

lengua vulgar que abrió vías de investigación y de análisis críticos de enorme interés, como fueron, entre otros, los modelos interreligiosos y su difusión en los diversos ámbitos europeos. La atención prestada a la producción de libros populares de tema religioso durante la Contrarreforma contribuyó a abrir en las reflexiones dedicadas al libro en la Europa del Renacimiento una llamada de atención sobre esta literatura y el papel que la Inquisición desempeñó en la circulación de un tipo de textos devotos, fundamentales en la difusión del pensamiento religioso y que, sin embargo, había quedado limitada por su silencio en los catálogos. El reclamo sobre la escasa importancia prestada a la descripción de impresos de este género fue un estímulo para que los estudios sobre cultura popular progresasen a partir de un cambio de entendimiento de la importancia de un planteamiento de los catálogos de los fondos históricos, una propuesta cimentada en los estudios avanzados y en conexión directa con las líneas de investigación en curso. Comparte orientación otro de los artículos recogidos en esta monografía, «Per una bibliografia delle stampe popolari religiose», que señala la falta de eco que otras voces, anteriores a la suya —en este caso la de Carlo Anglieri, que se ocupaba de este problema en los años cincuenta— reclamaron: la necesidad de atender colecciones consideradas menores que, como los pliegos sueltos, quedaban desatendidos. En España recordamos a Rodríguez-Moñino y la deuda con la labor de María Cruz García de Enterría, de Pedro Cátedra, de Julián Martín Abad entre quienes impulsaron catálogos de piezas sueltas menores que dieron comienzo a otro entendimiento de la poesía española, a su circulación en los diversos ámbitos de la sociedad europea y a un nuevo aspecto del coleccionismo.

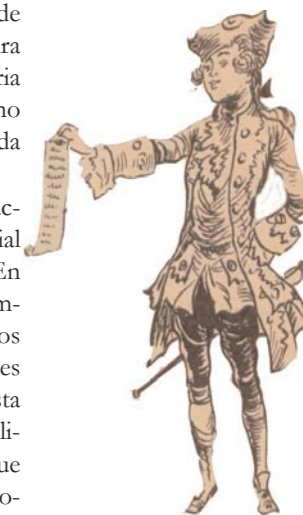
Es verdad, como afirma el autor, que Italia es uno de los países con mayor concentración de documentos librarios. Sin embargo, este hecho que hubiese permitido jugar con ventaja a sus estudiosos, se ha visto invalidado por su número desbordante de fondos y de depósitos. La dimensión patrimonial ha sido un obstáculo sobre el que «Biblioteche e identità nazionale» pone el foco, al tiempo que hace un balance profundo y útil, porque integra el amplio espectro de palacios del conocimiento y de representación de la memoria —me sirvo de la metáfora de Baldacchini— que configura la realidad italiana. El análisis de tipos de materiales en relación con el acceso permitido por los instrumentos impresos o electrónicos tiene ese valor crítico positivo y exigente que caracteriza la forma en que el autor se ha relacionado siempre con las bibliotecas históricas que, en su andadura investigadora, han venido siendo su *hortus clausus*.

La dilatada recepción de los trabajos que jalonan su viaje científico pone de manifiesto uno de los que se deben considerar rasgos centrales de su carrera, la capacidad de formación de nuevos historiadores del libro y de las bibliotecas. Inseparables de su producción son los libros que forman parte curricular y resultan guías imprescindibles para el desarrollo de futuros profesionales a cargo de colecciones históricas y de investigadores. Dos actividades conjuntas, inseparables, porque la solvencia de los resultados, como muestra el periplo del autor, depende de que ambas transcurran como vasos comunicantes perfectos y sin fisuras. Las posibilidades de rentabilizar científicamente la catalogación de un fondo histórico —en el caso de Baldacchini el *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, en el de otro conocido estudioso, François Dupuigrenet Des Roussilles, la catalogación de Biblias en la Bibliothèque Nationale de France—, dependen del conocimiento de la estructura del libro, del de la historia de la imprenta y de la edición y, obviamente, de la historia textual. Y es solo, a través de ello, que el paso por un catálogo colectivo o por una biblioteca puede transformarse en un manual como *Il libro antico* (1982), *Lineamenti di bibliologia* (1992), o *La descrizione del libro antico* (2016) con capacidad de formar con solidez a un profesional competente para hacer de un catálogo una herramienta de investigación y no el resultado de un mero levantamiento de datos. «Authority Control of Printers, Publishers and Booksellers» (*Cataloging & Classification Quarterly*, 2009, v. 38-40, 3:4, pp. 269-280) —no incluido en la antología— es un ejemplo perfecto que muestra, a partir de las fuentes, la evolución de los puntos de acceso a nombres de impresores, editores y libreros y explica desde una base documental sólida, por qué la creación de un fichero de autoridades para estos agentes del libro debe ser, como en el caso de los autores, responsabilidad de las agencias nacionales.

A esta línea de trabajo, fruto de una actividad catalogadora fundamentada, se acoge un conjunto de artículos dedicados al estudio material del impreso antiguo y a ciertos géneros bibliográficos, producto de la dilatada frecuentación de los fondos. Las consideraciones acerca de las misceláneas presentan las fricciones que surgen al describir unidades bibliográficas compuestas y la necesidad de conservar la dimensión plural de documentos que se presentan como unitarios. Son problemas biblioteconómicos que ningún profesional responsable rehúye o reflexiones sobre materiales periféricos del impreso que pueden ayudar a buscar soluciones descriptivas y bibliográficas a materiales como las cubiertas tipográficas que el autor define como parientes pobres del libro.

Pero la madurez de quien con mentalidad de investigador se enfrenta a un fondo histórico en un trabajo de descripción, la miden sus dudas y son las preguntas, no las respuestas, las que acercan al entendimiento de algo tan complejo como es un impreso antiguo. Haber meditado sobre la filosofía de la diferencia es lo que hace de «Dubbi di un catalogatore (occasionalmente) di incunaboli», un ejemplo brillante de los problemas que se plantea un profesional cuando las normas establecidas, las fuentes impresas y las electrónicas no son capaces de ofrecer soluciones para enfrentar lo que es consustancial al producto de la imprenta manual, las diferencias. Este artículo supone una reflexión sobre los límites que debería ser una lectura preceptiva para todo catalogador, para todo bibliógrafo.

Este largo viaje entre libros y bibliotecas es una panorámica de los estudios internacionales del libro y de las metodologías seguidas en lo que constituyen las arterias principales que las han alimentado desde los años ochenta del siglo pasado. Imprescindible porque el viajero es un protagonista de la investigación contemporánea sobre la historia del libro y una referencia obligada en los estudios y para los estudios de todos los que creemos en la capacidad transformadora del libro. Somos los beneficiarios del periplo de Lorenzo Baldacchini.



Louis Morin, *L'infant prodige*. Paris: Delagrave, 1898 [RB INF /3144]

ENTRE TEXTOS Y TEJIDOS (I):

DOS EJEMPLARES DEL LIBRO DE GEOMETRÍA PRÁCTICA Y TRAÇA DE JUAN DE ALCEGA EN LA REAL BIBLIOTECA

Elena de Paz Américo
Universidad Complutense de Madrid

El *Libro de geometría, práctica y traça* de Juan de Alcega es el primer tratado de sastrería que se imprimió en Europa «y probablemente también en el mundo» [Ruiz de Elvira 1993, 7]. Encabeza una serie de impresos de patronaje cuyo principal objetivo, lejos de explicar la elaboración de los patrones, es mostrar su colocación ideal sobre el tejido para determinar la cantidad de tela necesaria, como expresa el propio autor en el título de su obra: *Libro de geometría, práctica, y traça, el qual trata de lo tocante al officio de sastrer, para saber pedir el paño, seda, o otra tela que será menester para mucho género de vestidos, así de hombres, como de mugeres, y para saber cómo se an de cortar los tales vestidos, con otros muchos secretos; y curiosidades tocantes a este arte. Compuesto por Ioan de Alcega, natural de la prouincia de Guipúzcoa, descendiente de la casa de Alcega.*

Resulta llamativo el hecho de que entre los siglos XVI y XVIII, en plena pugna entre el rechazo a los oficios mecánicos y su rehabilitación [Aguilar-Adan 2004, 218-248], la totalidad de los libros impresos de patrones, con la excepción del *Art du tailleur* de M. de Garsault —uno de cuyos ejemplares se conserva también en la Real Biblioteca, con signatura IX/5393(5)—, sean de factura ibérica, si bien hemos de recordar la extraordinaria influencia que el traje español tuvo en las modas europeas: «Cuando subió al trono Felipe II hacía ya años que estaba formado el estilo español, que se imitó en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVI» [Bernis 1962, 33].

Pretendemos con este artículo, en primer lugar, exponer brevemente las características materiales de las ediciones del singular tratado de Alcega y, con especial atención, las de los dos ejemplares de ellas conservados en la Real Biblioteca. En segundo lugar, ofrecemos mínimos detalles bibliográficos de las ediciones y ejemplares conocidos del resto de los libros de patrones españoles impresos entre los siglos XVI y XVIII, cuyo contenido ha sido esbozado en otras publicaciones [Mendía 1949; Ruiz de Elvira 1993; De la Puerta Escribano 2001, 45-65]. En esta primera entrega, nos centramos en las peculiaridades de la primera edición, analizando en detalle su formato, que despierta especial interés por su rareza y porque fue utilizado en algunas obras posteriores de esta tipología de impresos de patronaje; atendemos también a sus ejemplares, especialmente al que se custodia en la Real Biblioteca. En el próximo número, analizaremos las características de la segunda edición y de algunos de sus ejemplares, y presentaremos los siguientes tratados de sastrería publicados en las fechas mencionadas.

Existen dos ediciones del *Libro de geometría, práctica y traça* del siglo XVI, salidas de las madrileñas prensas de Guillermo Drouy con solo nueve años de diferencia: la *princeps*, de 1580, en formato 8º apaisado, y la segunda edición, de 1589, en folio. La Real Biblioteca cuenta con un ejemplar de cada una de ellas, ambos conservados en muy buen estado.

La estructura material y las características técnicas de la primera edición son las siguientes (se indica también la secuencia de signaturas desglosadas, para señalar la marcación de los cuadernos):

8º apaisado.- A¹⁰ B-F⁸ G-I⁴ K-L⁸ M-N⁴ O⁸ P¹⁰ [A⁶⁺⁴ B-F⁵⁺³ G-I³⁺¹ K-L⁵⁺³ M-N³⁺¹ O⁵⁺³ P⁶⁺⁴].- 2 h., I-102 fol.- L. red. y curs.- 13 pliegos.

Erratas en sign.: E5 (con el 5 al revés).

Sin marcar el lugar correspondiente a las sign.: B2 y E3 (por una lín. añadida a la caja).

Erratas en fol.: 15 (en lugar de 5I y con el 5 al revés) y 56 (66).

Sin marcar el lugar correspondiente a los fol. 20, 77, 95 y 10I. En el fol. 91 el número figura en la mitad superior de la p., antes del grabado xilográfico.

Inic. tip. de 2 lín. de arracada e inic. grab. de 4 lín. de arracada.- Texto en apaisado a lín. tirada, excepto en dos fols. con dos estampas y el texto correspondiente dispuesto a dos cols. (fols. 37v y 38r).- Con reclamos.- Con 135 xilografías intercaladas en el texto, que representan los patrones, y una en la portada con un retrato del autor en su taller, con los instrumentos propios de su oficio.- Con 21 tablas sinópticas, la primera, dividida en 6 columnas, que indica las divisiones de la vara de medir y los símbolos que les corresponden (fol. 20); las 20 restantes dispuestas en un ajedrezado de 16 columnas y 4 filas, que indican el largo del tejido necesario para cortar una prenda determinada en distintas longitudes y dependiendo de la anchura de las telas disponibles (fols. 93r a 102v).

AVISOS

NOTICIAS DE LA REAL BIBLIOTECA, AÑO XXVIII, NÚM. 96 (ENERO - ABRIL, 2022)

Nos hallamos ante un libro elaborado con especial cuidado, ya que presenta muy pocas erratas en signaturas y en foliación, como se aprecia en las características colacionales.

Los cuadernos primero y último están formados por dos pliegos y medio, es decir, diez hojas; los cuadernos de cuatro hojas (G, H, I, M y N), cada uno de los cuales contiene una xilografía doble en sus páginas centrales (vuelto de la segunda y recto de la tercera), suman otros dos pliegos y medio, y los ocho cuadernos restantes, de ocho hojas, suman otros ocho pliegos, resultando trece el número total de pliegos del libro (o, lo que es lo mismo $104:8 = 13$).

Las 135 estampas xilográficas, que representan los patrones de una veintena de prendas de vestir (son varios los que se repiten para su corte en distintos tejidos o tallas), de dos aderezos de caballo (fols. 61v, 62r) y de tres banderas (fols. 89v, 90r y 91r), no solo acompañan al texto, sino que son parte esencial del libro, pues muestran la disposición óptima del conjunto de las piezas de cada patrón sobre el tejido con el objetivo de conseguir el mínimo desperdicio en el proceso de corte; lo que hoy, en términos técnicos, se denomina *marcada* [Estany 1988, 190].

Se conocen tres ejemplares de la primera edición, todos ellos conservados en bibliotecas españolas. El único completo es el que custodia la Real Biblioteca, con signatura I/B/127. La Biblioteca Nacional conserva otro (R/7641), múmero de las cuatro primeras hojas del primer cuaderno A¹⁰, incluyendo la portada, y de las dos últimas hojas del último cuaderno P¹⁰. El tercero se conserva en la Biblioteca Pública del Estado en Huesca (A.D.R.37), tratándose también de un ejemplar múmero del cuaderno A¹⁰, de las dos primeras hojas del cuaderno B⁸ (B1 y B2), de la octava hoja del cuaderno O⁸ (O8) y del cuaderno P¹⁰ entero, según el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* (CCPH000797646-1). Nos queda pendiente la consulta de este ejemplar debido a que actualmente está siendo restaurado en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (información que agradecemos al personal técnico de la citada biblioteca).

La principal característica del ejemplar que atesora la Real Biblioteca es su buen estado de conservación, dejando de lado las enmiendas, puestas ya de relieve por el Conde de las Navas [103, 488]: «un lector demasiado solícito lo retintó con pluma, siendo peor el remedio que la enfermedad». Estas enmiendas, a tinta y manuscritas, afectan a la h. sign. A2r (en la lín. 6, repaso de las letras «ftr» en «nuestras»; en la lín. 9, repaso de «y» en «breuedad y facilidad», y de las letras «i» y «e» en «cualquiera»), así como a algunos renglones de las tablas de los fols. 93r, 94r y v, 96r, 97-98r y v, 99r, 100-102r y v, donde figura también una anotación debajo de la tabla (ñ.126).

Procede de la librería del conde de Gondomar y, como fue lo habitual a su llegada a la Real Biblioteca, le fueron retirados los pergaminos originales y se reencuadró en pasta moteada teñida de verde entre mayo de 1806 y mayo de 1808, presentando la actual encuadernación el lomo con hierros dorados y la cifra real de Carlos IV (información que agradecemos al Dr. Moreno Gallego, Responsable de Colecciones Especiales de la Real Biblioteca). Muestra un *exlibris* real de la época de Fernando VII, y el sello de la Real Biblioteca en los fols. 1v, 52r y 102v. Muy meticuloso, el encuadernador tuvo el detalle de colocar escartivanas en aquellos cuadernos con dobles xilografías en sus páginas centrales para que estas pudiesen verse al completo, apreciándose en ellos tanto la escartivana (fols. 51v, 54r, 58r, 59v, 78r, 79v y 82r) como los orificios del cosido anterior que fue de cinco hilos (fols. 50r y v, 51r, 55r y v, 78v, 79r, 82v y 83r y v). Como consecuencia, estos folios sobresalen, conservando todos ellos la marca de doblado hacia el interior del libro para evitar que se dañasen (fols. 50, 51, 54, 55, 58, 59, 78, 79, 82 y 83). Las guardas, de aguas en tonos de colores (verde, azul, naranja, rosa y blanco), llevan una hoja adherida al vuelto de la guarda volante y una segunda hoja de protección, con corondeles horizontales, filigrana (posiblemente, una cabeza de carnero) y contramarca «POYLA». El papel de la obra, en cambio, es de mayor gramaje que el de las hojas externas, estando dispuestos sus corondeles en vertical, como corresponde al formato. Puede observarse la filigrana (racimo de uvas) en el borde inferior de los fols. 58, 78 y 98.

Están en blanco el vuelto de la portada y el fol. 91v ya que a continuación empieza la tercera parte del tratado. La caja de texto en el cuerpo de la obra es de 15 líneas, predominantemente, y lleva filete superior e inferior (incluso en la portada), faltando el inferior en los fols. 4r, 10r y 63v y el superior en el fol. 93r. En el fol. 20r puede verse un cuadratín de imprenta entintado y el fol. 93 ha sido restaurado.

Desde una perspectiva material, sin duda lo más llamativo de esta edición es su formato, un 8° apaisado, del que ya Alonso Víctor de Paredes [Moll ed., 1984] daba cuenta de su rareza al tratar del «Género atravesado»:

Estas tres imposiciones de que determino tratar pudiera escusarlo, pues en tanto tiempo que he professado este Arte, no he tenido ocasión de hazer más de vna vez la de a quarto, y otra la de octavo [...] Su modo de planas es disforme, pues vienen a ser los renglones mucho más anchos, que lo que tiene la plana de largo, ocasionando de que el pliego de papel no se dobla como se haze en las demás imposiciones el primer dobléz, sino al contrario, con que se viene a coser por la parte más estrecha. Los números de las planas que hazen forma, son los mismos que en el quarto, octavo, y diez y seis que queda dicho; mas el sitio de sus planas es muy diferente, como se verá en estas demostraciones. (fol. 32r).

Por ello nos propusimos intentar desentrañar a partir del análisis de los ejemplares conservados (y disponibles en este momento para la consulta) la imposición de las planas y la forma de plegado de esta edición singular. Para lograrlo ha resultado determinante el hecho de que el ejemplar de la Real Biblioteca conserve las barbas, pues es lo que ha permitido reconstruir la estructura original del pliego —de tamaño marquilla— y su procedimiento de plegado. Además, conviene resaltar que pese a su rareza, el formato, como veremos, tuvo cierta continuidad en los libros de patrones posteriores de los siglos XVI y XVII, probablemente por dos razones: en primer lugar, porque resulta muy apropiado para estas estampas xilográficas largas y estrechas que, a partir de la segunda edición del tratado de Alcega, en folio, se dispusieron en apaisado, es decir, en el sen-

-, *La tonadilla escénica*, Barcelona, Labor, 1933.

VV.AA., *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, José Peris (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.

-, *Catálogo de la Real Biblioteca: catálogo de música manuscrita*, María Luisa López-Vidriero y Pilar Tomás González (dirs.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2006.

VILLANUEVA ABELAIRAS, C., *Los villancicos gallegos*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994.

(*) El presente escrito fue elaborado gracias a una beca de investigación convocada conjuntamente por la Casa de Velázquez y el Consello de Cultura Galega (PR970A). Se cuenta también con financiación de las Ayudas de apoyo predoctoral (ED481A e IN606A) y las Ayudas de consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas del SUG GPC (ED431C, IN607A, ED431B, IN607B, ED431F e IN607D), ambas de la Consellería de Educación, Universidad y Formación Profesional de la Xunta de Galicia. Asimismo, el texto se inscribe en el proyecto del Grupo Organistrum *Galicia-América: música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1850)*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España (PID2020-115496RB-I00).

BALDACCHINI, LORENZO, *Il mio lungo viaggio tra libro antico e biblioteche*.
Roma, Vecchiarelli editore, 2021.

María Luisa López-Vidriero
Biblioteca Bodoni. IEMYRhd. USAL

El viaje bibliográfico de Lorenzo Baldacchini se inició a principios de los años setenta del siglo anterior. Su itinerario por el libro antiguo se ha construido sobre un principio claro y sólido: en la comprensión del libro no existen binomios sino puntos de vista que debemos considerar «todos continuos». Los brillantes resultados que se alcanzan con esta superación de parejas de términos relevantes: docencia/investigación, conocimiento material del libro/descripción, estructura del libro/ historia de la edición o bibliografía/catálogo, los muestran trabajos como *Il libro antico. Storia, diffusione e descrizione, Aspettando il frontespizio, Alle origini dell'editoria italiana, Lineamenti di bibliologia, Tra i fili della rete. Libri e tipografi italiani nelle biblioteche francesi, o Biblioteche e identità nazionale*.

Los treinta y un artículos que forman esta antología muestran cómo una mirada amplia y un conocimiento profundo sobre la industria y el comercio del libro italiano, asentado sobre una dimensión europea, son los que han permitido a Lorenzo Baldacchini evaluar afinidades y peculiaridades del fenómeno y establecer conclusiones válidas por la solvencia y el conocimiento de sus fuentes. Y, en este sentido, es el índice de las obras citadas —supera las cincuenta páginas— la convincente muestra de solvencia de la metodología de la investigación de estos textos reunidos en *Il mio lungo viaggio*, en los que el autor ha venido analizando el libro antiguo y las bibliotecas históricas desde hace más de cuatro décadas.

Su empeño en revelar la estrecha relación entre bibliografía e historia de la cultura libraria ha ensanchado las dimensiones de géneros bibliográficos, como la literatura de cordel o la literaria popular, y le ha llevado a considerar otros aspectos de la edición en lengua vulgar. El largo viaje recoge algunos ejemplos como «Cantastorie-editori nell'Italia del Cinquecento» —un trabajo del año 2012— donde el autor estudia el vínculo entre oralidad e imprenta, entre el «artista di piazza» y el pliego o el folio impresos, que son desarrollos de un estudio imprescindible sobre este tema, *Bibliografia delle stampe popolari religiose del XVI-XVII secolo*, editado por Olschi en 1980, basado en una fuente documental robusta: el análisis descriptivo y bibliográfico de tres fondos librarios máximos, las bibliotecas Vaticana, Alessandrina y Estense.

Este núcleo documental de más de cuatrocientos ejemplares de *Bibliografie delle stampe popolari religiose*, permitía sustentar hipótesis de estudio con solvencia y abría caminos a nuevos desarrollos reunidos ahora en esta antología. Oralidad e imprenta popular, tratado en «Cantastorie», o en «Antirascimento nel Ravennate: Cantastorie a Faenza e dintorni», y también a una ampliación contrastada sobre el uso de la imprenta en la producción de un género de literatura popular al servicio de la extensión de la religión post tridentina, «Il libro popolare italiano d'argomento religioso durante la Controriforma».

Los estudios bibliográficos de Baldacchini derivan siempre en ampliaciones teóricas avaladas por la solvencia de las fuentes descritas que permiten sustentar hipótesis sobre géneros, así como sobre problemas editoriales y de circulación en trabajos posteriores. A «The First Luther's edition in Italy», publicado previamente en 2019, lo respalda *Niccolò Zoppino di Ferrara, Alle origine dell'editoria in volgare* (2011), un estudio sobre el tipógrafo en el que el autor analizaba las cuatro ediciones en italiano del impresor. El estudio del *Libretto volgare* de 1525 —desde la singularidad de su formato y la elección de tipos góticos hasta la historia del único ejemplar conocido en la Biblioteca Nazionale di Firenze, procedente de la librería del conde Pietro Guicciardini, una colección decimonónica, de corte evangelista, centrada en traducciones de la Biblia al italiano y la Reforma—, muestra las posibilidades de aplicar un estudio bibliográfico a un análisis individual comprensivo.

Las consideraciones en torno a la lengua vulgar y a la producción de la imprenta que plantea la edición de Lutero en Italia se amplían con la contextualización europea que es, como ya hemos señalado, uno de los rasgos característicos de los trabajos de Baldacchini. «Aspettando il canone. Editori e bibliografia nell'Italia del primo Cinquecento», faculta para llevar a cabo estudios comparativos sobre la extensión de la lengua vulgar y la conformación de un canon literario entre las diversas áreas lingüísticas, porque aporta la sólida referencia de un análisis de los principales centros de producción italianos. Un tema de debate internacional sobre el fenómeno de la imprenta y de su impacto en la economía, la práctica y la representación de la

guntan qué ocurre. La protagonista afirma que va a contraer nupcias con su empleador y el escribano se dirige al aludido: «No sé cómo puede usía / aber amado a esta tonta». Durante el enlace, continúan las preguntas despectivas del profesional: «¿Qué es lo que le cegó / a usía para darle a esta la mano?». Responde el interpelado: «la habilidad que ella tiene / para hacer un estofado». A mayores, apunta la mujer: «no, señor, que además de esu / le enquillotraron meus ollus». Después, se sucede en 6/8 una «gayta» (nombre que entonces se le daba a la muñeira), interpretada por los recién casados, que se muestran alegres y enamorados.

Finalmente, aparecen las típicas seguidillas epilógicas (en 3/4 intermediadas por un fragmento en 6/8). Tratan otro asunto (algo frecuente): los lamentos de las personas (por ejemplo: «se queja un yndianito / que desde Madrid su dama / se le a tragado un navío / que dejó anclado en la Habana»).

Ya para terminar lo dicho sobre esta obra, cabe apuntar que probablemente nos encontremos ante la misma pieza que conserva la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid bajo el título *La gallega enamorada* (Blas de Laserna, sin año; Mus 180-1). Aunque en la institución de Conde Duque falta el guion de voz (con la letra) y bajo, la música de las *particellas* coincide con lo custodiado en la Real Biblioteca.

También ha llegado al presente una tonadilla que parece ser la continuación de *La gallega* (Blas de Laserna, 1783; Real Biblioteca, MUS/MSS/1639): *La tornaboda de la gallega* (Blas de Laserna, 1783; Biblioteca Histórica Municipal, Mus 162-5).

La segunda tonadilla importante aquí se identifica como *Las disputas de los teatros* (Blas de Laserna, 1784; Real Biblioteca, MUS/MSS/1646). El argumento de la misma recuerda a la famosa *Querrela des Bouffons*, solo que sustituyendo el teatro italiano por el hispano. La obra empieza, tras unos compases puramente instrumentales, con una mujer cantando: «Oí una visita espero tener / de un cómico grande / del teatro francés. / Entono el carácter / engrío la faz, / que es fuerza con estos / mostrar gravedad. / El tal viene a España / los teatros a ver / por si encuentra en ellos / por algo que aprender. / Veré si el peinado / descompuesto está / para que no tenga / nada que notar». Entra entonces un personaje haciendo de galo (y hablando en macarrónico): «O, qué amable, que presiuse! / son visaig mon cur arrete / sete charmante fillete / dans la toaleta estar». Coinciden y ella le pregunta su opinión por las actividades escénicas españolas. Ante esto, responde él: «Pardonad señorita, / que os diga libre / que sus imperfecciones / son ansufribles». Ella le comenta entonces con ironía: «Y el vuestro es perfecto / en todo ba recto».

Comienzan a continuación un duro debate al respecto. Empieza el galo: «En los teatros españoles / no lleba el mérito aplauso / sino el cómico que da más voces / e más porrazos». Luego afirma la hispana: «También los teatros franceses / aunque más nos los abonen / parecen semana santa / con tantas lamentaciones». Él: «Nuestro teatro guarda / unidad de acción». Ella: «Pero el nuestro tiene / maior imbención». Él: «También e visto en el teatro / que desnudo Hércules iba / e para llorar sacaba / un pañolo de la tripa». Ella: «También quando los franceses / cantan una cavatina / por más que su gusto alaban / en vez de cantar relinchan». Continúan así hasta que deciden demostrar su talento, pero cada uno interpreta las piezas del oponente (la mujer una canción en francés y el hombre una en español).

Llegan finalmente a la siguiente conclusión: «Vaia en qué quedamos / que en los teatros nuestros / se encuentran bellezas / y también defectos. / A cada nación gusta / lo de su genio / y vaian seguidillas / sin más rodeos». Estas, como es habitual, tratan otro asunto: Lesvia en un jardín. Lo curioso de la presente tonadilla es que el enfrentamiento España-Francia se dirime amistosamente, respetando al diferente (no siempre ocurre en el género). Dicho argumento debía resultar acorde a un ambiente cortesano como el hispano de finales del XVIII, pues la familia del Rey procedía originariamente de suelo galo.

REFERENCIAS

- AUTOR NO ESPECIFICADO-EZQUERRA DE OCA, J. Y TRULLENC, P. P., «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte», *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, vol. 12, n. 45 (septiembre 1787), 169-180.
- CAPELÁN FERNÁNDEZ, M., «La tonadilla escénica en Venezuela o el proceso de criollización de un género hispano», *Anuario musical*, n. 72 (2017), 137-152.
- FRA MOLINERO, B., *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1995
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G., «Delicado Orfeo de este siglo: Luis Misón en el canon de la música española de mitad del siglo XVIII», en *Estudios Musicales del Clasicismo: estudios en torno a Luis Misón*, Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador (eds.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, 2020, pp. 1-21.
- LOLO HERRANZ, B., «La tonadilla escénica, ese género maldito», *Revista de Musicología*, vol. 25, n. 2 (2002), 439-469.
- LÓPEZ, F., «Las fuentes manuscritas de tonadillas en Madrid: un estudio de transmisión textual», en *Estudios musicales del Clasicismo 3*, Germán Labrador (coord.), Madrid y Sant Cugat, Editorial Arpegio, 2016, pp. 39-71.
- PESARRRODONA PÉREZ, A., «Guerrero y Misón en la conformación de la tonadilla como género teatral autónomo», en *Estudios musicales del Clasicismo: estudios en torno a Luis Misón*, Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador (eds.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, 2020, pp. 61-96.
- SUBIRÁ PUIG, J., *La tonadilla escénica. Concepto, fuentes y juicios: origen e historia*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928.
- , *La tonadilla escénica. Morfología literaria, morfología musical*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.
- , *La tonadilla escénica. Transcripciones musicales y libretos. Noticias biográficas y apéndices*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930.
- , *Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.

tido largo de la página porque no caben en el ancho del folio; en segundo lugar, por su fácil manejo, pudiendo el sastre tener el manual abierto sobre la mesa mientras trabajaba en el taller.

En efecto, las barbas son claramente apreciables en la mayoría de las hojas centrales de los cuadernos, que además son, en general, más cortas (sign. A3, A4, A7, A8, B3 - B6, C5-C6, D3-D6, E3-E6, F3-F6, G2, G3, H2, H3, I2, I3, K3 - K6, L3-L6, M2, M3, P5 y P6). El primer plegado se realizó a la mitad (en dos) siguiendo el lado largo, de delante hacia atrás (como habitualmente). La tira obtenida se volvió a plegar a la mitad siguiendo, de nuevo, el lado largo, pero en este caso de atrás hacia delante, lo cual pudiera parecer una anomalía. La tira resultante se plegó a la mitad en sentido del lado corto, de delante hacia atrás. De este modo se logró el formato 8°, tras plegar el pliego tres veces, y consecuentemente con los corondeles verticales y con las cuatro hojas internas del pliego mostrando las barbas, pues son las que corresponden a los bordes largos superior e inferior. La fortuna de haberse conservado este ejemplar de la Real Biblioteca sin refilar ha permitido reconstruir la forma de plegado del cuaderno de ocho hojas y constatar la aparente anomalía del segundo de los pliegues: se cumple la ley de McKerrow [1951, 36] relativa al sentido correcto del plegado, excepto en el segundo pliegue, porque claramente las hojas con barbas quedaron en el interior del pliego y no en el exterior.

| | | | |
|---------|--------|--------|---------|
| 9(E5r) | 8(E4v) | 7(E4r) | 10(E5v) |
| 16(E8v) | 1(E1r) | 2(E1v) | 15(E8r) |
| 13(E7r) | 4(E2v) | 3(E2r) | 14(E7v) |
| 12(E6v) | 5(E3r) | 6(E3v) | 11(E6r) |

Figura 1: Esquemas correspondientes al blanco y a la retiración de los cuadernos de un pliego en la edición de 1580

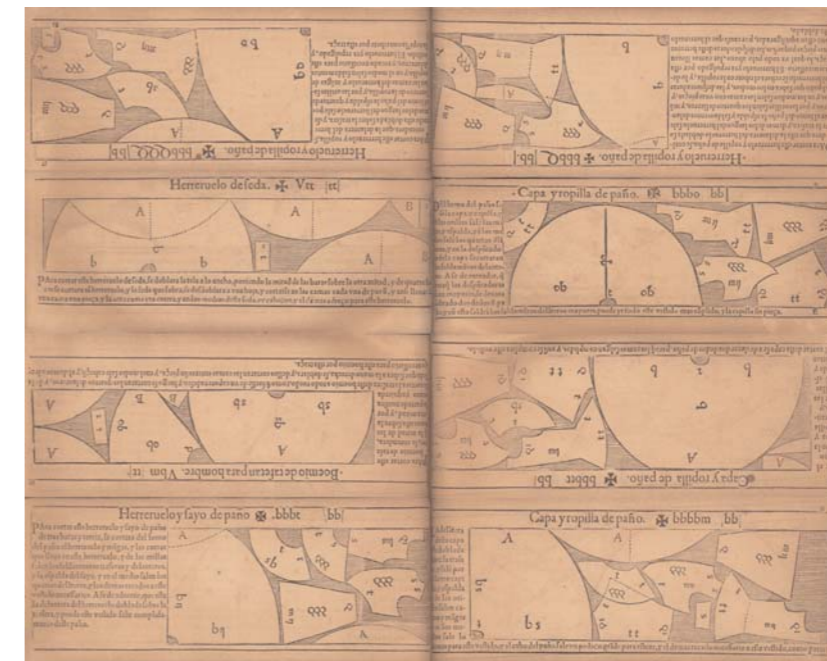


Figura 2: Propuesta de blanco del pliego correspondiente al cuaderno E de la edición de 1580

De acuerdo con este patrón de plegado, la filigrana queda en el borde del corte inferior; en el *bolt* o doblez de las hojas A1-A2 o de las hojas A7-A8. En efecto, los folios en que hemos hallado filigranas se corresponden con las signaturas I2, M2 y P6 (recordemos que P es un cuaderno con pliego y cuarto conjugado, de diez hojas).

Proponemos los esquemas correspondientes al blanco y a la retiración de los pliegos que conforman los cuadernos de ocho hojas (figura 1), diferentes de los que propone Alonso Víctor de Paredes [fol. 32], en los que la primera página se situaría en la esquina inferior derecha del pliego, lo que no ocurre en nuestro caso. Gaskell [1972, 93 y 106], que no expone la imposición de 8° apaisada, muestra un esquema menos habitual de la impresión del pliego de formato 8°, «Inverted 8°», en la que la primera página se coloca más centrada en el pliego (como en el caso que nos ocupa) y explica que podría deberse al deseo de mantenerla alejada del borde del papel.

De acuerdo con estos esquemas y con el plegado que proponemos, mostramos la propuesta de la impresión original del pliego que configura el cuaderno E (figuras 2 y 3).

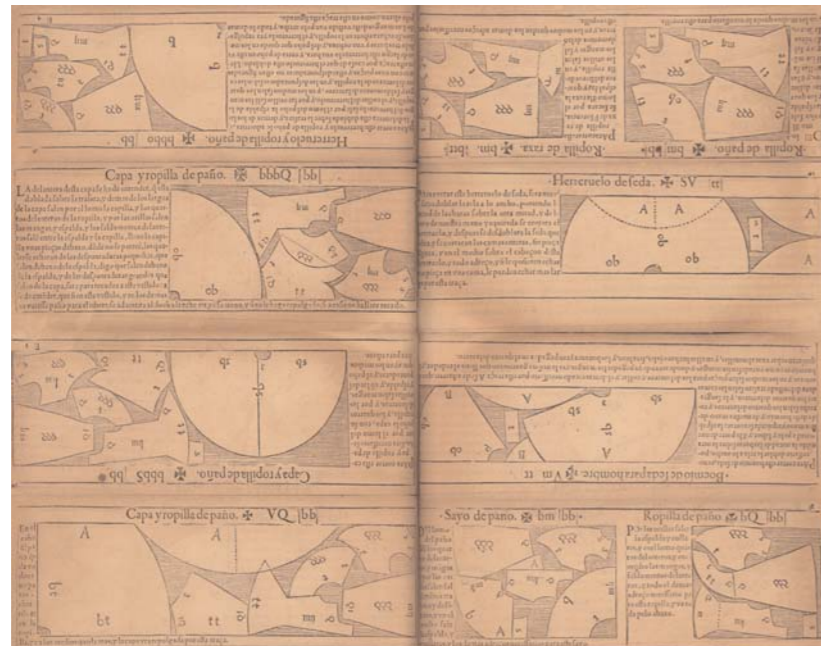


Figura 3: Propuesta de retirada del pliego correspondiente al cuaderno E de la edición de 1580

Por lo que se refiere al contenido, siguiendo el orden de aparición de las distintas piezas textuales, en la portada figuran el título, autor, impresor, lugar y fecha de impresión, además de la expresión «con privilegio». El libro comienza con la aprobación de los sastres Hernán Gutiérrez y Joan López de Burguette, que no sabe firmar (h. sign. A2r), e incluye la licencia y el privilegio de impresión concedido por diez años para el reino de Castilla:

Y por la presente os damos licencia y facultad para que vos, o la persona que para ello vuestro poder vuiere, y no orta [sic] persona alguna podáys hazer imprimir y vender el dicho libro, que de suso se haze mención en estos nuestros Reynos de Castilla por tiempo y espacio de diez años, que corran y se cuenten desde el día de la fecha desta nuestra cédula [...] Fecha en sant Lorenço a treze días del mes de Setiembre de mil y quinientos y setenta y nueue años. (h. sign. A2v).

Carece de tasa, y el libro está dedicado «al muy illustre señor Licenciado Tejada» (fol. Ir). Incluye un prólogo dirigido «a los discretos Lectores» (fol. 2r y v).

Por lo que se refiere a los otros ejemplares localizados de esta rara edición, el conservado en la Biblioteca Pública de Huesca perteneció probablemente al pintor, coleccionista y bibliófilo Valentín Carderera, pues su nombre manuscrito aparece en él, de acuerdo con el CCPBE (CCPH000797646-1), y es sabido que donó en vida parte de sus libros a la Biblioteca del Instituto Provincial de Huesca (Cantero Paños y Ramón Sanz 2010, 76).

El ejemplar de la Biblioteca Nacional presenta sello y *exlibris* de la Biblioteca Real y procede de la Biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid, según su catálogo.

Por el inventario *post mortem* de los bienes de Teodoro Ardemáns (1661-1726) —que fue Arquitecto y Tracista Mayor de las obras Reales, además de Pintor de Cámara de Felipe V—, sabemos que contaba con un ejemplar de esta primera edición en su biblioteca, una de las más importantes de su tiempo [Blasco Esquivias 1994, 73], entonces valorado en 15 reales [Aguilló y Cobo 1977, 580; Blasco Esquivias 1994, 89].

REFERENCIAS

- AGUILAR-ADAN, Christine, «De un modelo que no fue: El “trabajador” y la reformatión del cuerpo de la República. Apuntes para una revisión», en Ignacio ARELLANO y Marc VITSE, *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, Vol. I: el noble y el trabajador*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 211- 257.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, «La biblioteca de Don Teodoro Ardemáns», en *Primeras Jornadas de Bibliografía: celebradas los días 24 al 26 de mayo de 1976 en la Fundación Universitaria Española*, Madrid, FUE, 1977, pp. 571-582.
- BERNIS, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1962.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, «Una biblioteca “modélica”. La formación libresca de Teodoro Ardemans (I)», *Ars Longa: cuadernos de arte*, 5 (1994), 73-97.
- CANTERO PAÑOS, María Paz y Julio RAMÓN SANZ, «Valentín Carderera y la fundación del Museo de Huesca», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 120 (2010), 65-120.
- ESTANY, Manuel, *Diccionario enciclopédico de vestidología*, Barcelona, Ed. Manuel Estany, 1988.
- GASKELL, Philip, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

MENDÍA TORRES, Felisa, «Libros españoles de sastrería de los siglos XVI a XVIII», separata de la *Revista Bibliográfica y Documental*, III, 1-4 (1949), 93-140.

MCKERROW, Ronald B., *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, Oxford University Press, 1951.

NAVAS, Conde de las, «Libros españoles de sastrería», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, 6 (1903), 485-492.

PAREDES, Alonso Víctor de, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, Ed. Jaime Moll, Madrid, El Crotalón, 1984.

PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la, «Los tratados del arte del vestido en la España moderna», *Archivo español de arte*, LXXIV, 293 (2001), 45-65.

RUIZ DE ELVIRA, Isabel, «Presentación» a la edición facsímil del *Libro de Geometría, práctica y traça*, Madrid, Singular, Instituto de España y BNE, 1993, en separata, pp. 7-17.

LA TONADILLA ESCÉNICA EN ÁMBITO CORTESANO: DOS EJEMPLARES CONSERVADOS EN LA REAL BIBLIOTECA

Javier Gándara Feijóo (*)

Universidade de Santiago de Compostela

La tonadilla constituyó un género breve escénico-musical surgido a mediados del siglo XVIII en los teatros públicos de Madrid [Lolo Herranz, 2002]. Se insertaba normalmente en los intermedios de comedias, con argumentos de carácter costumbrista y humorístico sobre su presente. Solía constar de una estructura tripartita de entable-coplas-seguidillas y el número de personajes que intervenía era variable: desde uno (tonadillas «a solo») a más de seis (tonadillas generales). Este tipo de obras adquiriría gran predicamento a finales de la Edad Moderna en muchos lugares de la Monarquía Hispánica [Capelán Fernández, 2017], perdiendo vigencia posteriormente. Subirá Puig [1928-1933] estudió en profundidad el género, estableciendo para él una periodización en cuatro etapas (hoy matizada por la investigación musicológica): aparición y albores (1751-1757), crecimiento y juventud (1757-1770), madurez y apogeo (1771-1790) e hipertrofia y decrepitud (1791-1810). Los compositores más relevantes fueron Luis Misón [Labrador López de Azcona, 2020], Pablo Esteve, Blas de Laserna y Pablo del Moral.

Sobre los antecedentes de estas piezas, cabe decir que se remontan a las composiciones musicales que se insertaban al final de entremeses y sainetes, alargadas hasta convertirse en una obra independiente. Asimismo, la tonadilla presenta algunas analogías con las jácaras barrocas, varias canciones (tonos) del XVII-XVIII y los villancicos religiosos. De hecho, según «Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte» (1787), las primeras creaciones del tipo se interpretaron durante Corpus y Navidad, las dos festividades para las que precisamente se componían más villancicos [Villanueva Abelairas, 1994]. Las obras que nos ocupan también muestran elementos en común con el melodrama bufo italiano [Pessarrodona Pérez, 2020] y la comedia del Siglo de Oro, especialmente en lo referente a la utilización de personajes estereotipados, tan propios de las obras teatrales hispanas del XVII [Fra Molinero, 1995].

Entre los seguidores de la tonadilla, se encontraban sobre todo las clases populares, pero también la aristocracia e incluso la Corte. Buena muestra de ello son los ejemplares manuscritos conservados en la Real Biblioteca y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, piezas probablemente copiadas de los teatros públicos de la ciudad (La Cruz y El Príncipe) para ser representadas en los coliseos de los Reales Sitios durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. Hoy sabemos que los ejemplares del Conservatorio proceden de Palacio, pues fueron donados por Amadeo de Saboya a Emilio Arrieta tras un incendio en el citado centro musical durante 1867 [López, 2016]. Otras instituciones que conservan tonadillas son la Biblioteca Histórica Municipal (una ingente colección de casi 2000 ítems procedentes de La Cruz y El Príncipe), la Biblioteca Nacional de España (transcripciones realizadas por Francisco Barbieri en el siglo XIX, así como apuntes teatrales dieciochescos recopilados por el mismo) y la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (libretos manuscritos que habían pertenecido al Doctor Hernández Morejón).

A pesar del éxito cosechado en su momento, las tonadillas también tuvieron detractores, destacando el Conde de Aranda, Gaspar Melchor de Jovellanos, Santos Díez González y Leandro Fernández de Moratín. Los asuntos escénicos eran de gran importancia para ellos, puesto que partían de una consideración del teatro (incluido el lírico) como herramienta de educación y moldeamiento social. Consideraban que las piezas que aquí se tratan eran de dudosa moralidad, por lo que pretendieron cambiarlas con diversos proyectos a finales del XVIII, como la no muy fructífera reforma teatral de 1799. En ella abogaron también por un nuevo estilo (neoclásico) que replazase al antiguo (barroco) que tanto había caracterizado lo tonadillesco.

DOS EJEMPLARES DE LA REAL BIBLIOTECA

En dicha institución se custodia un conjunto de tonadillas manuscritas, destacando para el caso que nos ocupa dos de ellas. La primera se titula *La gallega* (Blas de Laserna, 1783; Real Biblioteca, MUS/MSS/1639). Esta posee gran interés por ser un remedo de *La serva padrona* (Pergolesi, 1733), *intermezzo* que también sirvió de inspiración para la reciente ópera bufa *A sombra de Cristal* [Fernando Buide y Quico Cadaval, 2021]. La obra laserniana comienza con un hombre rico que le solicita de malas maneras a su sirvienta gallega que le traiga chocolate. Ella (que habla en una imitación de su idioma o «macarrónico») pretende casarse con el jefe para tener buena vida. Así, dice a ritmo de muñeira (en 6/8 y ritmos dactílicos): «Si me casu con el Amu / tendré un marido angelón / y en el coche apachancada / cómo lo luciré you». Él no quiere en un principio. No obstante, la mujer insiste mucho y lo consigue. Llama en voz alta a los vecinos, acudiendo estos y un escribano, quienes pre-