La dignidad humanística de la escritura

Aurora Egido

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1794>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.1794

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 junio 2012

Paginación: 9-39

ISBN: 978-2-86781-812-7

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Aurora Egido, « La dignidad humanística de la escritura », *Bulletin hispanique* [En línea], 114-1 | 2012,

Publicado el 01 junio 2015, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1794> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1794

La dignidad humanística de la escritura

AURORA EGIDO
Universidad de Zaragoza - España

La Renaissance a favorisé, entre autres, et plus particulièrement en Italie et en Espagne, la production de manuels destinés aux employés en écritures. Ces manuels ont diffusé non seulement les nouveautés calligraphiques, mais aussi une théorie sur le symbolisme et la fonction des lettres, contribuant ainsi au prestige du métier. Cet article propose un parcours sur l'importance de l'écriture et de son enseignement tout au long du XVI^e et du XVII^e siècles, l'une des facettes substantielles de la révolution littéraire apportée par l'Humanisme.

El Renacimiento impulsó, entre otras cosas, los manuales de escribientes, actividad en la que destacaron, en particular, Italia y España. A través de ellos, no solo se mostraron las novedades caligráficas, sino toda una teoría sobre el simbolismo y la función de las letras que contribuyó a fomentar la dignidad del oficio de escribiente. En este artículo se hace un recorrido sobre la excelencia de la escritura y de su enseñanza a lo largo de los siglos XVI y XVII, como parte sustancial de la revolución literaria del Humanismo.

Among other things, Renaissance fostered the writing of penmanship training handbooks, an endeavour in which Italy and Spain, most particularly, excelled. Through them, not only the novelties in the art of calligraphy were introduced, but also a whole theory on the symbolism and function of the letter shape, which enhanced the dignity of amanuenses as a trade. The present article brushes up the subjects of the merits of penmanship and its teaching along the 16th and 17th centuries as a substantial part of the literary revolution brought by Humanism.

Mots-clés : symbolisme des lettres, manuels d'écriture, Humanisme.

AL igual que Erasmo, Luis Vives creía que las palabras no solo son causa de grandes bienes, sino de grandes males, pues, no en vano, «la dignidad es o la recta opinión de los hombres por la virtud bien lograda, o cierto decoro que emerge hacia fuera sacado de la virtud interior»¹. Salidas de la envoltura del alma, que es el cuerpo, las palabras demostraban a un tiempo la dignidad y la miseria que una y otro representaban.

1. Luis Vives, *Introducción a la sabiduría*, Burgos, 1544, cap. XIII, p. 71 ss.

Pero, más allá del tan estudiado par conformado por la oralidad y la escritura, lo que nos interesa señalar es la excelencia y el realce que esta última experimenta en el Renacimiento como trasunto exterior del interior anímico, tal y como Armando Petrucci la acusa en la alta consideración que le mereció a Petrarca. Porque ya no se trataba de «una dignità giustificata da simbolismo religioso, da superstizione magica o da stremo raffinamento tecnico», según la tradición medieval, sino algo más profundo, que atañía a la misma función literaria como expresión de un pensamiento del que la escritura era fiel instrumento².

No es extraño, por ello, que en el título de Gian Francesco Crespi, apareciera, en primer lugar, la palabra *Idea*, seña de un arte de escribir que, como todos, debía sujetarse a reglas³. En este sentido, no distaba mucho de las artes plásticas, que, según es sabido, basaron su realce al configurarse como realización práctica de una *idea* o representación interior⁴. Presupuestos que coincidían además con la propia creación literaria, plasmada tiempo después en la fórmula calderoniana que implicaba pasar, en los autos sacramentales, del «concepto imaginado» al «concepto práctico». Pero hasta llegar a esos y otros planteamientos, conviene tener en cuenta que la *dignitas hominis* asignaba precisamente a la lengua su marca mayor, pues, gracias a ella, se podía acceder luego al resto de los saberes⁵. En este sentido, la escritura prolongaba y fijaba dicha dignidad a través de un ejercicio que era mucho más que la plasmación gráfica, pues remitía a un mundo interior conceptual del que esta derivaba.

El propio Covarrubias, al definir «escriba» y «escribano» en su *Tesoro*, asignaba a tales oficios un rango digno de estimación y aprecio, aunque distinguiendo la escala de sus competencias: desde el hombre de cuenta y razón, que sabe escribir, al revés que el villano, hasta «los que tienen oficio que ganan de comer por la pluma, dichos escribientes y copistas, oficiales de escritorios»⁶. «Escribir» era sin duda una invención antiquísima, ya fuese a cincel sobre piedras y metales o

2. *Libri, scrittura e publico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, a cura di Armando Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 1979, p. 11. El acto de escribir se identificaba con la actividad creadora del hombre de letras, por lo que uno y otra se renuevan (p. 125). Y véanse p. 23ss., para la reforma escrituraria en la Florencia de Coluccio Salutati o Poggio Bracciolini a finales del XIV, en paralelo con la reforma gráfica.

3. G. F. Crespi, *L'Idea, con le circostanze naturalli, che a quella si recercano, per voler legittimamente posseder l'Arte Maggiore, e minore dello scrivere*, Milano, 1622. Sobre este y otros autores, véase el clásico estudio de Stanley Morison, *Early Italian Writing-Books. Renaissance to Baroque*, London-Verona, Ed. Valdoneque-The British Library, 1967, cap. 2 y 3.

4. Para la revalorización del arte y de los artistas en el Renacimiento, Edwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 18, 21, 66 y 79-81, en particular, donde recoge el «disegno interno» de Federico Zuccari, *L'Idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607), así como el concepto de *disegno*, «segno di Dio in noi», que apelaba a su divinización.

5. Para este y otros aspectos, nos remitimos al aparato crítico de nuestro estudio *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 13 ss., 133 ss. y 152.

6. *Tesoro de la lengua castellana*: «escriba» y «escribano». Entre los escribanos, Covarrubias incluye también a los notarios, maestros en el oficio de escribir con grandísima rapidez en la Antigüedad, así como numerosas estimaciones sobre los secretarios.

en lienzo bruñado y pieles de animales, pero también implicaba «escribir obras y dejarlas escritas e impresas» en abundancia. Covarrubias se quejaba incluso del exceso de publicaciones, a veces hurtadas de otros ingenios o glosadas en exceso, como quien se va por las ramas. El lexicógrafo dibujaba así, sobre el esquematismo de tales acepciones, las grandezas y miserias de una actividad que, a su juicio, debía aprenderse junto a la lectura y la doctrina cristiana entre los cuatro y los siete años. Gracias a ello, y aunque los niños se dedicaran luego a labrar la tierra o a ser porquerizos de concejo, sabrían lo que daban y lo que recibían, y no haciendo sus cuentas «rayando en la pared»⁷.

El amplio abanico de esas y otras acepciones no olvidó la de *sobrescrito*: «la cara de un hombre y su presencia antes que hable, porque da indicio de lo que tiene en sí escondido». Uso que tuvo sin duda un amplísimo eco literario, sobre todo en la escritura anímica a la que remiten el conocido verso de Garcilaso: «Escrito está en mi alma vuestro gesto», o el «book of love», que Romeo identificaba con el rostro de Julieta. Señales de toda una filografía neoplatónica que también afectaría, pasado el tiempo, a la imagen inamovible que Periandro tenía de Auristela en el *Persiles* cervantino. El *De anima* de Aristóteles ya había perfilado la tabla rasa del alma en la que el hombre va escribiendo cuanto percibe. Esa «impresión» en los sentidos interiores de lo que los exteriores transmitían configuraba una escritura anímica imborrable ampliamente glosada por la poesía neoplatónica e incluso por la mística. De ese modo, según afirmaba Francisco Miranda, tales percepciones «se escriben en la memoria, donde como en un libro, leyendo el entendimiento, viene a conseguir y entender las cosas inteligibles»⁸.

Los símbolos de la escritura se erigieron a la medida del hombre, incluidas las mismas letras, como luego veremos, pues estas necesitaban también pies y cabeza para ser perfectas, de modo que construir la escritura equivalía a hacer un hombre. Los rasgos sobre el papel delineaban, hasta en su aspecto más elemental y gráfico, la ambición de todo *quidam Deus* que, a lo largo de los siglos, haya querido competir con la obra de arte divina. De ese modo lo formuló Jerónimo Gracián en su tratado ortográfico: «Assí como el que no tiene pies ni cabeça, no es hombre entero, assí la letra sin pies y cabeça no es perfecta»⁹. De ahí que nada de lo que perteneciera al ser humano, en su doble cara, digna y miserable, fuera ajeno al ejercicio de la escritura.

El *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva ofrece, en este y otros puntos, la doble cara que aquella supone frente a la evidencia de ser también un ser miserable, como nacido de «la hez del mundo» y sujeto a todo tipo de taras y sufrimientos. La misma fragilidad de su entendimiento le

7. Covarrubias recoge también «escribir en el arena», «escribir en el agua», «escribir en la pared», etc.

8. Francisco Miranda, *Diálogos de la Phantástica Philosophía, de los tres en un Compuesto, y de las letras, y Armas y del Honor*, Salamanca, Herederos de Mathías Gast, 1582, prólogo al lector.

9. Eulogio Pacho, «J. Gracián, preceptista: Tratado de ortografía Española», *Revista Monte Carmelo*, Burgos, 95, 1987, p. 331-351. Este autor compara el aprendizaje de la escritura con el de la música.

encadena a ocuparse con escaso fruto de las disciplinas, como un Sísifo que trata inútilmente de perpetuar su fama pese a la evidencia de que el tiempo todo lo borra¹⁰. Sus ideas, más o menos afines a las de Pico della Mirandola o Manetti, no se sitúan únicamente en el terreno de las abstracciones, sino que entran también en el territorio efímero de la escritura como parte sustancial de las miserias de los hombres, traducidas en un melancólico y casi manriqueño *ubi sunt*, pues estos,

aunque digan la verdad, no escriben en el cielo incorruptible, ni con letras inmutables, sino escriben en papel, con letras, que, aunque en él fueran durables, con mudanza de los tiempos a la fin se desconocen. Las letras de egipcios y caldeos, y otros muchos que tanto florecieron, ¿quién las sabe? ¿Quién conoce agora los reyes, los grandes hombres que a ellas encomendaron su fama?¹¹

Pero esa conversión de la escritura en vanidad de vanidades que Oliva pone en boca de Aurelio, siguiendo el hilo genesiaco propuesto por Pico, Manetti o Hermes Trimegisto, queda luego equilibrada con el elogio que su oponente Antonio hace de la dignidad del cuerpo y del alma del hombre, como obra admirable de Dios¹². Según él, dentro del cuerpo enhiesto y libre, casi angélico, ocupa un lugar esencial, «la puerta por do salen los mensajes del alma, publicados con nuestra lengua y produciendo obras excelentes como despertador de la ignorancia o razón de las cosas». Pero es en las manos donde Oliva ubica la superioridad corpórea del hombre sobre los animales, como «siervas muy obedientes del arte y de la razón, que hazen cualquier obra que el entendimiento les muestra en imagen gráfica»¹³. Dicho entendimiento, prolongado en las manos ejecutivas viene así a convertirse en la cifra del hombre digno y capaz de dominar el mundo¹⁴. Aquel sobre todo es el que lo iguala a las cosas mayores, al permitir realizar con las manos obras excelentes y al hallar el habla con la que todos se entienden. Pero, en ese camino de sabiduría y comunicación verbal, Pérez de Oliva acude también al de la escritura, como derivado del entendimiento, pues, a juicio del dialogante Antonio,

Este halló el gran milagro de las letras, que nos dan facultad de hablar con los absentes y de escuchar agora a los sabios antepasados las cosas que dixerón. Las letras

10. Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, ed. de María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1995, p. 123 y 132, para las fuentes plinianas y virgilianas de ambos motivos. Y véase Pico della Mirandola, *Oratio, De hominis dignitate*, en *Los filósofos del Renacimiento*, ed. de Clemente Fernández, Madrid, BAC, 1990, y Eugenio Garin, *El Renacimiento italiano*, Madrid, Alianza, 1981.

11. Fernán Pérez de Oliva, *Ib.*, p. 35. Este minimiza la fama y la supervivencia más allá de la muerte, avisando además de la corrupción de la memoria verdadera al convertirse en fábula (p. 132).

12. *Ib.*, p. 138ss.

13. *Ib.*, p. 148 y nota 49. Oliva se basa en el texto de Manetti: «Quid dicam de manibus rationis ac sapiente ministris», destacando primero su facultad artística y luego todos los demás actos ejecutivos: ablandar el hierro, domar, cargar, pescar, etc. Dice que «estas tienen tanto poderío, que no ay en el mundo cosa tan poderosa que dellas se defienda».

14. *Ib.*, p. 150-3.

nos mantienen la memoria, nos guardan las ciencias y, lo que es más admirable, nos extienden la vida a largos siglos, pues por ellas conocemos todos los tiempos pasados, los cuales vivir no es sino sentirlos¹⁵.

El mito de Sísifo, esgrimido previamente por su interlocutor Aurelio, se desmorona, al recrear Antonio, en el trabajo de los letrados y en la sabiduría, los valores de la virtud y de la verdad, vinculando el fin del hombre a la eterna bienaventuranza¹⁶. Pico della Mirandola ya había centrado el debate entre dignidad y miseria en la excelencia del hombre, considerado no solo el espectáculo más admirable de la creación, sino el que servía de lazo de unión entre las criaturas¹⁷. Se trataba de un hombre libre, creado por el gran arquitecto, y, como tal obra divina, lleno de perfecciones y camaleónico en esencia, pudiendo elevarse o degenerar a su albedrío. Y en ese bivio es en el que Oliva sitúa la doble posibilidad humana de elegir.

Por otro lado, dentro del marco redencional que la *dignitas* suponía respecto al pecado original, que ataba al hombre a una vida miserable, la escritura se erigía como centro nodular del proceso¹⁸. Los valores del entendimiento, prolongados en el ejercicio de la mano que ejecuta sus órdenes son así consecuencia clara de una dignidad anímica que se extiende a las partes del cuerpo, afectando lógicamente al ejercicio de la escritura. Por algo Luis Vives asentó en el alma la superioridad del hombre, y todo lo que derivara de ella alcanzaba una dignidad que podía prolongarse en el cuerpo como derivación de su virtud¹⁹. No resulta por ello extraño que el primer libro español impreso sobre la escritura, entendida según los cánones humanísticos, *Arte subtilissima por la cual se enseña a escrevir perfectamente* (Çaragoça, Pedro Bernuz, 1550), vaya ilustrado con el retrato de su autor Juan de Iciar, enmarcado artísticamente con la leyenda: «Exprimit in mentem, qui solus corpora plasmata, / Corporis ast umbras pingito docta manus». El insigne calígrafo vasco, con la ayuda del grabador Juan de Vingles, ofrecía así las sutilezas y perfecciones de un arte que se decía heredero de sus predecesores italianos Tagliente y Palatino, a la par que daba señas en la epístola a Felipe II, entonces príncipe de España, de «las vigiliass y trabas que en este ejercicio se padecen».

15. *Ib.*, p. 153. Como vemos, Oliva equilibra, con el elogio del cerebro y del entendimiento, los aspectos miserables de la fama y del olvido que expusiera previamente por boca de Aurelio.

16. *Ib.*, p. 156-7 y 165. Oliva no olvida, sin embargo, el trabajo inferior de los labradores, de los gobernantes y de otros menos ilustrados (p. 159). La dignificación del trabajo es asunto complejo, incluso desde el punto de vista léxico y entra de lleno en la antinomia de la dignidad y miseria del hombre, como tratamos de mostrar en «Los trabajos en *el Persiles*», *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de Alicia Villar Lecumberri, Lisboa, Asociación de Cervantistas, 2004, p. 17-66.

17. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, en *Los filósofos del Renacimiento*, ed. cit., p. 59 ss.

18. Sobre ello, en relación con el *Diálogo* de Oliva y las adendas de Cervantes de Salazar, Christoph Strosetzki, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 5-9. Y p. 24 ss., sobre el concepto de trabajo en otros autores.

19. Luis Vives, *De anima et vita*, *Los filósofos del Renacimiento*, ed. cit., p. 219: «la mente humana es espíritu en virtud del cual vive el cuerpo con el cual está unida».

Dignificada la mano y, por ende, la obra salida de ella a impulsos del entendimiento, Iciar abría un largo camino en las letras hispánicas al arte de la escritura, concebido, al igual que el resto de las liberales, como un trabajo íntimamente relacionado con la prédica del *otium cum dignitate*²⁰. El tema no solo fue tratado por Castiglione, Vives, Alfonso de Valdés, Cristóbal Pérez de Herrera y Cervantes de Salazar (editor de Pérez de Oliva), entre otros, sino por arbitristas y moralistas, llegando a las aulas jesuíticas del Nuevo Mundo, como muestra la *Tragedia intitulada Ocio* de Juan Cigorondo²¹.

La excelencia del arte de escribir se desplegaría en los tratados y manuales al uso, destacando su nobleza y utilidad a todos los niveles. Aparte, la divinidad de ayos y maestros se declaraba sobre todo en los tratados de enseñanza para nobles y príncipes, extendiéndose a todas las capas sociales²². Ya con anterioridad a Iciar el manuscrito de Alonso Martín del Canto afirmaba en *El arte de escrevir todas las formas i género de letras* (1544), al igual que posteriormente Juan Brun, *Instrucción para aprender a escribir* (Zaragoza, Lorenzo y Diego de Robles, 1583) tales extremos, corroborados por otros muchos autores que incidieron en la categoría artística y digna de su empresa²³. Bastaría recordar los títulos que los libros de Diego Bueno, José de Salanova, Blas Antonio de Ceballos, Pedro Díaz Morante, Pedro de Flórez, Fernando de Narváez, Lorenzo Ortiz, Ignacio Pérez, Felipe de Zavala y otros más lucían en su portada, afirmando la presunción de un arte que se ofrecía además bajo especies históricas y mnemotécnicas de sutileza, provecho y honra. Ello realizaba a su vez el oficio mismo del «maestro de escribir», como lo denominaría, al igual que otros, Lorenzo Ortiz en 1696, quien además incorporó a las letras y láminas explicativas, la forma dialogal

20. Dietrich Briesemeister, «L'apologie du travail dans l'Espagne du XVI siècle. Luis Mexia et son *Apólogo de la ociosidad y el trabajo* (1546)», *Mélanges offerts à Alain Guy. Philosophie* II, XIII-XIV (1986-8), vol. I, p. 101-20. El *Apólogo* de Luís Mexía Ponce de León se editó curiosamente junto al *Diálogo de la dignidad del hombre* de Pérez de Oliva, dentro de las *Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glosado e instruido*, Madrid, Antonio de Sancha, 1772, mostrando la vinculación que ambos temas representaron en la mente humanística hasta el siglo XVIII. Véase Aurora Egido, «Horacio y Gracián. Ponderación crítica del *Beatus ille*», *El sabio y el ocio. Zu Gelehrsamkeit und muse in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro. Festschrift für Christoph Strosetzki*, Tübingen, Gunter Narr, 2009, p. 25-38. Para la vertiente más pragmática del par *otium / negotium*, Michel Cavillac, *Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache»*, Granada, Universidad de Granada, 1986.

21. «*Tragedia intitulada Ocio*» de Juan Cigorondo y *Teatro de Colegio Novohispano del siglo XVI*, estudio, edición crítica y notas de Julio Alonso Asenjo, México, El Colegio de México, 2010, p. 79 ss. En *De ratione Studiis Pueriles*, ed. de Rufino Blanco, *op. cit.*, IV, p. 112 ss., Luis Vives habla precisamente de las letras que hablaban desde el otro lado del Atlántico, así como de la necesidad de coger el atajo de la escritura para llegar a alcanzar el término de la buena educación.

22. Véase, por ejemplo, Juan de Torres, *Philosophía moral de Príncipes para su buena crianza y gobierno y para personas en todos estados*, Burgos, Philippe de Iunta, 1596, libro I.

23. En nuestro estudio «Manuales de escribientes en el Siglo de Oro. Apuntes para la teoría de la escritura» (1995), reeditado en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, ABADA, 2003. Para la obra de Alonso Martín del Canto y otros autores, véase ahora, por extenso, el estudio de Ana Martínez Pereira, *Manuales de escritura de los Siglos de oro. Repertorio crítico y analítico de obras manuscritas e impresas*, Mérida, ed. Regional de Extremadura, 2006, cap. 6, *passim*.

humanística inaugurada por Pedro de Madariaga en 1565²⁴. La apelación expresa a un arte comparable a cualquier otro fue patente en casi todos los manuales desde el de Juan de Iciar que, como vimos, hablaba de un *Arte subtilissima* abriéndose así la imparable ascensión del oficio de la escritura a los más altos empleos.

La gradual elevación de los manuales de escribientes en el panteón liberal y artístico fue amparada por los propios autores, quienes, con la ayuda de editores e impresores, destacaron además la nobleza de su profesión, como hizo Blas Antonio de Ceballos arimándose al cobijo que supuso, a todos los efectos, la Congregación de San Casiano²⁵. En ese sentido, la creación de dicha hermandad es comparable a la que supuso, en el caso de los actores y autores de teatro, la de la madrileña Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, por lo que una y otra representaron cara al amparo y dignificación social y moral de aquellos.

Pero si la sacralización de la escritura en España supuso un largo camino con señaladas derivaciones en el plano de la enseñanza, lo cierto es que su consagración artística venía marcada ya por los primeros libros de escritura italianos. Bien significativa fue *La vera arte de lo eccellente scrivere de diverse varie sorti de Litere* (Venecia, 1524) de Tagliente, que trataba de superar con ello la obra de Fanti y Arrigi, más atados al afán teórico y práctico²⁶. Claro que Fanti había dedicado a Alfonso de Este un tratado en el que las capitales romanas iban ilustradas con ejemplos llenos de diagramas geométricos que implicaban además el conocimiento de las matemáticas para su correcto diseño²⁷. Por otro lado,

24. Véase el diálogo entre maestro y aprendiz de Lorenzo Ortiz, *El maestro de escribir, la teórica y la practica para aprender y para enseñar este utilísimo arte...*, Venecia, Paolo Baglioni, 1696, y Pedro de Madariaga, *Libro subtilissimo intitulado Honra de Escrivanos*, Valencia, Juan de Mey, 1565, quien incorporó la forma dialogal renacentista, luego utilizada también en la obra manuscrita de Damián de Arredondo, *Ortographia castellana y pronunciaciones del Abc en verso a modo de diálogo entre dos niños de la Escuela: Manuel y Bernardo. Con una enseñanza de escribir* (1640). Tomo la referencia de Ana Martínez Pereira, *Manuales de escritura*, nº 44. Fue técnica empleada muchas veces en los catecismos y cartillas, y explica, en buena parte, el diálogo didáctico y rápido que Baltasar Gracián utilizó ingeniosamente en *El Criticón* a la hora de construir el camino de enseñanza y aprendizaje entre Critilo y Andrenio,

25. Blas Antonio de Ceballos, *Libro Histórico y moral sobre el origen y excelencias del Nobilísimo Arte de Leer, Escribir y Contar y Su enseñanza*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1692. Véase Ana Martínez Pereira, *Manuales de escritura*, p. 85-6, sobre la Hermandad de san Casiano, que agrupaba a los maestros de escritura en Madrid, Barcelona y Zaragoza. Casanova lo pintó, al igual que el interior de una escuela, en su tratado (p. 87). Y Rafael Ródenas, *Maestros de escuela en el Madrid de los Austrias*, Madrid, UAM, 2000, p. 866 ss., para la intervención de dicha hermandad en los exámenes de maestros, además de Manuel Rico y Sinobas, *Diccionario de calígrafos*, con un apéndice de Rufino Blanco, Madrid, Jaime Ratés, 1903, p. 29, que aporta un curioso documento sobre dicha cofradía. Para la obra de Ceballos, Fernando Bouza, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, SEMYR, 1999, p. 25.

26. Stanley Morison, *op. cit.*, cap. V.

27. Giovanni Antonio Tagliente, *Lo presente libro insegna la vera arte de lo eccellente scribere de diverse varie sorti di lettere*, Venice, Giovanni Pietro Nicolini da Sabbio, 1546, en *Three Classics of Italian Calligraphy: an Unabridged Reissue of the Writting Books of Arrighi, Tagliente, Palatino*, introd. de Oscar Ogg, New York, Dover Press, 1953. También la primera, en Venecia, 1530, ahora en ed. electrónica de Internet, de Toni Pecoraro, Montefiore Conca, 2010.

Ludovico degli Arrighi había puesto sus ejercicios sobre la cursiva al servicio de la burocracia eclesiástica romana, mostrando una utilidad de carácter religioso que Ludovico Vicentino completó, con la ayuda del grabador Ugo de Carpi, al dar a su *Operina* un sentido comercial y práctico parejo al que utilizarían más tarde otros autores²⁸. Aspecto, este, que fue fundamental cara a la comunión de ambos oficios en un mismo intento de dignificación artística respecto a unos tratados que, al margen del negocio editorial, se publicaban al abrigo de nobles o cardenales, como en el caso del de Palatino o el de Amphiareo²⁹. El primero dio además mucha importancia a los textos comerciales y al uso diplomático de la escritura cifrada, sin olvidar el servicio que sus letras podían prestar a los anticuarios.

La caligrafía recta y correcta se ponía así al servicio tanto de los príncipes y dignatarios de la iglesia, como de los comerciantes, según muestra el tratado de Amphiareo o *Il perfetto Scrittore* de Gian Francesco Cresci³⁰. Como decía Tagliente, su obra no solo implicaba una «virtù», sino «I secreti, I modi, la dignita, le eccellentie & consideratione di questa arte del scrivere». Las tablas que ofrecía al discreto lector estaban, por ello, hechas «con misura et arte», a la par que publicaban aforismos para poner más en evidencia la profundidad conceptual de fondo y forma. El alfabeto configurado por las mismas letras no solo exigía modos concretos a la hora de coger y mover la pluma con el brazo y la mano en posiciones determinadas, sino la necesidad de usar escuadras y compases junto a otros útiles que el libro enmarcaba en un cuadro donde se convertían en signos y símbolos de una profesión científica. Elevado a mayor honra y gloria de la divinidad, Tagliente ofrecía su tratado de cómo escribir el alfabeto con razón y norma, ofreciendo además los equivalentes árabes, hebreos o tártaros, en un afán universalista que se extendió a otros muchos manuales llenos de alfabetos exóticos³¹.

28. Ese fue el caso que unió, en Zaragoza, los afanes de Juan de Iciar y el grabador Vingles. Véase Stanley Morison, *op. cit.*, p. 48; y p. 51, para Ludovico degli Arrighi (Il Vicentino), *La operina de imparare di scrivere littera Cancellarescha*, Roma, 1522. La dignificación se da también en la antología de Ugo da Carpi, *Thesaurus de Scrittori*, Roma, 1520. Hay ed. facsímil de E. Potter, Londres, 1968.

29. Giovanbattista Palatino, *Libro Nuevo d'Imparare a Scrivere Tutte Sorte di Lettere* (1540), dedicado al cardenal Alejandro Farnese, ofrecía en sus ricos grabados todo tipo de letras europeas, incluida la española. Como señala S. Morison, *op. cit.*, p. 80: «The papal chancery was one of the most influential vehicles of the Italian hand in the sixteenth century». Este autor da numerosos datos sobre la mezcla de intereses comerciales y religiosos en los tratados de escribientes anteriores a 1565, fecha en la que este tipo de manuales empiezan a ser cada vez más decorativos. Vespasiano Amphiareo, *Un nuovo Modo d'Insegnar a Scrivere et Formare Lettere di Piu Sorti*, Venecia, 1548, con preciosos grabados de Curtio Troyano d'i Novo, presentaba planchas de bastarda con fines mercantiles.

30. Cresci dedicó al cardenal Borromeo su *Esemplare di Piu Sorti Lettere*, Roma, 1560, reeditado numerosas veces. También sería interesante analizar con detalle las dedicatorias en el caso de los españoles, tantas veces acogidas al amparo de reyes, príncipes o nobles desde el mismo Iciar.

31. Véase el prólogo al lector de G. A. Tagliente, *op. cit.*

El tratado de Fernando Ruano, un español que trabajaba en la Biblioteca Vaticana, *Sette alphabeti di Varie Lettere* (Roma, 1554), nos habla de la internacionalización de un arte sin fronteras, que no solo aspiraba a rescatar las letras clásicas en su contenido, como práctica humanística, sino en sus grafías, aplicando a ellas el estudio previo de la geometría³². En este caso, la suntuosidad del libro ofrece a las claras tanto el servicio prestado a la curia romana y al estudio de códices musicales y de libros notariales, como el rescate humanístico de la tradición clásica a partir de los modelos que ofrecían las inscripciones latinas. Nos encontramos así ante el fenómeno de las «admiradas mayúsculas», estudiadas por Gimeno Blay, y que apelan a la unión entre clásicos y modernos, presente ya en la *Gramática* de Nebrija a través de la recuperación de los modelos gráficos romanos que él vio en las piedras antiguas³³. Epigrafía y caligrafía se unieron a ese regusto anticuario extendido a todos los saberes y que se difundiría a través del nuevo orden gráfico humanístico que sustituía al medieval en el trazado de las letras y en el contenido de las obras partiendo de la vuelta a la clasicidad al que aquellas servían³⁴. Como señalaron Chartier y Hébrad, todo ello implicó una evidente evolución en el perfil de los autores, pues el control de la norma gráfica de los escribas de cancillería pasó a los calígrafos doctos, que trataron de transmitir la cultura clásica y renovar la epigrafía monumental a mediados del siglo XV³⁵.

Por todo ello, los tratados y manuales de escritura son la cifra, y nunca mejor dicho, del movimiento humanístico, que empleó las nuevas grafías y tipografías como medio de conocimiento y difusión a la hora de renovar la cultura. De ahí que sus predicados coincidieran, lógicamente, con los que el Humanismo propiciara en todos los campos del saber como una nueva forma de civilización que además partía de la lectura e interpretación de la Antigüedad grecolatina. Por lo mismo, la consideración del arte de escribir en su aspecto más mecánico

32. Para este autor, cuya obra iba dedicada al cardenal Marcello Cervini, S. Morrison, *op. cit.*, p. 92. Su análisis merecería más atención, no solo por tratarse, como en otros casos, de un manual escrito en italiano por un español, sino por la fecha temprana de su aparición y el alto nivel de su contenido.

33. Véase la introducción de Francisco M. Gimeno Blay, *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos*, Salamanca, IHLL, 2005, p. 16, donde Francisco Rico habla del temprano arraigo de la caligrafía humanística gracias a Nebrija. Gimeno Blay recuerda la existencia, en la biblioteca de Hernando Colón, de la obra anónima *Regola a fare letre antiche* (1531), manuscrito que es «fruto de la visita a los restos de la Antigüedad clásica».

34. Gimeno Blay, *op. cit.*, p. 70 ss., señala oportunamente cómo ese nuevo orden gráfico de mayúsculas tridimensionales se plasmaba en un amplio arco de autores que incluía, entre otros, a Tolomeo, Estrabón, Lucano, Virgilio, Aristóteles, Séneca, Marcial, Plinio, Petrarca o los Evangelios.

35. Véase el prólogo sobre la escritura «expuesta», de R. Chartier y J. Hébrad en Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999. El mismo Petrucci señala en p. 18, cómo, a finales de siglo, la norma gráfica cambió para las prácticas burocráticas cotidianas y ya no eran los calígrafos expertos, sino los secretarios, los que dictaban y controlaban las normas. Y véase la ruptura y continuidad entre manuscrito e imprenta en el cap. IV.

también se plasmaba en multitud de géneros, incluidos los *laudes litterarum*, que las alabaron en su doble referencia conceptual y gráfica³⁶.

Los humanistas percibieron, sin embargo, el peligro que suponía la falta de rigor en la primera enseñanza, como es el caso de Juan Maldonado. En la *Paraenesis ad litteras* asignaba a estas su equivalencia a las Humanidades mismas, exhortando, a su alumno Gutierre de Cetina y a quienes lo leyeren, al estudio de los buenos autores, empezando por los clásicos y siguiendo por los modernos. Pero, a la vez, se lamentaba profundamente «de los males que causan a los niños los malos profesores», consciente de la importancia que tenía la calidad de los maestros de las primeras letras³⁷. A ese respecto, no deja de ser crucial que Maldonado recuerde la opinión de Andrea Navaggero cuando este le habló de que el mérito de su cultura humanística se lo debía al Senado de Venecia, que se ocupaba de instruir a los jóvenes bien nacidos en el aprendizaje de las disciplinas y buenas costumbres, «de tal modo que, una vez atraídos por la dulzura de las letras, siempre deseen ir más allá»³⁸.

El momento en el que el diálogo entre Maldonado y Navaggero tuvo lugar es comparable al de la canónica entrada del endecasílabo en España, tal y como Boscán lo sacralizó al recordar su encuentro con el veneciano en Granada con motivo de la boda del Emperador. Solo que aquí se trataba de cuando Carlos V pasó por Burgos «en este año en que escribimos», lo que lo sitúa con anterioridad al 1 de abril de 1528, fecha de la obra de Maldonado.

Pero, una vez más, no se trataba de *letras* en abstracto, sino de las que debían ir unidas al estudio de los clásicos y a una nueva *paideia* programada desde las más altas esferas y con una clara proyección cara a un futuro que permitiera acceder con gusto al resto de las disciplinas. Del exilio de los buenos textos en la enseñanza de los primeros años derivaba luego la mala preparación de los médicos, jurisconsultos o sacerdotes incapaces de leer a San Jerónimo o a San Agustín³⁹. Un «país riquísimo en todo» como España, y también en inteligencias, carecía sin embargo, a juicio de Navaggero, de «una escrupulosa

36. Francisco Rico, «Humanisme et dignité de l'homme dans l'Espagne de la Renaissance», *L'Humanisme dans les lettres espagnoles de la Renaissance*, ed. de Augustin Redondo, Paris, Vrin, 1978, p. 31-50.

37. Eugenio Asensio y Juan Alcina Rovira, «*Paraenesis ad litteras*». *Juan Maldonado y el humanismo español en tiempo de Carlos V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980, p. 146 y 152, en particular.

38. *Ib.*, p. 177-8. Aunque Maldonado se refiere más al aprendizaje de la lectura que a la escritura propiamente dicha y arremeta contra los gramáticos que tenían el Nebrija como texto sagrado (p. 69), lo cierto es que sus opiniones negaban la mayor, alcanzando a todo un proceso educativo que consideraba mediocre y necesitado de una reforma integral.

39. *Ib.*, p. 183. La semilla que engendraría siglos después el *Fray Gerundio de Campazas* del Padre Isla ya estaba echada, pues Maldonado, al paso de las consideraciones de Navaggero, atacaba a «los idiotas que ignoran la lengua latina», p. 187. Claro que también existía el problema implicado en la enseñanza a través de lenguas extranjeras que no se dominaban, como el latín y el griego, denunciado por Pedro Simón Abril en sus *Apuntamientos de cómo se deven reformar las doctrinas*, Madrid, 1589, quien hablaba también en el prólogo de la necesidad de seguir a Vives y a Melchor Cano, pero con nuevos métodos.

educación», lo que sin duda sirvió de acicate a Maldonado para exhortar a su discípulo y a los españoles en general a una transformación de la misma. El exceso de inclinación a las armas debía equilibrarse con el de las letras, pero siempre a partir de la lectura de los clásicos y no de las plegarias con las que los maestros de escuela mediocres iniciaban a sus discípulos en la religión⁴⁰.

Las letras se entendían como portadoras de unos saberes que debían ser la señal de una nueva educación, pues, para Maldonado, al igual que para Erasmo, Budeo o Longino, el amor a ellas era fundamental en la formación y desarrollo del hombre. De ahí su sentencia taxativa: «no hay arte, ni disciplina, ni empresa que no se resienta del daño causado por la primera enseñanza»⁴¹. Ese daño inmenso que los malos maestros podían llegar a suponer alcanzaba sobre todo al estamento eclesial, duramente atacado por los erasmistas y las corrientes afines, como es el caso de Cristóbal de Villalón cuando denuncia, por boca de su Gallo, en *El Crotalón*, la provisión de plazas de religiosos con sofismas, regalos y niñerías, puestos en evidencia incluso por el escribano que tomaba nota del dislate:

MIÇILO- ¿Con qué letras ibas al examen?

GALLO- Con seis conejos y otras tantas perdiçes que llevé al provisor, y anxi, maxcando un Evangelio que me dio a leer, y declinando al revés un nominativo, me pasó, y al escribano que le dixo que no me debía de ordenar, respondió: «Andad, que es pobre y no tiene de qué vivir»⁴².

La dignidad del sacerdote, que representaba a Dios, debía así ir unida a la de unas Humanidades adquiridas desde la infancia, pues, para el Gallo crítico, la autoridad y preeminencia de las letras quedaba fuera de duda, como herramienta que permitía alcanzar la plenitud humana, asentando que «no hay cosa más preçiosa en ellas, que procurar el que las estudia componer la vida con ellas»⁴³.

Para bien y para mal, la política y la religión se dieron la mano, en Italia y en muchos otros lugares, dentro del programa de los *Studia humanitatis*, y no solo como espejo del poder real o del eclesiástico, sino desde la funcionalidad de los rudimentos que permitían leer y escribir⁴⁴. Dicha enseñanza podía combinar,

40. *Ib.*, p. 178-80. Los elogios de las letras y de la escritura, más allá de los *laudes* humanistas y de las prolusiones universitarias, llegaron también a las poliantes, como es el caso de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, a la que volveremos luego. Sobre ello y la peregrina idea de que España era la patria de la escritura, en la línea de Estrabón, Ch. Strosetzki, *op. cit.*, p. 176.

41. *Ib.*, p. 187. Y véase la introducción de E. Asensio, *op. cit.*, p. 46-7.

42. Cristóbal de Villalón, *El Crotalón*, ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1982, p. 150. El resto es demoledor, pues llega a decir que «no hay obispillo de anillo que cada año no vaya ordenando quinientos destos idiotas y malcoronados asnos». Y véanse p. 332-3, para el concepto de «miserable ingenio» y el deseo de alcanzar la gloria con sobornos.

43. *Ib.*, p. 393. El propio Gallo concibe finalmente su obra como un trabajo en el que ha pintado con palabras el relato de su vida (p. 414).

44. Para lo primero, Francisco Gimeno Blay, *Escribir y reinar. La experiencia gráfico-textual de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387)*, Madrid, Abada, 2006. Este rey supo del arte de escribir como forma de gobernar, según señala en el prólogo A. Petrucci. Y véase p. 27, para la relación entre el «studi» y la cancillería. La acción de gobierno iba así unida a la majestad de lo escrito,

en el caso de Italia, las *Fiore di virtù*, los Evangelios o las Vidas de los Santos Padres, junto a los textos de Séneca, Platón, Aristóteles o el mismo *Marco Aurelio* de fray Antonio de Guevara traducido al italiano⁴⁵. El modelo se extendió a toda Europa con mayor o menor fortuna, aunque, a veces, como ocurriera en el caso español, los clásicos brillaran por su ausencia y la secularización humanística se viera sustituida en la enseñanza por la lectura y escritura del Pater Noster, el Ave María y los mandamientos. Lengua, escritura y religión se unieron infinidad de veces, y desde sus primeros pinos, a los afanes religiosos que aparecieron implicados ya en el trazado de las primeras letras⁴⁶. Conviene no olvidar además que no solo fue la lengua propiamente dicha compañera del Imperio, como quería Gonzalo García de Santa María, sino la escritura, en su sentido gráfico y ortográfico, extendida y trasladada a otros lugares de Europa y América. De ahí la necesidad de estudiar los tratados y manuales de escribientes en el contexto educativo en el que surgieron.

Por otro lado, no parece casual que la letra itálica apareciese por primera vez en la página titular de la edición que Aldo Manuzio hiciera de las cartas de Santa Catalina de Siena (Venecia, 1500) y, por segunda vez, en la edición de Virgilio⁴⁷. En definitiva, la letra era algo más que grafía manuscrita o tipografía, pues en ella, como decía Leopardo Antonozzi, cabían todos los colores de la retórica y de los argumentos, como «lettera ornata di belli concetti», y estos debían incardinarse en el ancho campo de la revolución humanística⁴⁸. El diseño visual de las portadas de los libros del siglo XVI, que potenciaba en el espacio los relieves de la escritura más allá de la percepción auditiva, era un signo más de la concepción de la página y del libro como superficie significativa, que mostraba, a través de su tecnología, toda una concepción científica, filosófica y literaria⁴⁹. De ahí la necesidad de potenciar no solo los medios tecnológicos de los útiles de la escritura en su versión impresa o manuscrita, sino los fines para los que esta servía y el arte que su dominio suponía respecto a sus autores y lectores. A ello habría que añadir el beneficio que el aprendizaje de las letras suponía en la escala social y que glosó con tanta gracia Cristóbal de Castillejo en su *Aula de cortesanos*, al hablar de la necesidad de las mismas para llegar a abogado o a médico⁵⁰.

al igual que ocurriría con las bibliotecas reales. Véase Fernando Bouza, *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Salamanca, IHL, 2005, p. 13.

45. Paul I. Grendler, «Schooling and Literacy in the Italian Renaissance», en A. Petrucci, *Escribir y leer en occidente*, Valencia, 1995, p. 109 ss., donde estudia los programas de Leonardo Bruni, Guarino Guarini o Barizzo, así como el contenido de los ABC y el ABACO o la aritmética comercial.

46. Véase, por caso, el punto de partida cronológico y religioso de la colectánea de John William Bradley, *A Dictionary of miniaturists, illuminators, calligraphers, and copyists, with referents of their Works and notices of their patrons, from the establishment of Christianity to the eighteenth century*, Londres, Bernard Quaritch, 1887-9, 3 vols.

47. *Ib.*, S. Morrison, *op. cit.*, p. 39.

48. *Ib.*, donde se recoge la obra de Leopardo Antonozzi, *De caratteri* (1637).

49. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 84-6 y 117 ss.

50. Cristóbal de Castillejo, *Aula de cortesanos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pone en evidencia

Más allá de las miserias de una escritura que plasmaría Goya siglos después de manera descarnada, y nunca mejor dicho, en su cuadro «La letra con sangre entra o Escena de escuela», lo cierto es que la dignidad de la misma como medio para fijar y alcanzar el resto de los saberes, vino de la mano de su condición divina⁵¹. Y no me refiero solo a la conocida idea de un Dios autor, pintor y arquitecto del gran libro del mundo, sino a la de considerarse, en sí misma, la escritura como una invención divina o surgida bajo idéntica inspiración. No otra parece la perspectiva de la *Nueva arte de escribir inventada con el favor de dios por el maestro Pedro Díaz Morante con la qual sabrán escrevir en muy breve tiempo y con gran destreza y gala todos los que con quenta y cudicia la imitaren y con particularidad hombres y mancebos*⁵². Desde tales presupuestos, el admirado Morante no solo creía que se trataba de «la más diestra de todas las demás Artes», sino que empleaba las letras para enmarcar oraciones y fragmentos de filosofía moral. Cada una de sus láminas iba además rubricada por su firma, como «El Maestro P^o Díaz Morante», dando sello de perpetuidad a un escribir y a un leer como orar que se constituían en lección de moralidad. La abundancia de ángeles alados o las alabanzas al Sacramentado no dejaban lugar a dudas respecto a su idea de que «No ay saber que saber pueda llamarse sino se emplea en Dios», aunque también este obligara a la búsqueda de la fama por parte de los escribanos a través de la perfección alcanzada con los rasgos artísticamente trazados.

Conocido es el retrato ecuestre de Felipe IV que Morante hizo sin levantar la pluma y en un solo trazo, y cuya maestría fuera alabada por Quevedo en un comentadísimo soneto. Pero lo que nos interesa destacar es que este constituye en sí mismo un autorretrato del propio autor, pues su nombre va en letras mayores que las que suscriben el del rey. Se sellaba así, una vez más, la alianza entre el poder de la escritura y la escritura del poder, pues no faltaron en la obra las loas al monarca, al infante don Carlos de Austria y a otros nobles, o al arzobispo de Toledo, así como la exhortación a que el monarca extirpara la herejía. El tratado se convertía además en una mercancía útil y honorable que permitía una reproducción seriada al alcance de muchos⁵³.

que no bastaba con leer y escribir o saber «latín de cocina», sino hacer buen uso de las letras.

51. El óleo (1780-5), adquirido recientemente por el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, focaliza, a la derecha, la plana blanca sobre la que un niño está escribiendo y, a la izquierda, las partes pudendas de otro recibiendo latigazos. Lejos de la escuela vivista, tan afín al aprendizaje como juego, Goya parecía reflejar, en este caso, la aplicación de las teorías espartanas de Pedro Rivadeneira, *La verdadera ciencia española. Tratado de la Religión y Virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano...*, Madrid, 1595.

52. Madrid, 1615. Sigo el volumen facticio guardado en la Universidad de Sevilla, cuyas láminas están fechadas entre 1615 y 1631, Morante creía que la destreza en el arte de escribir debía alcanzarse en seis y hasta en ocho años de escuela. Utiliza variedad de letras y adornos angélicos, vegetales y animales, como si se tratase de un microcosmos escriturario.

53. Amedeo Quondam, «*Mercancía de honor. Mercancía de utilidad*». Producción del libro y trabajo intelectual en Venecia en el siglo XVI», *Libros y público en la Europa Moderna*, ed. de A. Petrucci y E. F. M. Gimeno Blay, Valencia, Ed. Alfons el Magnanim, 1990, p. 17 ss.

Afirmarse en el honor y excelencia artística de la letra cancelleresca, a la zaga de los escribientes italianos, era consecuencia lógica, como demostró Francisco Lucas en su *Arte de escribir* (Madrid, Francisco Sánchez, 1580) o antes Pedro de Madariaga en su *Honra de escrivanos* (Valencia, Juan de Mey, 1565). Lucas, al dirigir su obra a Felipe II, encarecía además su tratado no solo por la dificultad y trabajo que le había costado componerlo, sino porque pretendía que el príncipe don Fernando «fuese servido en el aprender estas primeras letras con alguna facilidad y gusto»⁵⁴. El perfecto secretario podía ser además el humanista perfecto, o a eso aspiró Antonio de Torquemada, que reclamó también la honra de ser escribiente y de servir a señores que no sabían escribir bien una carta⁵⁵.

La dignidad del arte de la escritura iba así unida a la de sus autores, quienes demostraron se trataba de algo más que un oficio, enmarcando su rostro con toda clase de adornos, lemas y ángeles tenantes en sus libros, o mostrando laberintos de caracteres y hasta jardines renacentistas que homologaban su trabajo con el *ars topiaria*. Así ocurrió con las obras de Palatino, Cresci, Sellari o Rossi en su *Giardino di scrittore* (1598)⁵⁶. Su variedad alcanzaba además rango enciclopédico y cósmico en la alegoría celeste de Francesco Alumnus, *Fabbrica del mondo* (1546), dependiendo del tipo de letra al que dedicaran sus afanes⁵⁷. Y otro tanto ocurrió entre los españoles, que rubricaron sus láminas con su nombre y colocaron en numerosas ocasiones su retrato al frente de sus obras. Así ocurrió desde la mencionada obra de Iciar, quien consignó además su edad de 25 años al escribirla, seguido por otros como Pedro de Madariaga, Ignacio Pérez, Díaz Morante y José de Casanova, entre 1565 y 1650⁵⁸. Fechados y enmarcados con leyendas latinas, algunos de ellos incorporan el título del libro, erigiéndose a veces como maestros, caso de Díaz Morante y Casanova, quienes añadieron además, entre adornos y alegorías, el dibujo de sus manos sosteniendo la pluma o señalando los útiles de la escritura.

Como en el caso de los autores de obras literarias con la pluma en la mano o de los pintores, que al igual que Velázquez o el pintor aragonés Jusepe Martínez, dignificaron su oficio con el autorretrato en el acto mismo de realizarlo, sosteniendo el pincel, los maestros de escritura se homologaban con unos y otros en parecidos términos ya desde los famosos retratos de Pacheco. La microcosmía del cuerpo, que encarecía sobre todo la cabeza humana, se fijó también en la excelencia de la mano con la que Galeno empezó *De usu partium*, según recordaba Alonso de Acebedo en *La creación del mundo* (Roma,

54. Francisco Lucas, *Arte de escrevir*, Madrid, Francisco Sánchez, 1580, dedicatoria y prólogo al lector. Lucas hace además una introducción teórica sobre la invención de las letras y su clasificación, imponiendo observaciones religiosas o de filosofía moral en sus láminas.

55. Lina Rodríguez Cacho, «La frustración del humanista escribiente en el siglo XVI: el caso de Antonio de Torquemada», *Criticón* 44, 1988, p. 61-73.

56. Véanse los retratos recogidos por S. Morison, *op. cit.*, en las figuras 6 ss., e *infra*, para el caso de los españoles. Algunos llevan inscripciones latinas, como el de Luca Horfei.

57. *Ib.*, p. 85-6.

58. Ana Martínez Pereira, *Manuales de escritura*, *op. cit.*, p. 591-595.

1615)⁵⁹. La dignidad del hombre y la hermosura del cuerpo derivaron en numerosas alabanzas sobre cada una de sus partes. Como señaló Trinkhaus, la mano se convirtió en «pieza tradicional en las meditaciones de *dignitate hominis*». Ya desde el *Timeo* platónico y los tratados biológicos de Aristóteles, la antropología clásica y los hexamerones de los Santos Padres, la mano gozó de un lugar privilegiado entre las excelencias del cuerpo humano⁶⁰. Gracias a ello, su actividad, eficacia y destreza la convirtieron en un símbolo polivalente muy utilizado en la iconografía⁶¹.

La emblemática prodigó con distintos significados su presencia, uniéndola en ocasiones a la pluma, el tintero, el pincel o los libros e instrumentos de uno y otro oficio⁶². Destaca Lorenzo Ortiz, cuya obra *Memoria, Entendimiento y Voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*, bajo el lema: «Lo fugitivo permanece y dura», considera que, quien comenta, enlaza a un tiempo escritura y lectura: «Léase con el Tintero al lado, y con la Pluma en los dedos, y della pássese al borrador lo que ligiere». La discreción del escritor se une así a la Memoria, hija de la pluma y del papel, junto al tintero, cuyas sombras despiden, a su juicio, rayos más honrosos que los del mismo sol⁶³. Es curiosa además su idea de que todo libro debería llevar muchas hojas en blanco para que en ellas escribiesen sus lectores cuanto se les fuera ocurriendo al hilo de la lectura, lo que hace más lógicos los márgenes en blanco de la Tercera Parte de *El Criticón* graciano, y su final, que el jesuita dejó en manos de los lectores, para que lo escribieran a discreción propia.

En principio, las letras, en su más amplio sentido, no necesitaban por sí mismas equiparación alguna para situarse en el arco de las Liberales donde

59. Tomo la referencia de C. Trinkhaus, «*In Our Image and Likeness*». *Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, Chicago y Londres, Constable, 1970, 2 vols., p. 145. También menciona una «Loa famosa en alabanza de los dedos» anterior a 1615, con otras elogiando la mano.

60. *Ib.*, p. 143-4. En la fijación de ese canon de perfección humana, hay que contar con Cicerón, *De natura deorum* II, 133. Véase Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza, 1986, p. 118 ss., y 126, donde se refiere a la *Fabula de homine* de Luis Vives y a la idea de «la divinidad del hombre», hecho a imagen y semejanza de Dios, según el Génesis y las fuentes clásicas.

61. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969 y Federico Revilla, *Diccionario de iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990. Y véase Aurora Egido, «Garcilaso y la puerta cerrada», *Al otro lado del espejo. Comentario lingüístico de textos literarios. Homenaje a José Manuel Blecua Perdices*, Barcelona, Ariel, 2010, p. 63-86.

62. Antonio Bernat y John Cull, *Enciclopedia Akal de Emblemas españoles*, Madrid, Akal, 1999, nn. 1011 ss, 1018-23 y 1356, donde la escritura se liga de nuevo a la voluntad, a la memoria, a la prudencia (mano ocular, luego rescatada por Gracián), al autoconocimiento y a la brevedad de la vida, sin que falte al reclamo la mano de Dios.

63. *Ib.*, nº 1356. El libro de Ortiz, publicado en Sevilla, Juan de Blas, 1677, considera que la memoria es la primera potencia y, por su fragilidad, la última en dignidad. A ello añade que «No avía de aver Libro, de que no prendiesse tintero, y Pluma y tuviesse encuadernadas muchas ojas en blanco», abriéndose así a la colaboración de los lectores. El autor parte de un soneto de Quevedo a Roma y dice que este llevaba siempre consigo papel y pluma, incluso cuando iba en carroza.

siempre estuvieron, al revés de lo que le ocurriera a la pintura, pero es evidente que, en su función más mecánica, el oficio de escribiente pretendía realizarse a la categoría de arte. La *Noticia general para la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos sintetizaba en 1600 una larga trayectoria de dignificación artística al asentar que «las liberales son hábitos y calidades del entendimiento, y las mecánicas calidades y hábitos del cuerpo»⁶⁴. Su afán por realzar el dibujo, incluso por encima de la escritura, está fuera de duda, aunque considere que «el arte y ejercicio de los escritores de buena letra, y maestros de leer y escribir... es una de las mayores virtudes que ay entre todos los estudios y artes liberales»⁶⁵.

El asunto es complejo y lo planteó, desde otra perspectiva, Mateo Alemán en su *Ortografía Castellana* (México, Cornelio Adriano Censar, 1609) cuando advertía que no se confundiera el escribir con el dibujar. Su preocupación por la necesidad de que el niño aprendiera a leer en buenos libros y a escribir ortográficamente, le llevaba a ir más allá de las cuestiones puramente gráficas. El soporte escriturario conllevaba sin duda mucho más que grafías rectas y correctas, y de ahí el afán por elevar el arte de escribir a un nivel conceptual que implicara empleos de mayor rango. Este se constituía además en un soporte imprescindible como vehículo de todas las artes liberales a las que la pintura se había ido uniendo gracias al impulso de los humanistas⁶⁶. El propio Alberti ensalzó ese «sutilísimo arte» en términos que luego aplicaron al suyo escribientes como Icíar, cargándolo, en uno y otro caso, de ínfulas eruditas y deleitables que homologaban horacianamente tales oficios con la poesía⁶⁷.

Los escribientes recorrieron sin duda un largo camino para salir de la consideración meramente manual de su oficio, al igual que ocurriera con los pintores, que trataron de elevar su mester a la categoría de arte⁶⁸. En el caso

64. Madrid, Pedro Madrigal, 1600, p. 56. En su equiparación del dibujo a la escritura, Gutiérrez de los Ríos llega incluso a asentar la superioridad de aquel sobre esta, caso de que lo escrito no se apoyara en la retórica y en la dialéctica. El asunto implica una clara distinción entre el ejercicio mecánico de escribir y los contenidos de lo escrito.

65. *Ib.*, p. 92-3. Y véanse p. 115, 165-6 y 173-4. Gutiérrez de los Ríos dice que el escribir es apenas «una partecilla del dibuxo». Y respecto a los profesores de la pluma, los considera menos que a los gramáticos, pues es la gramática la que «enseña a leer y a escribir». Escribir como pintar fue idea muy extendida y perduró en la obra de Johann Heinrich Pestalozzi, *El A.B.C. de la visión intuitiva*, Madrid, Imprenta Real, 1807. Véase en Rufino Blanco y Sánchez, *Bibliografía pedagógica de Obras escritas en castellano o traducidas a este idioma*, Madrid, RABM, 1907, III, p. 183, donde dice que «la escritura es una especie de dibujo».

66. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 18, 23 ss. y 131. Téngase en cuenta que dicha teoría descansaba en el postulado clásico de que el estudio que le es propio a la humanidad es el hombre, lo que concernía también a la pintura. Sobre la relación entre esta y la poesía, nuestro trabajo recogido en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, cap. 1.

67. Véase la dedicatoria al Príncipe de Mantua, de Leon Battista Alberti, *Sobre la pintura*, Valencia, F. Torres, 1976, p. 155 ss., donde las matemáticas y la dificultad de la materia del signo y de las líneas conferían al arte de la pintura un carácter científico parejo al que buscaban, con parecidos argumentos, los tratadistas del arte de escribir.

68. Sobre ello, el clásico estudio de Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra 1972.

de la escritura, los argumentos iban dirigidos siempre a la consideración de que formaba parte intrínseca de las buenas y bellas letras, o lo que entonces se entendía por literatura en su sentido más amplio⁶⁹. No es extraño, por ello, que Balmes o más tarde Torío y Rufino Blanco, consideraran la escritura propiamente dicha arte liberal porque necesitaba del concurso del entendimiento y no solo de la mano capaz de escribir buena caligrafía⁷⁰. Todo ello explica además el afán por mostrar amplios conocimientos tecnológicos y eruditos, de modo que los tratados se fueron llenando cada vez más de reglas y conceptos teóricos y prácticos, intentando superar con ello la mera función gráfica y utilitaria de la escritura⁷¹.

La mano que pinta y escribe (por no hablar de la que porta un libro) terminó así por convertirse en la prolongación de un intelecto pensante que convertía los conceptos en grafías a la par que ejemplificaba, con el pincel o con la pluma, el ejercicio de un arte que se elevaba también más allá del oficio de su autor. No es, por ello, extraño que al *Arte de escrever* del portugués Manuel Barata se uniese el bellísimo soneto de Camoens que empieza:

Ditosa pena, como a mao que a guia
Com tantas perfeçoens da sutil Arte
Que quando com razao venho a louvar-te,
Em teus louvores perco a fantasia⁷².

69. Paul Zumthor, *La letra y la voz de la «Literatura» medieval*, Madrid, Cátedra 1987, p. 132.-3, 150 y 340 ss., en particular. Aparte está todo lo relacionado con lo visto y lo oído, implicados en el par horaciano *pintura-poesía*, ampliamente estudiado por Panofsky, así como la asociación de la pintura a las escrituras de origen pictográfico planteada por Jorge Elliott, *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas*, México, FCE, 1976, cap. III. Los manuales de escritura del Siglo de Oro lo situaron en relación con los jeroglíficos e ideogramas. Véase el repaso que, desde Iciar y Lucas, hace Antonio Alvería Delgrás, *Nuevo Arte de aprender y enseñar a escribir la letra española para uso de todas las escuelas del reino*, Madrid, José Rodríguez, 1880, p. 9 ss y 21-3. Para la técnica, p. 34 ss.

70. Rufino Blanco y Sánchez, *Arte de la escritura y de la caligrafía: teoría y práctica*, Madrid, J. Palacios 1902 (3ª ed.), quien considera que «la escritura es el arte gráfica de la palabra». Inventada por Dios, triunfa sobre el espacio y el tiempo y se sirve de todos los saberes científicos y humanísticos. De ahí la necesidad de una destreza particular así como de amplios conocimientos para escribir bien y con técnica.

71. Véase, por ejemplo, el tratado de José de Anduaga y Garimberti, *Arte de escribir por reglas y sin muestras establecido de orden superior en los Reales Sitios de San Ildefonso y Valsain*, Madrid, Imprenta Real, 1795, p. XI, XXI, XXVI, LCVI y LXXIII. Para el tema, en general, *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, ed. de Louis Hay et al., Paris, CNRS, 1989, p. 35 ss. y 47. Aparte habría que considerar cuanto supone la *escritura hablada* y su tradición clásica. Para ello, Elías Rivers, *Quixotic Scriptures. Essays on the Textuality of Hispanic Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 61 ss., y las teorías recogidas, por nuestra parte, en los manuales de escritores, en *La voz de las letras en el siglo de Oro*, cap. 1.

72. Tomo la referencia de Ana Martínez Pereira, «El Arte de escrever de Manuel Barata en el ámbito pedagógico de la segunda mitad del siglo XVI», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 2004, p. 235-49. Sobre los problemas de la primera edición de 1572 y el soneto de Camoens, p. 242. La presencia de la mano que escribe en los retratos de autores y escribanos es abrumadora. Y otro tanto ocurre con el libro en la mano. Véase, por ejemplo, Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes, *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 197 ss. El caso

La imagen del copista o del escribiente ejerciendo su oficio con la pluma en la mano había gozado ya de una amplia tradición en los manuscritos medievales. Bastará recordar el caso de Berceo o el manuscrito escurialense de la obra alfonsí *Libros del ajedrez, dados y tablas*, pero el Renacimiento confirió a tales actitudes una nueva categoría liberal y científica que se plasmó además en la multiplicación seriada del libro ilustrado⁷³. El escritorio inventariado de Isabel la Católica tal vez marque la diferencia al ofrecernos el detalle de sus recados de escribir, péñolas y anteojos, aunque, como mujer y como reina, podía permitirse tranquilamente un *usus scribendi* no sometido a reglas⁷⁴. Perspectiva que, de otro modo, afectó también a la grafía y al estilo *descuidado* de Santa Teresa⁷⁵.

El libro impreso heredó la dignidad del manuscrito multiplicando sus efectos, y, como es bien sabido, trasladando la apariencia del códice de pergamino a las labores de la imprenta, aunque luego esta se independizara y corriera por nuevos derroteros, sobre todo en el campo de las ilustraciones. Pero no se trataba de una mera alianza gráfica y pictórica, sino de un movimiento de más amplia escala, patente en la imprenta aldina o en la plantiniana y que suponía todo un reto en la versión de textos correctamente editados o ilustrados de forma exquisita, caso de las obras de Aristóteles o del *Poliphilo*⁷⁶. La cursiva tallada por Francesco Griffo en la imprenta de Aldo Manuzio era algo más que una simple grafía, pues deletreaba sobre sus páginas en octavo la obra de

de Teresa de Jesús, tal y como se retrata a sí misma en sus obras, escribiendo o leyendo, es bien ilustrativo al respecto, según indica la propia iconografía de la santa. Asunto sobre el que volveremos en otra ocasión.

73. Véase, por ejemplo, Robert Brun, *Le livre français illustré de la Renaissance*, Paris, Picard, 1961, donde se explica el alto grado de técnica y de imaginación creadora con las que los impresores trataban de maravillar a los lectores, tanto en Italia, como en Francia y otros países, sobre todo con la posibilidad de incluir grabados. Compárese con la perspectiva medieval de Manuel Sánchez Mariana, «El libro en la Baja Edad Media. Reino de Castilla», *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, ed. de Hipólito Escobar, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez, 1993, p. 188 ss. Sobre la *imago* de la reina en los libros, p. 216 y 245 ss.

74. Elisa Ruiz García, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, Fundación Sánchez Ruipérez, 2004, p. 29 ss., 182 y 195-7, en particular. Claro que el asunto es más complejo, si tenemos en cuenta el período anterior a los Reyes Católicos, pues la educación de nobles y príncipes cobra nuevos relieves, distinguiéndose de la de los círculos universitarios y eclesiásticos ya en la época de Juan II y Enrique IV, según Tomás González y Pilar Saquero, «El Humanismo italiano en la Castilla del cuatrocientos: estudio y edición de la versión castellana y del original latino del *De infelicitate principum* de Poggio Bracciolini», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 2001, 21, 115-150.

75. Sobre la escritura desatada de Santa Teresa, nuestro estudio *El águila y la tela. Estudios sobre santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Barcelona, Olañeta - Universitat de les Illes Balears, 2010.

76. Svend Dahl, *Historia del libro*, Madrid, Alianza, 2007, p. 100-3 y 108. Como este autor recuerda en p. 122 ss., Aldo Manuzio o Plantino, entre otros, se hicieron famosos no solo por el formato, la cursiva o tipo de papel, sino por «el esmero empleado en la versión correcta del texto». Para las relaciones entre el manuscrito y libro impreso, Martin Davies, «El libro humanístico en el Renacimiento», en Hill Kraye, *Introducción al Humanismo Renacentista*, Cambridge University Press, 1988, p. 73 ss, y B. L. Ullman, *The Origin and Development of Humanistic Script*, Roma, Edizione de Storia e Letteratura, 1960, p. 13.

Virgilio, al igual que lo hiciera con otros muchos manuscritos antiguos inéditos que presuponían el trabajo filológico de quienes preparaban las ediciones en el ámbito de su imprenta.

Calderón y otros autores que escribieron deposiciones a favor de la pintura ensalzaban también el ejercicio de los escribientes elevándolo a categoría artística⁷⁷. El curso de la escritura y el discurso anduvieron así unidos en numerosos autores del Siglo de Oro, como Baltasar Gracián; considerando, en el caso de Luis Vives, que una mano diestra podía hasta ser más veloz que el pensamiento mismo al trasladar las palabras a grafías⁷⁸. Luego estaba la frescura de todo inicio que suponía el aprendizaje como vivencia personal y camino hacia mayores empleos, incluso si estos consistían en caligrafiar manuscritos. Así lo confirma el joven Nebrija al copiar la traducción que hiciera Leonardo Bruni de la *Éthica* de Aristóteles y del *Fedón* platónico en la Universidad de Salamanca, en feliz aproximación al Humanismo italiano, luego intensificado en su estancia boloñesa⁷⁹.

La escritura, como parte sustancial del arte de la memoria, era el vehículo por excelencia de la transmisión de la literatura clásica rescatada por el Humanismo⁸⁰. Su transformación acarrea toda una revolución de fondo que alcanzaba a todos los planos de la vida y del pensamiento. El nuevo orden gráfico y tipográfico invadía los espacios del arte, ya fuera en la filactería de los cuadros, en la cerámica, en la arquitectura, en los telones del teatro cortesano o en las portadas de los libros, reflejando un mismo impulso de renovación cultural, que trataba de recuperar el mundo clásico. Todo ello exigía, en principio, la mayor armonía y excelsitud en el fondo y en la forma; la misma que fray Luca Pacioli buscó en su tratado *De divina proportione* (Venecia, 1509) y que Leonardo trasladó a los complejos poliedros que dibujaban la armonía del universo. Los compases, la escuadra y las reglas utilizadas por Pacioli hacían admirable la obra de los artistas⁸¹. Y no de otro modo ocurría con los manuales

77. Para el tema, nuestros estudios recogidos sobre Quevedo, Góngora, Lope y otros en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Fernando Bouza, *Comunicación, conocimiento y memoria*, cit., p. 52, recuerda el *Memorial informatorio para los pintores* de Juan de Jáuregui, que presentaba el arte de escribir como pintado. Y véanse los elogios a la escritura en p. 76.

78. *Diálogos de Juan Luis Vives traducidos en lengua castellana*, Valencia, Benito Monfort, 1781.

79. Loredana Chinese y Francisco Rico, «El humanismo boloñés en la edad de Nebrija, España y Bolonia». *Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, dirigido por José Luis Colomer y Amadeo Serra Desfilis, Madrid, Fundación Carolina, 2006, p. 77-83.

80. Francisco M. Gimeno Blay, *Scripta manent. De las ciencias auxiliares a la historia de la cultura escrita*, Universidad de Granada, 2008, p. 8. Y véanse p. 129ss., sobre su historia y la erudición, con amplia bibliografía. Quintiliano sirvió de punto de partida para los ejercicios escolares, con numerosas observaciones sobre la lectura y la escritura acompañada de sentencias y lugares escogidos. Véase Rufino Blanco, *op. cit.*, III, p. 365-7.

81. Luca Pacioli, *La Divina proporción*, introducción de Antonio M. González, Madrid, Akal, 1987, p. 13, 19 y 26, en particular. El fondo neoplatónico de tal perspectiva fue también común a otros autores como Leonardo da Vinci. Y véase además, del mismo Luca Pacioli, *De las cuentas y las escrituras* (Venecia, 1494), ed. de Esteban Hernández, Madrid, Asociación Española de Contabilidad y Administración de Empresas, 2010. J. Lanero y E. Ortega, «De cómo rendir

de escritura cuando la imagen de idénticos instrumentos propagaba la armonía de las letras y de las palabras, que, como las artes plásticas, se fundaban también en la geometría, las matemáticas y muchas otras disciplinas necesarias.

Las letras, el cuerpo humano y la construcción de las ciudades tejían entre sí todo tipo de correspondencias con el universo, que Pacioli entendía como señales divinas en su proporción numérica. Y otro tanto ocurría con el *Champ Fleury* de Jeofroy Tory, como partes que se integraban a la configuración del hombre-letra, tantas veces reproducido hasta nuestros días en los abecedarios hechos con el cuerpo humano⁸². En el tratado *De divina proportione*, el tetraedro, la esfera y otras figuras aparecían anunciadas por cuidados títulos escritos con mayúsculas enmarcadas y dibujos en colores.

La arquitectura se hacía arquitectura y viceversa, pero no solo en el plano conceptual, sino en el ornamental, conformado por alfabetos artísticamente diseñados para la caligrafía manuscrita o para la imprenta⁸³. Conviene además no olvidar la estrecha colaboración que hubo en todos los países entre calígrafos y grabadores a la hora de imprimir los manuales de escritura o las ortografías, uniendo así dos artes que se necesitaban mutuamente, aparte del que suponía en sí mismo la invención de la imprenta. Bastará recordar el trío formado por Juan de Iciar, Juan de Vingles y Alonso Fraílla, o, más tarde, con Bartolomé de Nájera en la *Recopilación subtilísima, intitulada Ortographia práctica* (Zaragoza, 1548), tantas veces repetido en la impresión de muchos manuales⁸⁴. Estos finalmente formaron parte de una escritura que entraba por los ojos y que, por tanto, remitía a una mirada a la que se pretendía atraer y admirar con todo tipo de recursos visuales, favorecidos ya no solo por las elegancias manuscritas, sino por las que permitía la imprenta⁸⁵.

cuentas a Dios y a los hombres. Las invocaciones sacras en los libros de cuentas del renacimiento inglés», *Pecunia* 4, 2007, p. 143-154, ofrecen numerosos ejemplos de la ingerencia oracional en tales opúsculos a partir precisamente de la obra de Pacioli, en paralelo con los que ofrecían los de la escritura

82. Geoffroy Tory, *Champ-fleury: auquel est contenu l'art et science de la deue et vraye proportion des lettres antiques*, Paris, 1529. Véase la ed. de Geuf, Slaktine, 1973. En nuestro trabajo *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza, 1996, cap. 4 y 5, analizamos la corporeidad de la escritura en la obra del jesuita.

83. Ana Martínez Pereira, «Los manuales de escritura de los Siglos de Oro: Problemas bibliográficos», *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 3-4, 2003-4, p. 1545 y grabados adjuntos, entre los que cabe destacar los que reproducen textos y láminas pertenecientes a Juan de la Cuesta y otros con la mano sosteniendo la pluma, dentro de un marco ornamental alegórico.

84. Ángel San Vicente, «Sobre algunos calígrafos del bajo Renacimiento en Zaragoza», *Suma de estudios en homenaje al Ilustrísimo Doctor Ángel Canellas*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1969, p. 916-8, y Ana Martínez Pereira, «Los manuales de escritura de los Siglos de Oro: Problemas bibliográficos», p. 138-9 y p. 305-6. Esta autora relaciona además con Alciato el marco que Vingles compuso para el *Libro subtilísimo* de Iciar. Cosa nada extraña, si tenemos en cuenta que, como señalamos en otro lugar, los *Emblemata* entraron primero en España por Aragón. Para el uso de dichos emblemas y su configuración icónica en las portadas de los libros, Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, p. 47.

85. Para el tema, en general, Alfonso López Gradolí, *La escritura MIRADA*, Madrid, Calambur, 2008.

Atención particular merecerían también los tratados de música, al necesitar de las letras para su justa explicación y dentro de la idea neoplatónica de la armonía del universo que hacía más lógico el paralelo con la escritura. Pienso, por ejemplo, en el de Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, Diego Dormer, 1674), con su laberinto de letras y textos grabados por el propio autor, que llenó su tratado de indicaciones gráficas basadas en el abecedario. En este y otros casos, la mano, al igual que en el caso de la pintura, la escultura y otras artes, no hacía sino ejecutar los designios conceptuales de la mente y dentro de una concepción armónica del universo⁸⁶. El orden de los saberes y de las ciencias en general se iba adaptando así al orden del mundo, que también se proyectaba en el orden que los libros iban adquiriendo de un modo racional en las bibliotecas, como es el caso de la del Escorial estudiada por Fernando Bouza⁸⁷.

Pero donde mejor se comprueba la microcosmía espacial de la letra es en la rotulación de mapas, particularmente ejemplificada por Mercator, quien incorporó números y nombres dentro de la larga historia que la cartografía supuso en la evolución de los estilos caligráficos. Mercator reprodujo además sus propias caligrafías y no solo las aplicó a sus mapas y planisferios, sino que las reunió en un tratado en latín que tuvo amplísima difusión⁸⁸. La filosofía del Humanismo tuvo mucho que ver en los descubrimientos del Nuevo Mundo, pero también en su plasmación cartográfica. Como señala Pilar Chías, a lo largo del siglo XVI el mismo tipo de tampones que se usaba en las matrices tipográficas se empleaba en la construcción de los globos de metal y de otros instrumentos científicos⁸⁹.

La escritura del libro del mundo generó más que símbolos y metáforas, proyectándose en la actividad científica. Conviene recordar al respecto las palabras de Galileo, cuando, al hablar de la necesidad de observar lo que otros han investigado, en su tratado *Sobre los fenómenos en la órbita de la luna*, afirma que «para acostumbrarse a manejar la pluma o el lápiz, para coger o adquirir un buen estilo, es bueno comenzar a reproducir los buenos dibujos hechos por artistas excelentes»⁹⁰. Pues todo era uno y lo mismo, y a la hora de analizar, investigar y discernir, la cosmografía necesitaba, al igual que la escritura o el

86. Sobre ello, nuestro artículo en prensa, «Bases artísticas del concepto imaginado y del concepto práctico en Calderón de la Barca», *Homenaje a Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza. Y véase *infra*.

87. Fernando Bouza, *La biblioteca de El Escorial y el orden de los saberes en el siglo XVI*, 1988, p. 94. Y véase Alfonso Muñoz Cosme, *Los espacios del saber. Historia de la arquitectura de las bibliotecas*, Madrid, Trea, 2004, p. 81 ss.

88. Pilar Chías Navarro, «La cartografía de Mercator y otras singularidades de la rotulación de mapas», *EGA. Revista de Expresión gráfica arquitectónica* 13, 2008, p. 82-93, señala cómo el tratado de Mercator, *Literarum latinorum quas italicas, cursorias que vocent* (1540) fue recogido en el *Theatrum artes scribendi*, Ámsterdam, 1594, de Jodocus Hondius, quien también era cartógrafo.

89. *Ib.*

90. Galileo Galilei, *Sobre los fenómenos en la órbita de la luna*, en *Los filósofos del Renacimiento*, ed. cit., p. 522 ss.

dibujo, acudir a los modelos. La filosofía misma, a fin de cuentas, estaba escrita «en ese grandísimo libro que está abierto continuamente ante los ojos». Un universo geométrico, en fin, *cum figuris*, que no podía entenderse si antes no se entendía la lengua, o más aún, «los caracteres en los cuales está escrito»⁹¹.

Hasta los tratados médicos se sometieron a esa nueva imagen en la que el médico aparecía realzado en el ejercicio de un arte, que como la cistoria, requería profundos conocimientos. La «Imago Ioannis Thomas Porcell sardi Medicinae Doctoris Aetatis suae. 36», lo mostraba haciendo práctica cistoria en el vientre de un difunto, al frente de una obra que marcaría un hito en el historial de la anticipación médica: *Información y curación de la peste de Çaragoça y prebención contra peste en general* (Zaragoza, Bartolomé de Nágera, 1565)⁹².

Tal perspectiva inundó también los tratados de escritura, sobre todo en su especialización dieciochesca, como indica, ya desde el título, el *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas* de Juan Claudio Armas de Polanco, que muestra, junto a la pretensión artística, la científica. Pero la modernidad de ese nuevo siglo no olvidó la santificación de una actividad que se acogía tanto al «Príncipe de las escuelas Pueriles», San Casiano, como a San Nicolás de Bary, San Ignacio de Loyola o San Francisco Javier⁹³. La obra es un buen indicio de la evolución de este tipo de tratados, que, más allá de su función práctica, incluían el historial de un arte que partía de las ingeniosidades de Madariaga y de la sutileza de Icíar, entre otros, «siendo pinceles sus Plumas, que en el papel de la Fama se rubricaron eternas»⁹⁴. A esas alturas, el autor ya se sabía ducho en un «arte científico de Escribir», que se presentaba con método y erudición apabullantes en parangón con la pintura. La escritura abarcaba, además de teoría e historia, una praxis que delineaba hasta el modo de escribir letreros en las paredes de los patios para que se pudieran leer desde cualquier balcón o ventana. El hecho de que incluyera un método para examinar a los maestros le confería una utilidad clarísima y un beneficio social a un arte liberal y científico que había ido creciendo con los años.

Ese camino de ínfulas científicas había ido recorriéndose poco a poco por otros muchos autores, que ya habían unido la caligrafía, la ortografía y la aritmética

91. Galileo Galilei, *El ensayador*, en *Los filósofos del Renacimiento*, ed. cit., p. 528. Se refiere, claro está, a una lengua matemática, cuyos caracteres son triángulos, círculos y otras figuras sin las cuales no se puede entender el universo. Claro que también hubo toda una corriente escéptica sobre el engaño de las palabras, como mostró Francisco Bacon en *Sobre la dignidad y avance de las ciencias*, en *Los filósofos del Renacimiento*, ed. cit., p. 479 ss.

92. Véase la imagen de Juan Tomás Porcell, en Hipólito Escobar, ed., *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez, 1994, p. 127

93. Juan Claudio Armas de Polanco, *Arte nuevo de escribir con preceptos geométricos y reglas matemáticas*, Madrid, 1717. «Véndese en su casa en la Calle de la Zarza donde tiene Escuela, y recibe Pupilos». La vida de San Casiano y su protección a las letras va seguida por la censura del Secretario de la Real Academia Española, que encarece de paso la ortografía y la aritmética. Téngase en cuenta que lleva además el *Tratado de la doctrina Cristiana* de Juan Eusebio Nieremberg.

94. *Ib.*, La erudición sobre los mencionados y otros, como Lucas, Díaz Morante o Casanova, se combina con la presencia de los libros de geometría y de aritmética, aunque sus láminas llevan también oraciones y aforismos religiosos, aparte de cartas, consejos, etc.

o la geometría en tratados y cartillas para uso escolar, acompañándolos, en numerosas ocasiones, de doctrina cristiana y oraciones⁹⁵. Son aspectos bien conocidos y que atañían a las cartillas más comunes y a aquellas otras destinadas a aprendices de mayor rango. Es el caso del libro de Diego Bueno, *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar príncipes y señores*, cuyo reclamo titular cae además dentro de todas las prédicas renovadoras que Lope asumió en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Ese y otros ejemplos hablan además de una hermandad que alimentó los primeros años escolares y que luego se trasladaría a obras de mayor fuste.

El caso de Lope, Jáuregui, Góngora o Quevedo y tantos otros, que hicieron de la escritura sustancia poética, no surgió por casualidad⁹⁶. Los primeros años de aprendizaje, dentro de los cánones marcados por la tradición humanística de la escritura, fueron sin duda decisivos en ellos. La defensa que, implícita o explícitamente, hicieran de la pintura corría además parejas con la del ejercicio de la escritura. De ahí que quien hizo una *Deposición en favor de los profesores de la Pintura*, erigiendo esta como arte liberal, se pusiera también del lado de los escribientes por los mismos motivos. El soneto de Calderón a José de Casanova, en su *Primera parte del arte de escribir todas formas de letras* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650), sintetiza bien a las claras el proceso que tratamos de describir, siquiera en sus aspectos más representativos. Calderón, creía además no solo en la identidad de pluma y pincel, sino en la de ambos con el buril, tan necesario desde sus orígenes en la impresión de libros de escritura. Extremos que también aparecen en el poema de Agustín Moreto:

Si en las airosas muestras de esta *summa*,
El mérito y el premio te señalas,
cuando la pluma y el buril iguales,
¿qué mayor alabanza que tu pluma?
Alas con ella tu primor presume
Que al sol oponga sus hermosas galas
sin temer la firmeza de tus alas
el ejemplar peligro de la espuma.
Por tu pluma del bronce en la dureza
Y en el papel por tus buriles vive
inmortal tu enseñanza y tu destreza,
Pues, según el efecto se percibe,
De su igual, firme y fácil ligereza,
tu pluma talla, tu buril escribe⁹⁷.

95. Víctor Infantes y Ana Martínez Pereira, «La imagen gráfica de la primera enseñanza en el siglo XVI», *Revista Complutense de Educación*, 10, 2, 1999, p. 73-100, con amplia bibliografía sobre el tema. Y véanse, en p. 93 ss, los grabados que visualizan el interior de la escuela y el acto de leer o escribir con el añadido de la doctrina cristiana, además de letras ornamentales ilustradas con pasajes de la vida de Cristo.

96. Véanse nuestros estudios recogidos en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*.

97. Dedicado a Felipe IV, lleva también poemas de otros autores, entre ellos, Félix Amada y Torregrosa, que compara su pluma con las del águila y le augura eterna fama. Su elogio de los escribientes va unido a su actividad universitaria y también a su papel político. En su caso, como en el de otros muchos, las láminas van firmadas de su «mano y letra».

El propio Casanova, retratado con la pluma a la edad de treinta y tres años bajo el lema «*labor et constantia*», mostraba su figura enmarcada por una rica alegoría con el sol y la luna, además de niños escribiendo, junto a los útiles de un arte que exigía el uso del compás, además de orejas y ojos. La idea de que escribía y tallaba a un tiempo asentaba la extensión de un arte nobilísimo que era «amparo y guarda de todas las otras Ciencias, Artes e invenciones humanas, porque, sin él, ninguna se pudiera conservar, haziendo como haze a los hombres casi inmortales»⁹⁸. El tratado sustentaba además la divinidad de la escritura, inventada por un Dios maestro que se la enseñó a Adán y este a sus descendientes, como el resto de los saberes, aparte de consagrar su liberalidad. Principio de todas las ciencias y disciplinas, las letras aparecen como la mayor invención humana, un arte sin el cual nada hubieran sido ni Platón ni Aristóteles ni el resto de los filósofos. Aunque tal vez lo más curioso de Casanova es su insistencia en que, gracias a saber leer y escribir, el hombre puede escalar en la escala social y pasar de pobre a rico o de vasallo a señor⁹⁹. El modelo de «El Príncipe Niño» leyendo, que retratara Luis Vives, mostraba un camino de sabiduría más allá de las armas y otros ejercicios practicados por la nobleza¹⁰⁰. Sin olvidar al Niño Dios con un libro en la mano, o a la Virgen misma, que ofrecen tantas pinturas y esculturas a partir del gótico.

También cabría considerar la dignidad que confería la posesión de una biblioteca, como, por ejemplo, ocurre con Nicolás de Cusa, cardenal de san Pedro ad Vincula, y que adquirió numerosos códices. La singularidad de los mismos, su rareza, indicaba estar en posesión de una cultura universal, transalpina, que era todo un sello de distinción personal¹⁰¹. Pero esa y otras ambiciones del coleccionismo anticuario y moderno ya habían sido puestas en tela de juicio por el propio Petrarca, cuando atacó a «aquellos que con los libros satisfacen su avaricia y que no los valoran por lo que son, sino que los tienen por una mercancía»¹⁰². Sin olvidar a aquellos que decoraban con libros sus habitaciones «como si se tratase de vasos corintios, pinturas, estatuas o

98. *Ib.*, fol. 1vº. Téngase en cuenta que la obra comienza por «el origen y excelencias deste Nobilísimo Arte», con detalle de los varones y santos que lo practicaron.

99. Casanova hace además un breve compendio de la vida de San Casiano en f. 56, con curiosos datos sobre la Hermandad de su nombre y los beneficios que implicaba para los maestros examinados y su familia.

100. Para la idea de nobleza que confería el saber ya en *De ratione Studio Pueriles* de Luis Vives: «Seréis finalmente nobles si adornáis vuestros entendimientos con las artes», véase Rufino Blanco, *op. cit.*, IV, p. 123. Y IV, p. 129-131.

101. Concetta Bianca, «La biblioteca romana di Niccolo de Cusa», *Scrittura. Biblioteche e Stampa a Roma nel Quattrocento. Atti del 2º Seminario 6-8 Maggio 1982*, ed. de Máximo Miglio, Città del Vaticano, 1983, p. 669-708.

102. Francisco Petrarca, «El que tiene muchos libros», en *La medida del hombre. Remedios contra la buena y la mala suerte*, Barcelona, Península, 1999, cap. XLIII, y p. 58, para las citas. Petrarca se lamentaba además de la escasa formación de los copistas y de la decadencia en la que habían caído las letras. Siglos más tarde Baltasar Gracián arremeterá en el Museo de Salastano de *El Criticón* contra los que atesoran libros sin discreción alguna, convirtiéndolos en una nueva arca de Noé, por mero afán acumulativo.

cosa semejante». Su visión sobre los escritores era también demoledora, tanto respecto a los de obra original, como aquellos que se dedican a transcribir obras ajenas, aconsejando leer más y escribir menos, pues el exceso de petulancia y la vacuidad distaban mucho del verdadero arte¹⁰³.

El salto de la Edad Media —cuando la escritura se hizo, en gran parte, dentro del ámbito religioso— al Renacimiento implicó todo un proceso de secularización y vuelta al mundo clásico¹⁰⁴. Pero la laicidad del primer Humanismo tomó luego derroteros distintos al del estudio de las letras humanas que dignificaban al hombre como ser libre y sustentador del logos. Los esfuerzos de Petrarca y Vergerio o los de Groote, Erasmo y Lutero, en relación con la reforma educativa, tuvieron su reflejo en autores españoles, como Rodrigo Sánchez de Arévalo, Nebrija y Juan de Ávila, que introdujeron las nuevas teorías venidas de Italia, aunque luego la historia educativa tomara otros rumbos y fuera en retroceso¹⁰⁵.

La mezcla de inspiración clásica y cristiana, en esos casos o en el del *Dictatum Christianum* de Arias Montano, tuvo, en su postulado de doctrina de la fe y de las obras, un reflejo muy desigual en la práctica de la enseñanza habitual en los colegios y escuelas, que se fueron alejando cada vez más del clasicismo humanista¹⁰⁶. Y otro tanto ocurriría en los usos ordinarios de la escritura, que se apartaba de la cultura libresca para vivir en los libros de cuentas y de memorias, en las puertas de las iglesias o en las paredes de las cárceles, cuando los muros tomaron la palabra¹⁰⁷.

La extensión de la enseñanza, incluida la de las primeras letras, a sectores amplios de la sociedad vulgarizó sin duda las pretensiones de los humanistas y evolucionó de formas muy variadas a tenor del tiempo y de las circunstancias. La distancia entre el entusiasmo del primer Humanismo y su evolución

103. Francisco Petrarca, *Ib.*, p. 68 ss.

104. David Diringer, *The Book Before Printing. Ancient, Medieval and Oriental*, London, Dover, 1982, cap. VII: «The Book Follows Religion».

105. Jesús Luis Pardinas Fuentes, *Humanismo y educación en el «Dictatum Christianum» de Benito Arias Montano*, Huelva, Universidad de Huelva, 2006, p. 35 ss y 91 ss. Aparte habría que considerar el asunto en relación con las mujeres, a quienes el aprendizaje de la escritura podía fortalecer su alma, según Juan Luis Vives, *La instrucción de la mujer cristiana*, Valencia, Jorge Castilla, 1528. El modelo de la reina Juana, madre de Carlos V, que aprendió muy pronto a leer, se ofrece junto al nombre de otras reinas y damas sabias, como las hijas de Tomás Moro o la valenciana Ángela Mercader Zapata. Vives, en su *Tratado del socorro de los pobres*, también se preocupó de la enseñanza de los menesterosos. Véase en la ed. de Rufino Blanco, *op. cit.*, IV, p. 144 ss.

106. Jesús Luis Pardinas, *op. cit.*, p. 107ss., y p. 107ss., donde estudia el *Dictatum* (Amberes, 1575), traducido en 1605 por Pedro de Valencia. De raíz erasmiana y familista, en la línea religiosa de catequización de los niños presupuesta por Juan de Ávila, la obra de Montano y de muchos otros resucitó el modelo de un Jesucristo-maestro y de una escuela llena de discípulos suyos. Sobre el modelo educativo postridentino y el rechazo, por parte de los jesuitas y otros, del sistema educativo humanista, que fue todo un retroceso hacia las teorías medievales, véanse p. 155 s.

107. Véase, en general, Antonio Castillo Gómez, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de oro*, Madrid, Akal, 2006, y p. 225 ss. Para ello, en la actualidad mejicana, Judith Kalman, *Escribir en la plaza*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

posterior fue inmensa. Diego Saavedra Fajardo, al hilo del *Somnium* de Justo Lipsio y otros modelos, censuró en la *República Literaria* una buena parte de aquellas viejas aspiraciones que los años habían corrompido, incluidos los *laudes litterarum scientiarum dignitatis*¹⁰⁸. La crisis del Humanismo tenía, sin duda, mucho que ver con los métodos empleados en las escuelas, y la Filología ya no era la llave de las ciencias¹⁰⁹. Sobraban letrados soberbios que, fresca todavía la tinta con la que habían escrito un epigrama, salían a enseñarlo como si se fueran desangrando, pero, a la vez, faltaba saber algo más que los caracteres griegos para presumir de conocimientos clásicos¹¹⁰.

En su paseo por la ciudad, Saavedra no se olvidó de los impresores: «Vi aquellas celebradas hosterías de Plantino, de la Flor de Lis, de el Grifo, de la Salamandra, y otras donde era notable la abundancia de todos manjares»¹¹¹. Además, en su peregrinación onírica, no podían faltar, a las puertas del edificio literario, los inventores de las letras, desde los caldeos y los egipcios a Simónides o Cadmo¹¹². Pero ese reconocimiento de las grafías sobre las que descansaba la literatura en su más amplio sentido, le merecía a Saavedra numerosas objeciones, pues los papeles y los libros encerraban muchas veces la mentira y el engaño. De uno de ellos dice: «Este papel trae tanto veneno que aun en pedazos y por las tiendas será peligroso al público sosiego; y, así, más seguro es que le purifiquen las llamas»¹¹³.

Saavedra se reía además de los inventores de fórmulas para aprender mucho en poco tiempo, o de los seguidores de Tritenio, deseosos de penetrar los secretos de su *Steganografía*:

en que por medio de cuatro espíritus de los cuatro ángulos del mundo pensaba haber hallado el modo de dejarse entender como ángel, sin explicar con la lengua sus conceptos, invención que a los ignorantes parecía diabólica y no contiene más que una cifra del abecedario¹¹⁴.

Si el mundo estaba cifrado, era necesario buscar la contracifra, como Gracián diría luego en *El Criticón*, pero Saavedra había puesto ya antes en tela de juicio todos esos afanes de pretensión filosófica, carentes de verdadero contenido y que plasmaban la vacuidad en el ejercicio de muchas disciplinas.

La segunda redacción de la *República Literaria* describía una ciudad de papel rodeada por unos fosos de licor oscuro que parecen trasunto de aquel mar de tinta que cruzan los peregrinos gracianos en la mencionada obra. Pero lejos

108. Diego de Saavedra Fajardo, *República Literaria*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2000, introducción.

109. Véase la introducción de García López, *Ib.*, p. 22, 38 y 41, en particular, sobre el divorcio entre las lenguas y las disciplinas, que rompió los ejes centrales de la paideia renacentista: *res y verba*.

110. *Ib.*, p. 168-171

111. *Ib.*, p. 173. como se indica en la nota correspondiente, Saavedra se refiere a Plantino, Pedro de Castro, Juan María de Terranova, Gryphius y otros.

112. *Ib.*, p. 214. Y véanse p. 229-230, para la historia del libro y del papel.

113. *Ib.*, p. 215.

114. *Ib.*, p. 249.

de hundirse en la melancolía o de recrearse en metáforas laudatorias sobre la escritura, Saavedra denunció el enorme divorcio a que se había llegado entre el fondo y las formas. Sus imágenes ingeniosas sobre el papel no esconden la crítica, sobre todo cuando habla de «aquellas artes que son calidades y hábitos del cuerpo en las cuales se fatiga la mano y poco o nada obra el entendimiento, hijas bastardas de las ciencias, que habiendo recibido dellas el ser y las reglas por donde se gobiernan, las desconocen y obran sin saber dar la razón de lo mismo que están obrando»¹¹⁵.

Aparte habría que considerar el amplio abanico de reflexiones que, bajo el lema «non solus armis», ofrecía la *Idea de un Príncipe político cristiano* del propio Saavedra. Más allá del éxito de un rey «sin cultura de ciencias», pero con genio y buen juicio como Fernando el Católico, él abogaba por un príncipe que se acercara más al perfil de Alfonso X el Sabio. Esto es, que no solo apoyara las ciencias, sino que las conociera, aunque, todo hay que decirlo, no en exceso, pues Saavedra consideraba que las artes liberales, en realidad, solo servían para domesticar y adornar la política¹¹⁶. Su concepto de que «Las letras tienen amargas raíces, si bien son dulces sus frutos» integraba meridianamente la dignidad que se basaba precisamente en las miserias del trabajo que aquellas implicaban¹¹⁷.

La imparable ascensión de tantos oficios manuales al panteón artístico había sido, sin duda, excesiva. De ahí que Saavedra hablara en su *República* de «aquellas artes en que el entendimiento discurre y le obedece la mano como instrumento suyo, las cuales son subalternas y dependientes de las siete artes liberales, que se ocupan en las letras y en las cantidades»¹¹⁸. La arquitectura, la pintura y la escultura entraban sin duda en la categoría artística, siguiendo los versos de Miguel Ángel:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Che un marmo solo in se non circonscriva.

115. *Ib.*, p. 198-9.

116. Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe político cristiano*, Monaco, Nicolao Enrico, 1640. Ahora en la ed. de Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999. En cambio, Baltasar Gracián, *El Político don Fernando el Católico*, introducción de Aurora Egido y edición de Luis Sánchez Lailla, Córdoba, BLU-minor-Almuzara, 2010, preferirá al rey aragonés menos culto, pero sagaz y ejecutivo, criticando al Sabio, por desatender los asuntos de estado. Como decía Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y Ministros ajustados*, León de Francia, Horacio Boissat, 1661, Documento 1º, «De la buena educación del príncipe pende el acierto de su vida y felicidad del Reyno».

117. Saavedra Fajardo, *Idea*, ed. de Rufino Blanco, *op. cit.*, IV, p. 779-780, y IV, p. 781-2, amplió el sistema ya desarrollado por Vives de la enseñanza como juego. En su caso, con naipes, dados, etc, ofreciendo, con todo detalle, el método de escribir copiando letras grabadas sobre las que se colocaba el papel, pues, con ello, el niño «se enamora del trabajo, atribuyendo a su ingenio la industria del trabajo». Véase Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe*, en la ed. de Rufino Blanco, *op. cit.*, IV, p. 779-780 y IV, 781-2, para la función política de las artes.

118. Diego de Saavedra Fajardo, *República literaria*. Para las objeciones que este hizo sobre la imprenta y el libro, a la zaga de otros precursores del XVI, como Pedro de Medina, véase Ch. Strosetzki, *op. cit.*, p. 184 ss.

Lo fundamental eran, sin duda, los conceptos, pues estos, en definitiva, eran los que distinguían al arte del oficio. De ahí que las dos redacciones de la *República Literaria* denunciasen su carencia. Pero no había que confundir la forma con el fondo. La imprenta era desde luego una gran invención, como los caracteres, a los que Saavedra da una pátina mitológica, pero sin olvidar el peligro que su facilidad de multiplicación entrañaba: «Plutón mezcla el humo con la linaza y trementina, y hace un betún con que bañadas las letras y oprimidas con la prensa dejen en el papel trasladados sus figuras, y pueda el más ignorante tirar en un día sin saber escribir infinito número de pliegos escritos»¹¹⁹. No es difícil recordar al respecto la ironía con la que Erasmo se reía, en el *Elogio de la locura*, de la inutilidad de las ciencias, al hablar de la invención de las letras¹²⁰. Para este, desvanecida la Edad de Oro, «los espíritus del mal inventaron las artes», y de ahí procedían todas las desgracias, incluida la búsqueda de la fama valiéndose de la publicación de libros laboriosamente trabajados. Cuánto mejor —decía— escribir «sin elucubración alguna», «tal como le viene a la cabeza, cualquier cosa que le pase por la pluma», pues sería entonces cuando el autor aseguraría verdaderamente el aplauso y la fama¹²¹.

A la altura de 1600, Pablo de Céspedes redefinía el Humanismo como, de otro modo, Cervantes lo hiciera poco después en el *Quijote*, a la entrada de la cueva de Montesinos, cuando echa por tierra los saberes inútiles de un falso humanista llamado el Primo. No bastaban los conocimientos indiscriminados, aquellos con los que Rabelais formuló, en su *Gargantúa*, el perfil de un hijo que aprendía a escribir con letra gótica y una pluma y un tintero gigantescos todos sus libros, portando cabe sí un cartapacio que pesaba siete mil quintales¹²². A fin de cuentas, según dice Mercedes Comellas, «había que enfrentarse tanto a la forma como a los contenidos de cualquier obra clásica y de interpretar el completo legado de la Antigüedad con perfección»¹²³. Por ello, el *Discurso de las letras humanas*, aunque encareció la ortografía, iba mucho más allá de lo recto y correcto, para adentrarse en los aspectos de contenido. Ortografía era, a juicio de Baltasar de Céspedes, una «buena manera de escribir no en cuanto a la figura de las letras, sino en cuanto a la verdad de la escritura». Pero ese era solo

119. Diego de Saavedra Fajardo, *República literaria*, p. 211. La frase pertenece a la segunda redacción, pero, como anota García López, en la primera había hablado de los peligros de la proliferación de libros, lo que había convertido el arte en mero oficio. Por eso dice «que se ha hecho trato y mercancía» de ellos. Para la perspectiva desengañada de Saavedra respecto al Humanismo, véase Alberto Blecha, *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 373 ss.

120. Erasmo de Róterdam, *Elogio de la locura*, Barcelona, Bosch, 1976, p. 173.

121. *Ib.*, p. 241.

122. Véase el capítulo XIV en la ed. de Rufino Blanco, *op. cit.*, IV, p. 745, donde se ríe también de los maestros y sus sofisterías.

123. Mercedes Comellas Aguirrezábal, *El humanista (En torno al Discurso de las letras humanas de Baltasar de Céspedes)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 64, donde señala el paralelo con Vives y Erasmo, así como los recortes ideológicos impuestos por la Contrarreforma. Y véanse p. 92-3, sobre la enseñanza primaria y los maestros de escribir.

un medio, el principio de un camino que luego debía continuarse por otros derroteros, incluido el de la fonética y demás disciplinas.

Los exquisites ideales del Humanismo sobre la concepción de las artes evolucionaron de maneras diversas según los países y se adaptaron a tenor de las circunstancias. La educación jugó un papel sustancial, sobre todo al dignificar las artes mecánicas y los oficios, partiendo además de cuanto suponía la triple alianza de *natura*, *ars*, *aexercitatio*. Incluso las «artes pueriles» fueron para Alonso de Cartagena fundamentales, pues preparaban el terreno de la virtud¹²⁴. La brecha entre el saber y la utilidad que Santo Tomás abriera en su *Metafísica* se fue estrechando cada vez más, al elevar a la categoría artística numerosos oficios que implicaban el quehacer de una mano ejecutora que se movía impulsada por el entendimiento¹²⁵. La alianza entre razón, palabra y manos, asentada por Vives en su *Tratado del alma*, fue dando sus frutos no solo en el plano siempre constatado de la experiencia, sino en el de su plasmación teórica respecto al arte mismo¹²⁶.

Los siglos XVI y XVII supusieron, en todos los ámbitos, un ascenso imparable respecto a ese instrumento de instrumentos que era la mano, gracias a la cual las artes mecánicas podían alcanzar los fines inmediatos y virtuosos que presuponían las liberales. Como ha señalado Concepción Cárcelos Laborda, la admiración de los oficios mecánicos terminó asentándose en la excelencia del alma, partiendo de la base de que las artes más nobles eran las que ennoblecían el espíritu¹²⁷. El curioso diálogo entre Gamboa Vizcaíno y Manrique Castellano del *Libro subtilissimo intitulado Honra de Escrivanos*, (Valencia, Juan de Mey, 1565), de Pedro de Madariaga, planteó precisamente los provechos de la pluma basándose en el hecho de ser esta un instrumento del entendimiento humano, que confería paz y vida. La riqueza y poder de la palabra convertían, en este caso, a la pluma en «una de las artes liberales» y aun en mayor grado que las otras¹²⁸.

La puericia alcanzó, sin duda, un puesto crucial en el camino de la enseñanza emprendido por Nebrija y luego prolongado por otras muchas instancias

124. Concepción Cárcelos Laborda, *Humanismo y educación en España (1450-1650)*, Pamplona, EUNSA, 1993, p. 281 ss, sobre las artes mecánicas y p. 284, para la referencia. Capítulo aparte sería el de la dignidad social de los maestros, tantas veces vindicada por Lorenzo Palmireno y patente al final de su obra *El estudioso cortesano*, Alcalá-Valencia, Pedro de Huete, 1573, siempre que aquellos tuvieran «letras, buena fama y buenas obras».

125. En la *Summa*, las artes liberales estaban ordenadas al saber, mientras que las mecánicas o serviles estaban regidas por un principio de utilidad. Véase C. Cárcelos, *op. cit.*, p. 291.

126. «Dio la Naturaleza al hombre, que es el más excelente artifice de este mundo, un instrumento externo con el cual ningún otro tiene comparación posible, a saber la mano», *Tratado del alma*. Véase C. Cárcelos, *ib.*, p. 289, quien también se refiere a los elogios de la mano de Pineda en los *Diálogos familiares*, así como a los de Pérez de Oliva y Gracián.

127. *Ib.*, p. 303. Y véanse p. 305 ss., para la corrupción de las artes anterior al Humanismo y cuanto implicó su reforma.

128. Véanse al respecto los diálogos 1 y 5-7. La perspectiva ascensional de los escribientes corrió en paralelo con la de los artistas pintores, pero también con la de los escritores, que fue sin duda de mayores alcances. Véase, en general, Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.

educativas –incluida la jesuítica–, que hicieron hincapié en la dignidad del magisterio y en la importancia de los primeros pinos en las letras¹²⁹. Los tratados de escritura fueron un pilar clave en el edificio literario, no solo por su carácter formativo, sino por la lucha que de ellos se desprende para ganar la batalla de su consideración artística, como se deduce ya de buena parte de los títulos mencionados o del de Francisco de Padilla, *Discurso que declara la excelencia del arte de escribir* (Sevilla, Simón Fajardo, 1638). La realidad, sin embargo, se impuso de forma más cruel, y no hará falta acudir al refranero para dar testimonio de la miseria que acompañó durante siglos a los maestros, como muestra el poema con el que seguramente pidió limosna a la puerta de la iglesia el autor de la *Forma breve que se ha de tener en soltar o correr la mano en el ejercicio de Escribir liberal* (Toledo, 1678), obra de Alonso de Belmís Trejo¹³⁰.

La liberalidad de la escritura, en su aspecto gráfico y literario, se confirmó plenamente al vulgarizarse en polianteas como la de Pedro Mexía, quien garantizó, en su *Silva de varia lección*, la categoría artística de las artes mecánicas, a la par que consideró a las letras como el «amparo y guarda de todas las otras invenciones», pues ninguna se podía sostener sin ellas, aparte de que hacían a los hombre inmortales¹³¹. Los elogios de las letras convirtieron el texto de Mexía en un compendio de tópicos que avalaron durante siglos la excelsitud de su invención desde los clásicos y los Santos Padres, sin que faltara al reclamo la presunta antigüedad de «las letras en nuestra España en tiempo de los nietos y aun hijos de Noé, que las vinieron a probar»¹³². No lo hubiera dicho mejor Polidoro Virgilio y cuantos recogieron el arsenal de fuentes que encarecieron las virtudes de la mano guiada por el entendimiento y por la memoria. A la altura de 1540, Mexía recordaba que ya en la escritura egipcia, «el hombre liberal y franco era entendido por la mano derecha, estendidos los dedos», aunque estos se guiaran obviamente por la cabeza erguida, que, con su preeminencia sobre todos los demás miembros, la dirigía como señora de ellos¹³³.

En el campo de la escritura, en su ámbito estrictamente gráfico o caligráfico, ocurrió como otros. La divulgación del Humanismo a través de la escuela y de la tipografía puso al alcance de muchos lo que fue invención y propiedad de

129. Bernabé Bartolomé, «Las librerías e imprentas de los jesuitas (1540-1767). Una aportación notable a la cultura española», *Hispania Sacra*, 4º, 1988, p. 315-388 y en particular Ana Martínez Pereira, *Manuales de escritura*, nº 50, quien alude a la *Nueva enseñanza y arte travada con la cual Don Fernando de Narváez enseña a escribir con brevedad la letra bastarda*, Nápoles, San Francisco Javier, 1640.

130. Tomo la referencia de Ana Martínez Pereira, *Manuales de escritura*, p. 146. Y véase el nº 49, con el curioso diálogo del *Libro subtilísimo intitulado Honra de Escrivanos*, Valencia, Juan de Mey, 1565, ff. 1 ss., para el realce de la pluma.

131. Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, edición de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1990, II, cap. I, 11.

132. *Ib.*, II, 16

133. *Ib.*, I, 191 y 333. Para las destrezas de las manos, I, 409-10 y I, 455, sobre el trabajo manual en San Pablo y en la Biblia. Mexía sigue incluso las teorías de proporcionalidad y armonía que respecto al cuerpo aparecen en Juan de Arfe y Villafañe, *De varia conmensuración para la escultura y arquitectura* (1587). Véase *Ib.*, I, 655.

unos pocos¹³⁴. La dignidad de las artes y de la escritura en particular pasó de los *laudes* humanísticos propiamente dichos a su vulgarización en los manuales y polianteas hasta bajar al patio de escuelas¹³⁵. La dignidad de la escritura, como la dignidad del hombre, se convirtió en un tópico que no siempre fue acompañado de aquella excelsitud originaria que remitía a una nueva manera de escribir y leer el mundo a la luz de los clásicos grecolatinos. La *miseria hominis* corrió muchas veces a la par que la *miseria litterae*, y aún amplió los límites de esta hundiéndolo sus raíces en la tierra, donde el hombre se acerca más a los animales, huyendo de la razón y de la palabra que le homologan con su ser angélico.

La idea de que las letras conducen a la bondad humana no siempre se cumplió, pero muchos humanistas abrieron con ellas el ancho camino por el que los *Studia Humanitatis* resucitaron el afán ciceroniano por la cultura y por las letras con el que podían ayudar al hombre a sobrellevar sus miserias¹³⁶. Para alcanzar la dignidad en las letras no bastaba obviamente con el trazado de una caligrafía perfecta ni con el auxilio de los mejores tipógrafos, sino con el ejercicio de una mano que plasmara dignamente sobre la página en blanco nuevos conceptos y nuevas palabras engendradas por el entendimiento. Hablamos de esa mano con la que Lope de Vega sostiene una papeleta escrita en un cuadro pintado por Van der Hammen, donde la dignidad a la que nos referimos no parece emanar de su vestido de clérigo, como caballero de san Juan, doctor en Teología y luciendo la cruz de Malta, sino de las *Rimas*, las *Comedias* y otras obras suyas que descansan a su izquierda sobre una mesa en la que se apoya¹³⁷.

134. Francisco Rico, *El sueño del Humanismo*, Madrid, Alianza, 1993, p. 76.

135. *Ib.*, p. 163 ss., donde se plantea la cuestión en los *laudes litterarum*. Rico sitúa el elogio de las letras en relación con la *dignitas* en la época de Carlos V, con Vives, Fox Morcillo, Brocar y Decio, considerando también la obra de Petreio y Maldonado.

136. Martin Davies, «El libro humanístico en el Cuatrocientos» y Nicholas Mann, «Orígenes del Humanismo», en Jill Kraye, ed., *Introducción al Humanismo*, p. 92 y 19 respectivamente. Planteamos el asunto en *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián* y, desde otra perspectiva más actual, en «La dignidad de las Humanidades y el Hispanismo», *Las Humanidades y el Hispanismo*, *Ínsula*, 725, 2007, p. 2-4.

137. El cuadro ha sido localizado recientemente en una colección particular de Munich por Benito Navarrete Prieto, «De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por Van der Hamen», *Ars Magazine* 3, nº 6, abril-junio, 2010, p. 52-64. Este trabajo forma parte del Proyecto del Grupo de Investigación Consolidado del Gobierno de Aragón H-47: *Baltasar Gracián y la cultura de su tiempo*.