qual hay muchas suertes de letras historiadas con figuras del viejo Testamento y la declaración dellas en coplas, y también un abecedario con figuras de la Muerte, Zaragoza, 1555.

desaparecido estos cuadernillos: las familias completas de letras ilustradas siempre han sido objeto de persecuciones por parte de muchos coleccionistas. En relación con el diseño de la página, sólo apuntar que en algunos ejemplares de 1566 vemos estos dos alfabetos distribuidos por la página en una apretada composición que impide apreciar su dibujo: encontramos seis letras en cada página, cuando en 1555 eran dos por página (FIG. 19).

Es obvio que el empleo reiterado de un mismo taco durante años y su continua manipulación en la imprenta, van dañando el dibujo o letras en él tallados. Este progresivo deterioro afecta más intensamente a las láminas gra-

carecían de la letra mayúscula sobrepuesta al dibujo) se editaron acompañados de unos versos; la edición castellana apareció en Lyon en 1549. Una copia de esos grabados con las coplas castellanas es la que vemos impresa en Zaragoza junto a la obra de Iciar. Tradicionalmente se le ha atribuido a Vingles la autoría de los grabados de esta edición zaragozana, pero no es así (no exactamente): Vingles realizó una copia del alfabeto de la muerte de Holbein, copia de la que sólo se conocen unas pocas letras (A, C y M), mientras que este alfabeto completo que se le atribuye es una copia del que él mismo realizó. También los marcos que completan cada página son una copia (una mala copia) de algunos de los realizados por Vingles a partir de la obra de Alciato (ver nota 35). Este *Libro... de letras historiadas* tiene una compleja historia que nos lleva a la imprenta de Adrián de Anvers, en Stella, origen de estos dos alfabetos y donde desarrollaron una larga vida editorial. Ver Ana Martínez, «La aventura editorial...».

badas en hueco, es decir, las que presentan letra (o dibujo) blanco sobre fondo negro, apareciendo este con más manchas e imprecisiones en impresiones tardías.

El tímpano del tabernáculo de la portada del Iciar³⁴, que en la figura 20 vemos reproducido en su edición de 1559, está surcado por una línea blanca que nos indica que el grabado estaba roto, tenía una grieta en la madera. Las tablas de Iciar fueron sufriendo un progresivo deterioro que resulta evidente al analizar todas las ediciones, aun sabiendo que el diferente trato sufrido por los ejemplares ha influido en su aspecto actual y en ocasiones puede confundirnos sobre la antigüedad de la impresión.

En el caso del tabernáculo de portada el defecto ya aparece en la primera edición, aún pequeño. En la edición siguiente, de 1550, sigue sin ser grave (ver FIG. 12), pero en las siguientes esta rotura de la tabla se va haciendo más profunda y se extiende hacia la parte inferior, afeando considerablemente el magnífico diseño de Vingles.

Sin abandonar la obra de Iciar —es difícil hacerlo— mostramos otro cambio que afecta a sus láminas. Ya hemos visto que ante el éxito de la primera edición, de 1548, Iciar y Vingles deciden hacer una nueva, aún más cuidada que la anterior, y mejor presentada y ordenada. No es una acumulación de láminas, como sucederá en algunas ediciones posteriores, sino una composición muy bien meditada. Incorporan bandas xilográficas talladas por Vingles para enmarcar los textos, que en la primera edición aparecían enmarcados por piezas tipográficas (FIG. 21)³⁵. Además deciden dar un aspecto nuevo a algunas láminas, pero sin



FIG. 20. Juan de Iciar, *Libro subtilissimo, por el qual se enseña a escrevir y contar perfectamente*, Zaragoza: Viuda de Esteban de Nagera, 1559.

³⁴ Sólo en la edición de 1553 este tabernáculo no se emplea en la portada, aunque sí dentro del cuerpo de la obra.

³⁵ Estos nuevos marcos tienen como modelo los que figuran en la edición lyonesa del *Emblematum libellus* de Andrea Alciato, (Lyon, 1548), que Vingles pudo conocer directamente o a través de la primera edición castellana de la obra, en traducción de Bernardino Daza Pinciano, *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, Lyon: Guilielmo Rovillio, 1549, en la que aparecen los mismos marcos y grabados. La copia no seguirá con fidelidad el modelo, sino que Vingles introduce cambios muy acertados para adaptarlos al tema del libro: niños con compases y plumas, cuadernos, tinteros, etcétera, formando cuatro grupos de marcos de 4 piezas, que en sucesivas ediciones se mezclarán de manera incoherente [FIG. 21]. Ver Henry Thomas, *Juan de Vingles...*, pp. 24-26, y Ana Martínez, «La aventura editorial...», (en prensa).



FIG. 21. Marcos tallados por Juan de Vingles basados en el *Emblematum Libellus* de Andrea Alciato. Juan de Iciar, *Arte subtilissima por la qual se enseña a escribir perfectamente*, Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550.

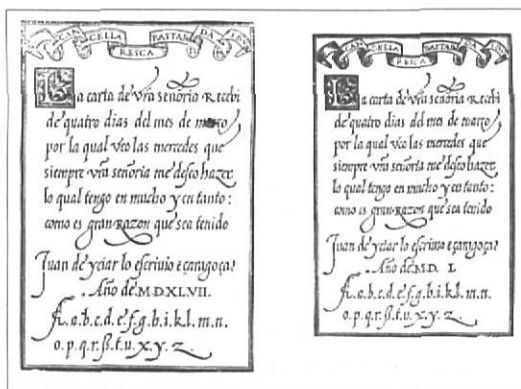


FIG. 22. Lámina rayada en la segunda edición. Juan de Iciar, *Recopilación subtilissima intitulada Orthographia práctica*, Zaragoza: Bartholomé de Nágera, 1548, y Juan de Iciar, *Arte subtilissima por la qual se enseña a escribir perfectamente*, Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550.

pasar por el trabajo de tallarlas de nuevo. Con ese fin rayan algunas de las muestras ya abiertas o ahuecan el cuerpo de la letra con el buril; en algunas incluso modernizan la lámina actualizando la fecha, que misteriosamente pasa de 1548 a 1550. En algunos casos esto resulta sumamente fácil de hacer; las reproducciones de la FIG. 22 muestran dos copias de la misma lámina, una en la edición de 1548, y otra en la de 1550. La letra se ha rayado y las cifras romanas que «molestaban» se han eliminado de la tabla. Lo mismo observamos en la lámina siguiente (FIG. 23), con las letras ahuecadas y partidas; de nuevo la fecha ha sido actualizada. Mostramos un tercer caso (FIG. 24) en el que el cambio de fecha es imposible, por estar en arábigos, y así quedará «1547» en esta edición del 50 y en todas las posteriores.

Este deterioro y renovación de láminas nos facilita en ocasiones determinar si un ejemplar ha sido completado con hojas de otro perteneciente a otra edición, lo cual puede dar origen a imaginarios estados de una edición.

Esta intervención del poseedor del libro, ya finalizadas sus aventuras en la imprenta, se produce de múltiples maneras. La menor, más inocente e incluso lógica (en algunos casos) es el cambio en la ordenación de las láminas, si el ejemplar es reencuadernado de nuevo³⁶. El mal es menor si todas las láminas pertenecen a la misma edición,

³⁶ Errores de encuadernación también se producen en la imprenta/librería, algo que afecta especialmente a la colocación de algunos grabados. Esto sucede, por ejemplo, en la obra de José de Casanova, *Primera parte del arte de escribir todas formas de letras*, Madrid: Diego Díaz de la

pero lo normal es que el dueño de tan preciada joya bibliográfica la quiera «completar» con materiales procedentes de cualquier edición. Este «completar» en ocasiones es «aumentar», con lo cual de vez en cuando nos sorprendemos con fantásticos ejemplares que tienen más láminas de las que estamos acostumbrados a ver en esa edición.

De nuevo Iciar se lleva la peor parte. Le acompaña en esta situación Pedro Díaz-Morante, de quien ya dijimos que su obra es hoy en día imposible de reconocer en su forma original, con el agravante de que muchos creen que cuanto mayor es el número de láminas, mejor y más completo es el ejemplar que poseen³⁷.

En el resto de manuales de los siglos XVI y XVII la falta de láminas y el desorden es también habitual, pero los daños no han sido tan acusados como los sufridos por estos dos autores.

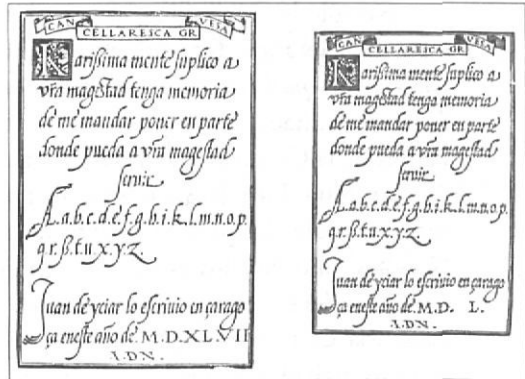


FIG. 23. Letras ahuecadas en la segunda edición. Juan de Iciar, *Recopilación subtilissima intitulada Orthographia práctica*, Zaragoza: Bartholomé de Nágera, 1548, y Juan de Iciar, *Arte subtilissima por la qual se enseña a escribir perfectamente*, Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550.



FIG. 24. Letra cortada en la segunda edición. Juan de Iciar, *Recopilación subtilissima intitulada Orthographia práctica*, Zaragoza: Bartholomé de Nágera, 1548, y Juan de Iciar, *Arte subtilissima por la qual se enseña a escribir perfectamente*, Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550.

Carrera, 1650, con un retrato a toda página del autor, firmado por Pedro de Villafraña, que lo podemos ver encuadrado antes de la portada o entre las hojas 5 y 6 de los preliminares (así en los ejemplares de la British Library, Houghton Library o Universitaria de Oviedo).

³⁷ Las muestras de letras y dibujos de Morante tenían una gran aceptación comercial, y son muchas las hojas sueltas que se conservan con su obra, tanto impresas como manuscritas. No es extraño encontrar algunas de estas muestras incorporadas erróneamente a sus manuales; por otra parte, es habitual también la pérdida del texto didáctico que completaba sus cuatro libros. La colección más completa de la obra de Pedro Díaz Morante puede consultarse (y disfrutarse) en el Victoria & Albert Museum de Londres, cuyos 10 volúmenes pretenden recoger la obra completa del calígrafo español.

No sólo los bibliófilos (con perdón) modernos³⁸ son los culpables de estos atentados librarios. Tenemos el lamentable caso de la *Nueva enseñanza y arte travada con la qual don Fernando de Narváez enseña a escribir con brevedad la letra bastarda*, editado en Nápoles, en la imprenta de San Francisco Javier de los Padres de la Compañía de Jesús, 1640.

En 1699, John Jackson, en viaje por Europa, escribe a su tío Samuel Pepys, informándole del próximo envío de dos manuales de escritura impresos en Nápoles, uno de ellos español (el de Fernando de Narváez). En la abundante correspondencia entre Pepys y su sobrino³⁹ hay continuas referencias a libros de caligrafía de toda Europa, algunos desconocidos. Samuel Pepys coleccionaba retratos grabados de personajes ilustres, portadas y frontispicios de libros, grabados de costumbres y muestras de caligrafía. Esta afición le llevó a recopilar todos los manuales de escritura impresos hasta la época (los que pudo conseguir) y despojarlos, uno por uno, de todos sus textos, reencuadrando las láminas de todos ellos en volúmenes misceláneos: esas 9 láminas de la colección Pepys es lo único que hoy tenemos de un manual nunca mencionado y absolutamente desconocido incluso para Cotarelo⁴⁰.

³⁸ Empleo el término «bibliófilo» en su sentido más peyorativo, aquel que condena con humor Francisco Mendoza Díaz-Maroto en las páginas de *La pasión por los libros. Un acercamiento a la bibliofilia*, Madrid: Espasa Calpe, 2002, especialmente en los dos primeros capítulos de la obra, pp. 31-71.

³⁹ *Private correspondence and miscellaneous papers of Samuel Pepys 1679-1703, in the possession of J. Pepys Cockereil*, ed. J. R. Tanner, Nueva York: Harcourt Brace and Company, 1926, 2 vols. En esta voluminosa correspondencia son continuas las referencias a compras y visitas a librerías con las que Jackson trataba de complacer las aficiones de su tío. En el volumen 1 hay algunas alusiones a libros de letras a los que era tan aficionado Pepys (el viaje a España está en el volumen 2): Carta de Pepys a Jackson, n. 156, pp. 247-250, Londres, 7 de diciembre, 1699: «What I have to add is the recommending to you the procuring for me a copy-book printed at Rome in the year 1638 under this title, *De Caratteri di Leopardo Antonizzi*. And if there be any thing in Italy of that kind more modern and extraordinary, whether at Rome or elsewhere, pray omit not to secure it for me.» (p. 249). Carta de Jackson a Pepys, n.172, pp. 272-273, Roma, 13-23 de enero, 1699-1700: «I have not yet been able to find the copy-book you desire; but another I have of Il Curione's, anno 1619, wich I do not remember to bee in your collection.» (p. 273). Carta de Pepys a Jackson, pp. 287-288: le habla de un libro impreso en Roma, c. 1630, que recoge todos los alfabetos empleados en la Librería Vaticana, y le pide que lo consiga para su colección. Carta de Jackson a Pepys, n.195, pp. 299-305, Roma, 12-23 marzo, 1699-1700: «I have not yet mett with your copy-book, but have brought 2 others from Naples. More or less of the lettuce-seed I presume you have received, according to your direction, in the place of sand-dust; I may continue the same method, but I'm afraid to no great purpose.» (p. 302). Suponemos que uno de estos manuales napolitanos era el de Fernando de Narváez.

⁴⁰ *Catalogue of the Pepys Library at Magdalene College – Cambridge, IV: Music, Maps, Calligraphy*, Cambridge: D. S. Brewer, 1989. Nuestro libro (lo que queda de él) en p. 27. La referencia de la biblioteca es: Calligraphy II, n.º 2982, pp. 347-351. Por supuesto la obra de Emilio Cotarelo

Igual de apasionado pero mucho más respetuoso con el objeto de su pasión, fue el anterior dueño de un ejemplar del Iciar de 1550, hoy custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴¹. Este personaje decidió dar a su ejemplar un aire de distinción especial montando cada una de sus páginas en un nuevo soporte, un papel más consistente y fibroso, con amplísimos márgenes. No se trata de un ejemplar completo, y algunas hojas están cambiadas de lugar, pero respeta en gran medida la edición original. No repuso las láminas que le faltaban, pero sí la portada y algunas hojas de texto de las que también estaba falto su librito. Es curiosa la intervención de este anónimo poseedor en estas hojas. Se hace imprimir una portada, muy simple (FIG. 25) y añade (se inventa) una dedicatoria al monarca y un privilegio que nunca tuvo la obra de Iciar. La dedicatoria a Felipe II sí aparece en la edición de 1550 (la del 48 estaba dedicada al Príncipe don Hernando de Aragón), pero no la copia, sino que la reescribe con un lenguaje y un vocabulario que delatan unos modos estilísticos de finales del XVIII o tal vez del XIX. En el *Privilegio*, en cambio, emplea un lenguaje propio del XVI, y repite todas las fórmulas habituales en estos documentos (FIG. 26). Ese intento de verosimilitud, que podría engañarnos si se tratara de otra obra, queda anulado en esta por la inexistencia de ese privilegio, ni en esta ni en ninguna otra edición de la obra de Iciar.

Por último completa su montaje añadiendo las dos hojas de texto que le faltaban. Para ello compone tipográficamente el texto, tratando de acercarse lo más posible a los tipos empleados por el

y Mori a la que aludimos es su imprescindible *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, Madrid: Imprenta de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1913-16, 2 vols.

⁴¹ BNM: R/31835.

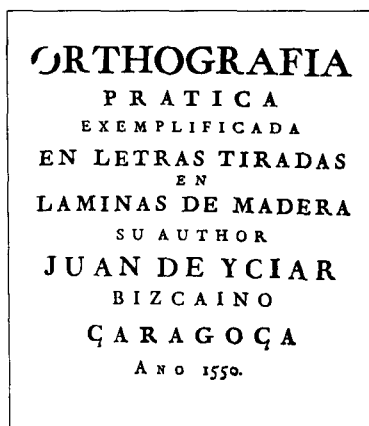


FIG. 25. Portada moderna para completar un ejemplar antiguo. Juan de Iciar, *Arte subtilissima por la qual se enseña a escrevir perfectamente*, Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550.

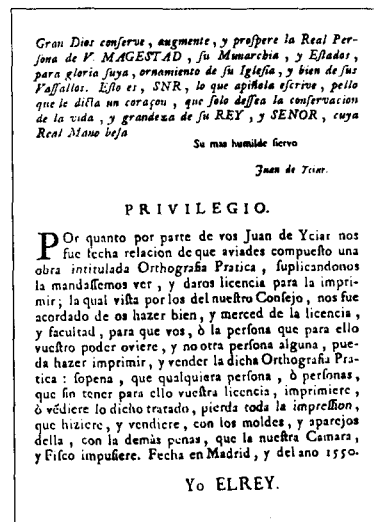


FIG. 26. Privilegio inventado y compuesto modernamente para «completar» una edición antigua. Juan de Iciar, *Arte subtilissima por la qual se enseña a escrevir perfectamente*, Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550.



FIG. 27. Composición moderna para completar un ejemplar antiguo; marco ornamental dibujado a plumilla. Juan de Iciar, *Arte subtilissima por la qual se enseña á escribir perfectamente*, Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550.



FIG. 28. Vemos cómo la copia anterior trata de reproducir la página original. Juan de Iciar, *Arte subtilissima por la qual se enseña á escribir perfectamente*, Zaragoza: Pedro Bernuz, 1550.

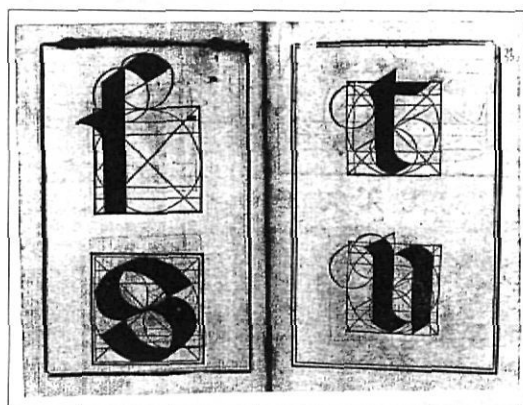


FIG. 29. Ugo da Carpi, *Thesaurus de scriptori*, (s.l., s.i.), 1535.

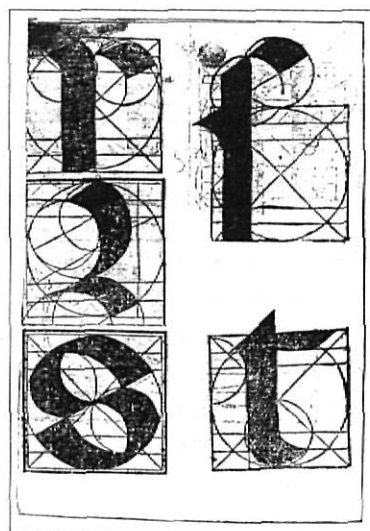


FIG. 30. Hoja de un cuadernillo no identificado (¿Ugo da Carpi, *Thesaurus de scriptori*?) encuadernado dentro de una edición del Iciar de 1550.

impresor de 1550: respeta el uso de la letra redonda y cursiva que presentaba el original, y emplea las grafías antiguas, como la s larga y la cedilla ç. Este texto lo inserta en un marco dibujado a plumilla que copia el diseño original, y todo ello lo monta como el resto de las hojas del libro (FIGS. 27 y 28). El resultado es un volumen atractivo, de gran armonía, y los añadidos no desentonan con la obra original, pero son tan evidentes que no hay posibilidad de confusiones. El problema es mayor cuando el coleccionista, el dueño, quiere completar o modificar un ejemplar «sin que se note».

Un tipo diferente de intervención, llevada a cabo también por quien posee un ejemplar, es la inclusión de hojas —láminas o texto— que pertenecen no ya a otra edición, sino a otro libro, de otro autor, y en ocasiones de otra época. De nuevo es en un ejemplar del Iciar, también en una edición de 1550⁴², donde encontramos un cuadernillo de 6 hojas que nada tiene que ver con Iciar. No es raro encontrar volúmenes que contengan varias obras o fragmentos pertenecientes al mismo tema. En este caso el dueño de ambas obritas debió pensar que aquel cuadernillo suelto pertenecía al propio Iciar, y lo incorporó donde le pareció más adecuado.

El cuaderno extraño pertenece a una edición del *Thesaurus de scriptori* de Ugo da Carpi⁴³. Algunas páginas parecen una copia de la obra del italiano (FIGS. 29 y 30), pero otras nos remiten claramente a este autor (FIG. 31). En realidad este

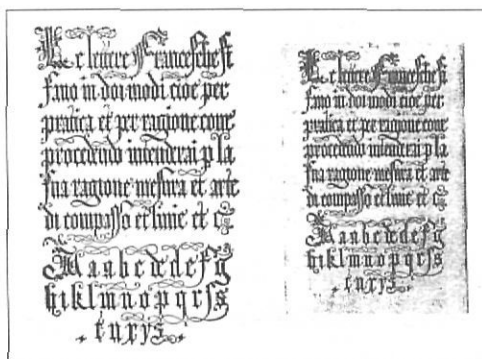


FIG. 31. Página del cuadernillo no identificado que atribuimos a Ugo da Carpi, y la misma página de Ugo da Carpi, *Thesaurus de scriptori*, (s.l., s.i.), 1535.

⁴² BNM: R/9074.

⁴³ La primera edición de esta obra es de 1525, con varias y problemáticas ediciones a lo largo del siglo. Todas estas anomalías, con problemas de estados y emisiones aún más complejos que los sufridos por Iciar, y que tienen su origen en el enfrentamiento entre Arrighi y da Carpi, han sido estudiadas por Osley y Hofer en sendos trabajos: A. S. Osley, «The variant issues of Ugo da Carpi's *Thesaurus de scriptori*», *Quaerendo*, III, 3 (1973), pp. 170-191. El artículo analiza 25 copias del *Thesaurus*, que conforman diferentes ediciones y estados. Philip Hofer, «Variant issues of the first edition of Ludovico Arrighi Vicentino's *Operina*», *Harvard Library Bulletin*, XIV, 3 (1960), pp. 334-342 (fue publicado más tarde en *Calligraphy and Palaeography. Essays presented to Alfred Fairbank on his 70th birthday*, ed. A. S. Osley, Londres: Faber & Faber, 1965 / Nueva York: October House Inc., 1966, pp. 95-106). Ver la edición facsímil: Ugo da Carpi, *Thesaurus de scriptori*, [1535], introd. Esther Potter, Londres: Natali & Maurice, 1968. En la Introducción se habla de los problemas que enfrentaron a Arrighi y Carpi por los derechos de los tacos de *La Operina*.

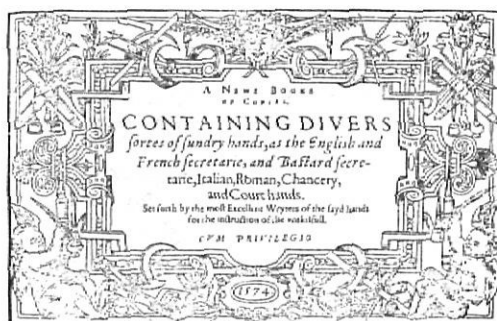


FIG. 32. Portada de *A newe booke of copies*, Vautrolier, 1574.

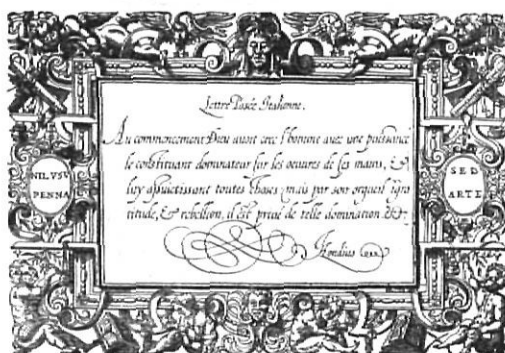


FIG. 33. Marco copiado de la portada de *A newe booke of copies*, en Jodocus Hondius, *Theatrum Artis Scribendi*, Ámsterdam, 1594.

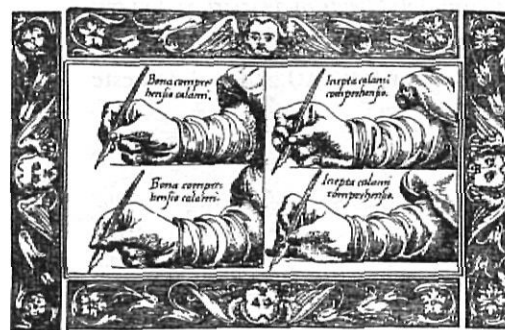


FIG. 34. Urban Wyss, *Libellus Valde Doctus*, Zurich, 1549.

poseedor no hace sino reflejar la relación entre imprenta y caligrafía que llevó a los impresores a incluir alfabetos ornamentales de imprenta en las obras de caligrafía⁴⁴.

Esta copia de láminas, marcos ornamentales, y letras era común en todo tipo de obras ilustradas de esta época. Los manuales de escritura no escapan a esta norma⁴⁵, e incluso en los textos teóricos encontramos muchas dependencias: Iciar copia a Palatino, que antes había copiado a Arrighi; Lucas sigue en algunos casos a Iciar y Pérez toma como modelo a Lucas.

⁴⁴ Es lo que hizo el editor del *Libro en el qual hay muchas suertes de letras historiadas*, 1555, al incluir esta colección de letras en la obra de Iciar: para él la relación entre alfabetos ornamentales y caligrafía estaba clara. También Pedro Bernuz, en la segunda edición de la obra de Iciar, incluye tres colecciones de alfabetos que pertenecían a su imprenta, y que ya habían sido empleados por Jorge Coci. Esta vinculación caligrafía-imprenta, sus mutuas influencias, han sido ampliamente tratadas en estudios actuales, de los que sólo apuntaremos el trabajo de Fernand Baudin «Handwriting and type-design from Pierre Hamon to Emery Walker», *Quaerendo*, XV, 2 (1985), pp. 103-114, y un curioso librito del siglo XVI atribuido a Plantino, reflejo directo de esta hermandad entre ambas artes (cito por una de sus ediciones modernas): *An account of Calligraphy & Printing in the Sixteenth Century from Dialogues attributed to Christopher Plantin*, trad. y notas Ray Nash, pról. Stanley Morison, Cambridge: Harvard College Library, 1940, [Amberes: Cristóbal Plantino, 1567].

⁴⁵ Hemos visto el caso de Vingles en relación con los marcos copiados de Alciato y los alfabetos de Holbein (sin mencionar las láminas con muestras de letras que él o Iciar copiaron de Palatino y Tagliente).

Saliendo del ámbito español tenemos un precioso ejemplo de copia (o inspiración) de marco ornamental alegórico, con representaciones de la escritura y de los instrumentos pertenecientes a ella, en la obra del danés Hondius. En 1594 Jodocus Hondius publica en Ámsterdam su *Theatrum Artis Scribendi*⁴⁶, con sus muestras de letras bellísimamente enmarcadas en más de 30 marcos diferentes; para uno de ellos, el más repetido, toma como modelo la portada del libro editado por Vautrolier en 1574, *A newe booke of copies*⁴⁷ (FIGS. 32 y 33). A su vez, esta obra copiaba un dibujo que ya había aparecido en el *Libellus Valde Doctus* del calígrafo suizo Urban Wyss (Zurich, 1549), con el que se enseña la manera correcta de tomar la pluma (FIGS. 34 y 35). También Morante tuvo muchos imitadores en Italia, Francia y Portugal en los siglos XVII y XVIII. Y el catalán Antoni Eudald Llaguna copia en la portada de su obra publicada en 1640, la mano diseñada por Juan de la Cuesta cincuenta años antes (FIGS. 36 y 37).

El análisis de los métodos de enseñanza, la evolución de los materiales, la relación entre tipografía y caligrafía, la vida de un niño en la escuela, el comercio de muestras, la ortografía, son todos ellos temas de los que ofrecen abundante información estas Artes de escribir. Por ello el interés social, pedagógico, histórico, lingüístico, y gráfico de estos libros es enorme, pero no lo es menos su diseño formal y su materialización en la imprenta.

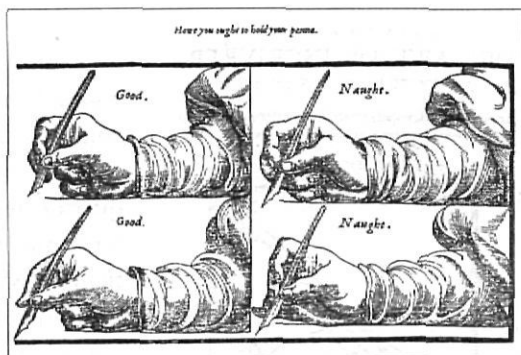


FIG. 35. Lámina copiada de la obra de Wyss, en *A newe booke of copies*, Vautrolier, 1574.



FIG. 36. Juan de la Cuesta, *Libro y tratado para enseñar leer y escribir brevemente*, Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1589.

⁴⁶ Jodocus Hondius, *Theatrum Artis Scribendi*, Ámsterdam, 1594 (ed. facsímil, Nieuwkoop: Miland Publishers, 1969).

⁴⁷ *A Newe Booke of Copies 1574. A facsimile of a unique Elizabethan Writing Book in the Bodleian Library, Oxford, [1574]*, ed. Berthold Wolpe, Londres: Oxford University Press, 1962.



FIG. 37. Portada de Antoni Eudald Llaguna, *Primera part del Art de escriure, intitulas Descans*, Barcelona: Pere Lacavallería, 1640, cuyo grabado copia el ya diseñado medio siglo antes por Juan de la Cuesta.

A fin de cuentas, un libro es, antes que nada, un conjunto de hojas impresas o manuscritas ordenadas de una determinada manera para formar un volumen⁴⁸. Este particular objeto contiene, además, muchas otras cosas, pero en esta ocasión hemos querido rescatar unos pocos ejemplos de los avatares que estos libros han sufrido a lo largo del tiempo. Muchos, la mayoría, siguen ocultos en la intimidad de un tiempo, un espacio y unas gentes que aún guardan con celo, secretos y misterios.

⁴⁸ Ya lo dijo (y lo puso en duda) Víctor Infantes en «El espacio gráfico y literario del libro (La memoria es un silencio de madera)», en *De la Imprenta*, Madrid: Memoria Hispánica, 1997, pp. 27-49. (Publicado anteriormente en *III Discusión sobre las Artes: Artes & Literatura*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1995, pp. 33-46).

RESUMEN

En este artículo se plantean algunos de los problemas bibliográficos que afectan de manera especial a los manuales de escritura de los siglos XVI y XVII. En ocasiones la propia estructura y características formales de estas obras, así como su diverso contenido y destinatarios, han sido la causa de una transmisión desigual de este tipo de obras, que han llegado a nosotros en un número escaso y en ejemplares incompletos o retocados. La compleja vida editorial de estos manuales comienza en la propia imprenta. Al estar constituidos por una parte textual y otra gráfica bien diferenciadas, es muy habitual la existencia de ejemplares diferentes dentro de una misma edición; diferentes estados que varían en el número de láminas o en el tratamiento de un tema incorporado tardíamente a la obra. En estas páginas hemos querido ilustrar algunos de esos desajustes: son sólo unos pocos ejemplos representativos y, por supuesto, incompletos.

PALABRAS CLAVE

arte de escribir, manual de escritura, caligrafía, bibliografía material, muestras de letras

ABSTRACT

This article poses some of the bibliographic problems that affected sixteenth and seventeenth century writing manuals. The structural and formal characteristics of these works, as well as their diverse content and readers, have often contributed to their uneven transmission; copies are scarce and reach us in incomplete or altered form. The complex editorial life of these manuals starts in the printshop itself. Since these books contain distinct textual and graphic components, different variants of the same edition often exist; the number and condition of the prints vary, as does the treatment of subjects incorporated later into the work. In the following pages we illustrate some of these inconsistencies, in the form of a few, representative examples that are, of course, incomplete.

KEYWORDS

art of writing, writing manual, calligraphy, bibliographic material, samples of fonts.