Gabriel Sánchez Espinosa (ed.)

PRUEBAS de IMPRENTA

Estudios sobre la cultura editorial del libro en la España moderna y contemporánea

Iberoamericana Editorial Vervuert

Pruebas de imprenta
Estudios sobre la cultura editorial del libro en la España moderna y contemporánea

Gabriel Sánchez Espinosa (ed.)

Pruebas de imprenta

Estudios sobre la cultura editorial del libro en la España moderna y contemporánea

Gabriel Sánchez Espinosa (ed.)

Iberoamericana • Vervuert • 2013

Esta obra ha sido publicada con una subvención del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, para su préstamo público en bibliotecas públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual.

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2013
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2013
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-763-7 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-307-4 (Vervuert)

Depósito Legal: M-13433-2013

Cubierta: Laura Sebastián
Ilustración de cubierta: “Manos”, en *Richard Gans. Fundición Tipográfica. Edición VI*,
Madrid, 1922, p. 202.
Impreso en España
The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

ÍNDICE

Introducción
Gabriel Sánchez Espinosa

What the Preliminaries of Early Modern Spanish Books Can Tell Us
Trevor J. Dadson

El acomodo de laberintos visuales, jeroglíficos, estampas, y otras cuestiones tipográficas; imprimir crónicas celebrativas en la Valencia del siglo XVII
Carmen Peraita

Allegorical Title Pages in Seventeenth-Century Spain and Portugal
Barry Taylor

El nacimiento de una tipografía española en el siglo XVIII: Eudald Pradell, Antonio Espinosa de los Monteros y Jerónimo Antonio Gil
Elvira Villena

Los talleres de Antonio Espinosa de los Monteros, orto y ocaso de la imprenta española de la Ilustración
Fermín de los Reyes Gómez

The Nineteenth-Century Popular Book as Multiple Media Object
ANDREW GINGER

The “Ediciones del Árbol” (Madrid, 1934-1936)
NIGEL DENNIS

Pablo Beltrán de Heredia, editor “secreto” de los poetas del 27 en la España de Franco
JULIO NEIRA

Trieste de Andrés Trapiello y la Transición editorial española
GABRIEL SÁNCHEZ ESPINOSA

Bibliografía

Sobre los autores

A Nigel Dennis (1949-2013), maestro y amigo.

INTRODUCCIÓN

Gabriel Sánchez Espinosa

Las páginas que siguen reúnen los trabajos derivados de las ponencias presentadas en el simposio “Pruebas de imprenta. Jornadas sobre la cultura editorial del libro en la España Moderna y Contemporánea”, celebrado en la McClay Library de la Queen’s University Belfast, los días 12 y 13 de noviembre de 2010. El propósito del simposio y de este libro fue reunir a algunos de los principales especialistas británicos y españoles en los distintos periodos de la historia de nuestra imprenta con vistas a plantear un diálogo en torno a las (dis-)continuidades del producto material que ha sido y es el libro en el campo de fuerzas impuesto por los ejes del desarrollo de la técnica, y de lo social, cultural y estético. Se quiso dar comienzo a una indagación que diera pie a futuros proyectos comunes en torno a las manifestaciones de larga duración, sus transformaciones y rupturas, por lo que respecta tanto al proceso de confección de un libro, como al concepto de edición en su amplio sentido intelectual, cultural y comercial.

Los artículos incluidos en esta colección discurren, según su enfoque y conveniencia, por alguna o algunas de las principales vertientes –analítica, descriptiva, histórica y sociológica– de la corriente anglosajona cuyas formulaciones son conocidas como bibliografía material o

Analitical bibliography[1]. Proceden a describir los libros en tanto que objetos materiales producto de la imprenta, poniendo especial atención en la consideración de sus elementos gráficos –portadas grabadas, estampas intercaladas, sobrecubiertas–, papel, tipografías, formatos, cajas, encuadernación… Registran sus particularidades bibliográficas, indicando las evidencias apreciables en los textos resultado del proceso de impresión, así como la variación de sus contenidos y las alteraciones en la transmisión del texto a partir de la historia de sus impresiones y ediciones. Se ocupan con particularidad en detallar los métodos y hábitos de producción en las distintas imprentas y empresas editoriales, resaltando asimismo el creciente papel del editor en tanto que creador y diseñador intelectual de colecciones, materializadas en una serie de libros concretos que integran de modo distintivo los diferentes procesos, operaciones y opciones materiales que intervienen en la confección de un libro; todo ello, sin descuidar su consideración como mercancía dentro de un mercado específico. No olvidan, por último, consignar la intervención activa de patronos, consumidores y lectores de estos libros tangibles a la hora de dotar de significado a dichos productos históricos.

Inspiración y modelo de esta colección han sido los volúmenes de la serie “El libro antiguo español” a cargo de María Luisa Pérez Vidriero y Pedro M. Cátedra, de la que vieron la luz seis entregas entre 1988 y 2002[2], así como los libros colectivos producidos por el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles para periodos más delimitados[3]. Rasgo propio del conjunto que aquí se presenta es la convivencia de ensayos que tratan el libro de la imprenta manual con otros que se ocupan de la imprenta mecánica, más o menos industrial, que les sirven de contraste[4] o que permiten percibir ciertas características comunes, sobre todo en el caso de libros producidos por imprentas modernas caracterizadas por modos y métodos de

producción de carácter más o menos artesanal, cercano al de las *private presses* británicas[5].

Los preliminares o paratextos de las obras de nuestro Siglo de Oro, por los que suele pasar de largo el común de los lectores de hoy, lo que conduce a su supresión inmisericorde por parte de algunos editores modernos, pueden llegar a ser sin embargo una verdadera mina de información para todo aquel interesado en profundizar en torno al proceso de impresión de cualquiera de estos libros. Como recuerda el profesor Trevor J. Dadson, se aplica aquí el dicho bíblico de “los últimos serán primeros”, pues esta colección de materiales legales –portada con indicación del autor, nombre del impresor, lugar y año donde se imprimió, privilegio, licencia, censuras, aprobaciones, tasa y fe de erratas– y literarios –dedicatorias, poemas laudatorios, prólogo al lector–eran el último elemento en ser impreso, estableciéndose así una particular dinámica con el resto del producto. Comprobada la presencia de los diferentes preliminares legales, regularizada a partir de la pragmática de 1558, la siguiente tarea que se impone al estudioso sería la de la ordenación cronológica de todos estos diferentes documentos. De este modo, los cambios ejercidos sobre el título de la obra durante el proceso de edición e impresión, según se reflejan en la sucesión de los paratextos legales, nos pueden ayudar a establecer cuándo y dónde se imprimieron determinadas partes de la misma. La fiabilidad de las datas consignadas en la licencia de impresión –*terminus a quo*– y la tasa –*terminus ad quem*– nos permiten determinar con seguridad el periodo de impresión del libro y, en algunos casos, calcular su tirada y la posible intervención de más de una prensa, hecho que conllevaba necesariamente un alto nivel de planificación y coordinación a la hora de contar el original y organizar la impresión de los diferentes pliegos en cada una de las prensas. Conociendo como conocemos el ritmo de trabajo habitual en las imprentas de la época, en aquellos casos en que el espacio

temporal entre licencia y tasa sea excesivo habría que considerar los motivos de esta demora en imprimir la obra. Considera aquí el profesor Dadson el retraso de unos dos años que padeció la impresión de la *Lira de las Musas* de Gabriel Bocángel, cuidadoso editor de su propia obra, entre el otoño de 1635 y el de 1637, debido a la sentida necesidad de deber incorporar nuevos materiales de actualidad en su dedicatoria al cardenal-infante don Fernando, hermano de Felipe IV, reciente vencedor de Nördlingen y nuevo gobernador de los Países Bajos españoles. Bocángel se impuso la tarea de escribir "El Fernando", poema en 39 sextinas que, impreso el resto del libro, hubo de incluirse junto a los preliminares. Por lo que respecta a los preliminares no requeridos legalmente, se considera aquí el caso de las diferentes aprobaciones que acompañan a la impresión de las *Rimas* de los hermanos Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola a cargo de Gabriel Leonardo de Albión, hijo de Lupercio, tanto para la *princeps* perdida y nunca puesta en venta (Zaragoza, 1633), como en el volumen renovado, ahora con data de 1634, que incorpora el privilegio castellano al previo aragonés. Por todo lo que revelan sobre los entretelones del proceso de impresión de un libro durante el Siglo de Oro, tal como ejemplifican los casos de la *Lira de las Musas* de Bocángel y las *Rimas* de los Argensola, los materiales preliminares han de ser considerados parte integrante y no prescindible en las ediciones de los libros de este periodo.

Al proceso de edición e impresión de crónicas festivas en la Valencia del siglo XVII y al problemático encaje y acomodo del variado elemento gráfico –laberintos, jeroglíficos, estampas– que acompaña dicho tipo de obras, dedica su estudio la profesora Carmen Peraita. Característicamente, determinados pasajes de estas crónicas celebrativas consisten en una reflexión del propio texto sobre el proceso de impresión y sobre el efecto que los distintos

condicionantes sociales, técnicos y económicos han ido ejerciendo sobre el resultado final.

Se examina en primer lugar las *Solenes i grandiosas fiestas* por la beatificación de Tomás de Villanueva (Valencia, 1620), obra de Jerónimo Martínez de la Vega, que subraya el papel desempeñado por los talleres de imprenta en dichas celebraciones, al deber satisfacer sobre la marcha y en plazos cortísimos demandas adicionales de papeles, no siempre calculables de antemano, que debían ser entregados a diversos grupos de participantes. Martínez de la Vega alude a los condicionantes gráficos y materiales de las imprentas valencianas que, sumados a la necesidad de limitar los costes, hacían imposible en ocasiones la reproducción exacta de jeroglíficos y laberintos, tal y como éstos habían adornado con anterioridad los distintos espacios urbanos. A otro tipo de limitación apuntan las *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados* (Valencia, 1667), del prolífico cronista Francisco de la Torre y Sevil: la de estar previamente ajustado el número de pliegos de la obra y, una vez alcanzado dicho límite, deber acabarse ésta sin incluir todos los elementos prometidos, en este caso una comedia representada en honor de la reina Mariana de Austria, y todo ello tras haber transcrito la loa de dicha comedia, obra del propio autor de la crónica.

La *Solemnidad festiva que hizo Valencia a la nueva de la canonización de santo Tomás de Villanueva* de Marco Antonio Ortí (Valencia, 1659), destaca tanto por su extensión –al incluir tras la crónica los sermones predicados–, como por el número y la calidad de sus estampas grabadas a buril. Entre sus comentarios en torno al proceso de elaboración e impresión de la crónica, cabe destacar la urgencia de hacer circular el texto lo antes posible tras la celebración –apenas un año y medio después de sucedida–. *Solemnidad*, que se fue imprimiendo a medida que se iban pasando a limpio los pliegos, sin una

revisión rigurosa, carece de fe de erratas, pero incluye un capítulo final que relaciona y justifica los avatares del proceso colaborativo de la escritura del texto e impresión del libro, indicándose algunas inevitables omisiones de información, que el lector deberá subsanar en el lugar que faltan; justificando el haber dispuesto los sermones en una sección separada o explicando la presencia de determinadas erratas –los tiradores no saben leer–, aunque Ortí prefiere no aludir a algunos ostensibles errores de paginación, resultado de incluir las estampas con los altares en su lugar correspondiente del texto. A partir del tercer pliego, una vez comprobada la dificultad de seguir con este sistema, quizá debido también a la circunstancia de que algunas de las estampas no estuvieran terminadas antes de la impresión de su pliego, ya no se estamparán las ilustraciones grabadas en la misma forma del pliego, sino en hoja separada que se coserá al cuadernillo. A esta decisión debió también contribuir la posibilidad de estamparlas en "papel rompido" susceptible todavía de ser aprovechado, controlando así los costes.

Algunos de los libros más señeros impresos en la Península Ibérica durante el siglo XVII, visualizan su contenido mediante un frontispicio o portada grabada alegórica en que se muestra de modo ordenado, dentro de una estructura arquitectónica de inspiración clásica, un retablo de escenas y figuras, escudos heráldicos, divisas y citas tomadas de la Biblia y los clásicos dispuestas en orlas y casetones; en que no se olvida incluir los requisitos legales relativos al título y autor de la obra, y al lugar, taller y año de su impresión. La técnica del grabado a buril sobre lámina de cobre permite un mayor detallismo y una mejor calidad que el trabajo en madera. Estos frontispicios, según explica Barry Taylor, son el resultado de la colaboración entre el inspirador intelectual –en ocasiones el autor de la obra–, el artista o dibujante, y el grabador, y se producen al margen del trabajo preparatorio en la imprenta. En el caso

de Inglaterra, se ha documentado para estos años una mayor inter-vención del autor en la creación de estas portadas alegóricas. Por lo que respecta a España, aunque se han señalado algunas instancias en que el escritor es inequívocamente el autor del programa iconológico, habrá que esperar a contar con un mayor número de estudios para poder evaluar de modo más determinante esta interacción entre imagen y texto[6]. Concluye su artículo Taylor con el comentario de once frontispicios peninsulares, en que subraya el abundante aprovechamiento por parte de los inventores, a la hora de diseñar sus portadas alegóricas, de obras de referencia como la *Polyanthea* (1503) de Domenico Nanni Mirabellio y la *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa, frecuentemente reeditadas.

Dentro de la política de fomento de la industria del libro llevada a cabo por los gobiernos de los Borbones Fernando VI y Carlos III entró de lleno el apoyo a sus artes afines, como eran la fabricación de papel y tintas, la encuadernación, el grabado de láminas y el cincelado de punzones para la formación de matrices de fundición de tipos. No fue, pues, por casualidad que en la década de los sesenta del siglo XVIII España alcanzó, por fin, la buscada independencia en el campo de la fabricación de punzones de letra, gracias a la actividad desarrollada por Eudald Pradell (1721-1788), Antonio Espinosa de los Monteros (1732-1812) y Jerónimo Antonio Gil (1732-1798), los tres grabadores de punzones más importantes de todo el siglo. Fueron el fruto de la política de fomento de las artes calificadas de útiles llevada a cabo por los ministros reformistas de ambos monarcas, conscientes de la importancia del arte de la imprenta para el progreso de la nación. El presente estudio de Elvira Villena se centra tanto en cuestiones técnicas relativas a las dos vías de formación de los grabadores –bien en un taller, bien en la Academia de Bellas Artes de San Fernando– para poder entender las distintas técnicas empleadas en la talla de sus punzones y

su diferente calidad; como en cuestiones artísticas, es decir, qué modelos siguieron estos grabadores para crear sus punzones y cuál fue el papel que desempeñó el famoso calígrafo Francisco Javier de Santiago y Palomares (1728-1796) en la creación del tipo más emblemático de la época, el conocido hoy bajo la denominación de letra Ibarra[7].

El emprendedor grabador de la Casa de la Moneda de Segovia y conocido abridor de matrices de imprenta Antonio Espinosa de los Monteros, desarrolló también una amplia y menos conocida actividad como impresor, primero en su taller de Segovia, donde reestableció, a partir de 1777, la imprenta después de más de un siglo de vacío; después en Madrid, donde su taller, activo desde 1787, se convirtió en uno de los más importantes de la corte. Aunque su producción fue mucho más amplia en Segovia, con 500 ediciones –muchas de ellas encargos de instituciones ilustradas como el Real Colegio de Artillería y la Sociedad Económica de los Amigos del País–, el largo centenar de las madrileñas, analizadas en detalle por Fermín de los Reyes Gómez, son de mayor importancia tanto editorial como intelectual, pudiendo destacarse entre éstas el *Semanario Erudito* (1787-1791) de Antonio Valladares de Sotomayor y las *Memorias políticas y económicas* (1788-1800) de Eugenio Larruga. El conocimiento de la labor impresora de Espinosa de los Monteros en las décadas finales del Antiguo Régimen puede servir de contrapeso al brillo de las oficinas de los Mena, Ibarra, Monfort, Marín o Sancha.

Los años cuarenta del siglo XIX fueron un periodo de significativa expansión de la industria editorial española, plenamente volcada en crear y satisfacer una creciente demanda de novelas por parte de un público cada vez más extenso, al que se iban incorporando consumidores de la clase trabajadora con diferentes grados de alfabetización. El escritor y editor Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1875), fundador en 1842 de la Sociedad Literaria, editora de la colección “El novelista universal”, fue una de las figuras

determinantes en el desarrollo del fenómeno de una novela popular cimentada en novedosas fórmulas de marketing y distribución por entregas, muy adictivas y supuestamente más baratas para sus compradores. Novela popular que por su conexión con la política progresista de la época ha sido interpretada como expresión de un elitismo incluyente, que busca incorporar de modo gradual a sectores sociales cada vez más amplios dentro del movimiento en pro de las reformas. En su ensayo, el profesor Andrew Ginger, que ciñe su atención al primer volumen de *El Palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores* (1855), última novela de la trilogía comenzada con *María, la hija de un jornalero* (1845), pasa revista a una serie de procedimientos característicos mediante los cuales Ayguals fue armando sus libros como una especie de objetos "multimedia": el entrelazamiento de texto e imagen en momentos de gran tensión emocional; la inserción, por entre la catarata de páginas de narración ficticia, de documentos reales relativos a los sucesos revolucionarios de 1848; la fusión entre ficción monográfica y diálogo periodístico con los lectores, con su aneja confusión aparente entre "hechos" y "ficción", reforzada por los recursos tipográficos y el *layout*. El resultante volumen "multimedia" puede ser entendido como un intento de concebir el libro en tanto que modo de hacer historia, es decir, como una forma de participación, de intervención activa en el desarrollo del discurso político, social e histórico de su tiempo. Ayguals de Izco, en este sentido, buscó crear un "nuevo género", que, en su intención, podría tener hoy un paralelo, caso de no tenerlo en su ejecución, en el arte conceptual contemporáneo más politizado.

Las Ediciones del Árbol fueron la filial editorial de la revista *Cruz y Raya*, fundada en la primavera de 1933 por un grupo de republicanos católicos y dirigida de modo personalísimo por el poeta José Bergamín. Tanto la revista como su brote editorial adoptarían como emblema el *hortus philosophiae* grabado en madera, manifestación de su

declarada ambición intelectual al pretender cosechar los mejores frutos de las labores humanas en sus ramas más diversas –de la medicina a la metafísica–, y símbolo de un nuevo ciclo de renovación y reafirmación coincidente con el optimismo social, político y cultural vivido en los primeros años del nuevo régimen republicano. En lo literario, el árbol quiso representar, asimismo, el programa editorial desarrollado tanto por *Cruz y Raya* como por las Ediciones del Árbol, con su paralelo interés por presentar a sus lectores lo más selecto de la mejor tradición literaria nacional, sobre todo la del Siglo de Oro, en compañía de los escritores del propio presente, rebrote nacido de dicha tradición. Tipográficamente, cabe situar a *Cruz y Raya* y sus colecciones editoriales –impresas en los talleres del depurado impresor Silverio Aguirre– dentro de la estela promovida por Juan Ramón Jiménez, con el que Bergamín había colaborado en los años veinte tanto en revistas como *Índice* (1921-1922) y *Ley* (1927), como en su afamada colección Biblioteca de Índice, en la que Bergamín había publicado su primer libro. Nigel Dennis repasa el programa editorial de las Ediciones del Árbol y comenta su producción, en cada una de sus diferentes series, durante los 27 cortos meses de su vida, entre abril de 1934 y julio de 1936, en que vieron la luz un total de 27 libros, todos ellos de llamativa variedad por lo individualizado de las características físicas de cada título, verdaderamente hechos a la medida de cada obra y su autor. La actividad editorial de Bergamín en las Ediciones del Árbol –que acogió obras principales de Lorca, Guillén, Salinas, Alberti, Cernuda…– puede ser comparada sin complejo a la de Manuel Altolaguirre, que en ocasiones sustituyó a Silverio Aguirre en alguna de las impresiones más significativas de la colección de Bergamín. El estallido de la Guerra Civil truncó una empresa editorial que, significativamente –frente a las usuales pérdidas de *Cruz y Raya*– había sido todo un éxito comercial. Tras el hiato de la guerra, en México, a

partir de mayo de 1939, José Bergamín retomará su nueva aventura, Editorial Séneca, en el punto en que se había visto obligado a dejar las Ediciones del Árbol. Son inequívocas algunas de las señas de dicha continuidad en el difícil contexto del exilio –la reaparición del emblema del *hortus philosophiae* para alguna de las colecciones de Séneca, la reedición de alguna de sus obras, entre ellas la nueva edición de *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda…–. Completa el estudio del profesor Dennis un inventario de las separatas y ediciones de la revista *Cruz y Raya*, y de las diferentes series de las Ediciones del Árbol.

A la actividad editora de Pablo Beltrán de Heredia (1917-2009) en Santander entre finales de los años cuarenta y mediados de los sesenta, en que se exilió en los Estados Unidos, y más concretamente, a su labor como editor de obras inéditas de los poetas de la generación del 27 en plena dictadura fran-quista, dedica sus páginas el profesor Julio Neira. La correspondencia cruzada entre el editor-impresor y Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y Jorge Guillén es el punto de partida para historiar los proyectos editoriales comunes que llegaron a ver la luz y los que resultaron fallidos, así como para anotar la descripción de las características materiales de sus libros y las colecciones que los acogieron. El detallismo y la minuciosidad del editor Beltrán de Heredia, copropietario de la artesanal Imprenta Bedia desde el comienzo de 1949, hubo de combinarse con los hábitos y gustos tipográficos particulares de cada uno de estos poetas. Se detallan los procesos editoriales y los condicionantes económicos de ediciones de bibliófilo tales como la *Égloga a Antonio Bienvenida* (1956) y el *Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré* (1967) de Gerardo Diego, y *Los encuentros* (1959) de Vicente Aleixandre, costeadas las más de las veces por los propios poetas. Son ediciones de gran belleza tipográfica por el uso de papeles especiales, la impresión en varias tintas, el cuidado en la composición y lo ambicioso del aparato de ilustraciones –vertiente

característica en la producción de Beltrán de Heredia de complicada integración en el proceso de producción y causa frecuente de interminables retrasos–. Así, en la edición de *Los encuentros*, que en un principio se pensaba de aparición simultánea a la comercial en otra editorial, pero que se retrasó con respecto a ésta bastantes meses, se encargó la cubierta a Joan Miró, el retrato del poeta al aguafuerte a Ricardo Zamorano, y las ilustraciones en la portada y la cabecera de la nota preliminar a fray Casto del Niño Jesús –es decir, Julio Maruri–, sin olvidar incluir los autógrafos de cada personaje en cada uno de los textos. Paralelamente a estas ediciones de bibliófilo para suscriptores, que nunca llegaron a cubrir gastos, en su celebrada colección no venal de almanaques poéticos navideños, los Clásicos de todos los años, verán la luz, entre otros, *Antigua casa madrileña* (1961) de Vicente Aleixandre, *Tréboles* (1962) de Jorge Guillén y *Variación 2* (1966) de Gerardo Diego. La desprendida actividad editorial de Beltrán de Heredia, al margen de la cultura oficial y de cualquier enfoque comercial, fue un gesto de desafío literario y tipográfico en medio de la grisura del franquismo.

La artesanal editorial Trieste (1982-1990), fundada por Valentín Zapatero y Andrés Trapiello, difamada e incomprendida en su momento, constituye uno de los hitos de la renovación editorial de la España de la democracia tanto por el contenido y trascendencia de sus colecciones, como por el singular y cuidado diseño gráfico de sus libros. Adelantada a su tiempo en la recuperación de la memoria literaria española, a la que presentó novedosamente en combinación con autores de su propio presente histórico, y en la opción por un gusto tipográfico alternativo, lo que la condujo a un emblemático naufragio comercial, su ejemplo ha hecho posible la aparición en su estela, en las dos últimas décadas, de toda una constelación peninsular de pequeñas y medianas editoriales literarias, independientes de los grandes grupos editoriales españoles, editoriales

artesanales que apuestan por un libro de bella factura e inequívoco valor literario. Mi estudio combina el análisis material e histórico de la producción de Trieste con el testimonio literario que de esta aventura editorial ofrecen los diarios de Andrés Trapiello.

El simposio “Pruebas de imprenta” pudo tener lugar gracias al apoyo económico recibido de la Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas del Ministerio de Cultura español, del Instituto Cervantes de Dublín y de la Queen’s University Belfast, procedente en este caso concreto tanto del Centre for Eighteenth-Century Studies, de la School of Modern Languages, así como de su acuerdo con Santander Universidades. A todas estas instituciones querría expresar mi agradecimiento, así como a Andrés Trapiello y Juan Manuel Bonet, que también viajaron a Belfast en aquellos días de galernas otoñales y participaron activamente en las discusiones, el primero con una ponencia titulada “Juan Ramón Jiménez, el tipógrafo de las manos limpias”, el segundo con otra en torno a “La tipografía española de vanguardia, del Ultraísmo a *gaceta de arte*”.

Belfast-Madrid, primavera de 2013

Notas al pie

[1] Resultan especialmente clarificadoras las páginas 57-73 del *Manual de Bibliografía* de F. de los Reyes Gómez, Madrid, Castalia, 2010.

[2] Hasta la fecha, la serie que comenzó con el volumen *El Libro Antiguo Español. Actas el primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca/Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro/Universidad de Salamanca/Biblioteca Nacional, 1988, se cierra con *El Libro Antiguo Español VI. De libros, librerías, imprentas y lectores*, Salamanca, Universidad de Salamanca/Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002.

[3] F. Rico (dir.), P. Andrés Escapa y Sonia Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000; y J. C. Mainer y J.-C. Ara (coords.), *Los textos del 98*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2002.

[4] Puede consultarse F. de los Reyes Gómez, “El libro moderno desde la bibliografía material y la biblioteconomía”, *Ayer* 58 (2005), pp. 35-56.

[5] Sirvan como introducción a las *private presses* anglosajonas P. A. H. Brown, *Modern British and American private presses (1850-1965)*, London, British Library, 1976, y R. Cave, *Fine Printing & Private Presses*, London, British Library, 2001. Para el caso español, es de consulta obligada A. Trapiello, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*, Valencia, Campgràfic, 2006.

[6] Reciente aportación clave –con sus más de mil fichas razonadas y 980 ilustraciones– es el exhaustivo catálogo de J. Blas, M.-C. de Carlos y J.-M. Matilla, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica/Biblioteca Nacional de España, 2011.

[7] Pueden verse al respecto los estudios incluidos en el catálogo *Ibarra Real. Fuentes de la tipografía española*, Madrid, AECID, 2009, fruto de una reciente exposición y de la adaptación del tipo creado por Gil por parte de J.-M. Ribagorda para su uso en las nuevas tecnologías.

WHAT THE PRELIMINARIES OF EARLY MODERN SPANISH BOOKS CAN TELL US

Trevor J. Dadson
Queen Mary, University of London

The preliminaries or, as they are often called nowadays, the paratexts of early modern Spanish books are often overlooked or ignored by modern readers and frequently left out of modern editions by their editors. And yet they are – or can be – a goldmine of information on numerous aspects of book production in this period, if used correctly and sensibly[1]. One of the first things to note about them, as they relate to the printing of a book, is that they very neatly obey the Biblical dictum that "the last shall be first", for they are the last part of a book to be printed but intended to be the first to be read (though no doubt then as now, some readers skipped over this part of the book). This, the fact that they are printed last, not surprisingly, produces its own dynamic in terms of the relationship of the preliminaries to the rest of the product, and this is something to which I will return shortly.

In terms of their contents, they are a mixture of official (title page with name of printer and place of printing, licence to print, privilege or copyright, table of errors) and unofficial material (eulogies and poems from friends and colleagues, dedications, prologue to the reader, etc.). The official material usually comes first, but not always in chronological

order, and one of the first things that anyone studying this material should do is to set out the chronological order of the different documents.

The legislation governing the printing of books in Spain was built up over quite a long period, though there are two major dates, 1502 and 1558, which effectively determined the greater part of it. Until 1502 there was essentially no legislation in Spain that controlled the printing of books; that is to say, for some thirty years, printers and publishers were able more or less to print what they liked and how they liked, without having to look back over their shoulders at the state or church authorities. This situation came to an end in 1502, in Toledo, when the Catholic Monarchs established for the first time the requirement that all originals had to be submitted to censure and control. The key points of the legislation were that: 1) no book could be printed “sin que primeramente tenga para ello nuestra licencia, y especial mandado” (this applied also to any imported books); 2) all books had to be subject to prior ecclesiastical censure or approval. In 1554 Charles V refined aspects of this control by centralising the concession of licences to print through the Royal Council. Four years later came the famous Pragmatic of 1558 promulgated by Princess Juana, in the name of her brother Philip II, in Valladolid on 7 September. The recent discovery of Lutheran cells in Seville and Valladolid, and Philip’s own experience of what he saw as “laxity” in religious beliefs in the Netherlands, had convinced him of the need for a tightening of the legislation. The most important change was the requirement now to submit the original copy to the Council for prior censure and for a notary to sign off each page. Once the book had been printed, this signed original plus one or two copies of the printed book had to be returned to the Council for checking, to make sure that no extraneous material had been included during the printing and that no changes had been made to the text:

> Mandamos que la obra y libro original que en nuestro Consejo se presentare, habiéndose visto y examinado y pareciendo tal que se debe dar licencia, sea señalada y rubricada en cada plana y hoja de uno de los nuestros escribanos de Cámara, que residen en el nuestro Consejo, cual por ellos fuere señalado; el cual, al fin del libro, ponga el número y cuenta de las hojas y lo firme de su nombre, rubricando y señalando las enmiendas que el tal libro hubiere [...] y que el tal libro u obra así rubricado, señalado y numerado se entregue para que por éste y no de otra manera se haga la tal impresión; y que después de hecha, sea obligado el que así lo imprimiere a traer al nuestro Consejo el tal original, que se le dio, con uno o dos volúmenes de los impresos, para que se vea y entienda si están conformes los impresos con el dicho original, el cual original quede en nuestro Consejo[2].

This tightening up also affected the legal documents that now had to accompany the printed text: “que en principio de cada libro que así se imprimiere se ponga la licencia y la tasa y privilegio, si lo hubiere, y el nombre del autor y del impresor y lugar donde se imprimió”[3]. The 1558 Pragmatic effectively set out the regime that was to apply to the printing of books in Spain for the next two centuries. Under Philip III and Philip IV there were some small refinements: in 1610, in Lerma, the King ordered that no books written by Spanish nationals could be printed outside of Spain without a special licence; in 1627, in Madrid, Philip IV ordered that “todo cuanto se hubiere de imprimir, sea con fecha y data verdadera, y con el tiempo puntual de la impresión, de forma que pueda constar y saberse cuándo se hace; y lleve y contenga también los nombres del autor y del impresor”[4], this latter condition was obviously intended to prevent fraudulent or pirated editions.

As a result of these different pragmatics, for all books printed in Spain and its dependencies (at different times, Antwerp, Brussels, Naples, Milan, Portugal) from 1558 onwards, the legal situation was quite clear, and this is helpful to the scholar who studies early modern books printed in Spain, since he or she knows what to expect to find among the preliminaries; any omission therefore of these set legal documents is always worth following up[5].

If we go back to our earlier point that the preliminaries were the last part of a book to be printed, although intended to be the first part to be read, we need to remember the following: some of the preliminary material was clearly ready and available at the same time as the main body of the work to be printed. This would include the privilege and licence to print (without them the printer could not begin his task), and some if not all of the approbatory material (state and church censures, which would have been based on the original manuscript). It would not include, of course, the Tasa nor the Table of Errors (*Fe de Erratas*). These would only be available once the book hadbeen printed. But all of this had to wait until the book was ready, at which point all of the paratexts were gathered together and organised into one or more gatherings, depending on their size. Since letters of the alphabet were usually used to identify the different gatherings of the main text, the preliminaries had to make do with a variety of signatures, such as *, †, ¶.

For the purposes of this article, I shall discuss first what the legal elements of the preliminaries can tell us about early modern Spanish books, before passing on to a shorter examination of the non-legal material. To begin with, it is always worth checking the various documents to see how they refer to the title of the book. Chronologically speaking, the earliest title will be that attached to the printer’s copy sent to the Royal Council for approval and signing off. That title should be reflected in the Licence to print, and possibly also in the Privilege or Copyright awarded to the printer or

publisher or author. If copies of this original were also sent to various dignitaries and friends for approbations, that first title should appear there as well. During the printing of the book, the title might well change (as often happens nowadays too) and this change should be reflected in the title page (*Portada*) and the Tasa. In the case of the *Rimas* of the Argensola brothers, Leonardo and Bartolomé Leonardo, printed in Zaragoza in 1634, we have the following rather interesting set of titles:

1) *Las Rimas, que se han podido recoger de Lupercio, i del Dotor Bartolome Leonardo de Argensola* (Licence: Zaragoza, 27 September 1633; Approbations of Mateo Virto de Vera: September-October 1633 and Pedro de Tarazona: 6 October 1633; and Privilege: 10 October 1633)
2) *Rimas de Lupercio y del Doctor Bartolomé Leonardo de Argensola* (Zaragoza, 14 October 1633, donation by Gabriel Leonardo de Albión of the profits from the sale of the book to the poor of the Hospital de Nuestra Señora de Gracia)
3) *Las Rimas, que se han podido recoger de Lupercio, i del Doctor Bartolome Leonardo de Argensola* (engraved frontispiece, 1633)
4) *Las Rimas de Lupercio, i del Doctor Bartolome Leonardo de Argensola* (Licence: Madrid, 1 August 1634)
5) *Las Rimas del Secretario Lupercio Leonardo de Argensola, i del Doctor Bartolome Juan su Hermano* (Approbation of Lope de Vega: 10 July 1634)
6) *Rimas de los dos Argensolas (Lupercio, y Bartolome)* (Approbation of Lorenzo van der Hamen: 28 July 1634)
7) *Las Rimas de Lupercio, i Bartolome Leonardo de Argensola* (Approbation of José de Valdivielso: 5 September 1634)
8) *Rimas de Lupercio, i del Doctor Bartolome Leonardo de Argensola* (original Title page, 1634)

9) *Rimas de Lupercio, i del Dotor Bartolome Leonardo de Argensola* (corrected Title page, 1634)
10) *Las Rimas, que se han podido recoger de Lupercio, i del Doctor Bartolome Leonardo de Argensola* (Privilege: Madrid, 26 August, 1634; Tasa: Madrid, 23 September 1634)

Curiously, the Tasa, the last document of the Madrid preliminaries to be dated, brings us back full circle to the original title as expressed in the engraved frontispiece of 1633, even though that title is not used in any part of the Madrid 1634 preliminaries. Although this discussion may seem overly academic with little practical value, in the case of a book like the Argensola *Rimas*, which went through two editions in the space of a year, the changes in the title of the book may help us to determine when certain parts of the book were printed and even where.

For the bibliographer, one of the more useful aspects of the legal or official elements of the preliminaries is what they can tell us about the actual time taken to print a book. The two key documents here are the Licence and the Tasa. The Licence (or "Licencia para imprimir") usually gives us a *terminus a quo* for the start of the printing, that is to say, printing should not have begun before that date since it was legally not possible for a printer to do so. The Tasa is usually the last document of the preliminaries to be got ready and dated, since it establishes the cost of the book based on a set price for the number of gatherings printed. Until those gatherings have been printed, the Tasa cannot be drafted. The Tasa therefore gives us a *terminus ad quem* for the end of the printing. Between the two, licence and tasa, we have the period during which the book was printed.

Let us take, therefore, a hypothetical example. A particular book consists of 54 gatherings and the print run is the standard one of 1,500 copies. We know from various sources, not least the indispensable Alonso Víctor de

Paredes[6], that a Spanish print shop using one press could print 1,500 copies of a gathering per day, one side (usually the inner forme or *blanco*) during the morning and the other side (the outer forme or *retiración*) during the afternoon. As each week consisted of six working days, a book with 54 gatherings would have taken a minimum of nine weeks to print; given that there were always delays, stoppages, distractions of one sort or another, and the occasional feast day, it would be sensible to calculate for this book a print time of c. ten weeks. If the difference in dates between the Licence and the Tasa approximates to this time (no less than nine to ten weeks, no more than, say, twelve to thirteen), we can be pretty certain that we have got our sums right. But what if the time difference between the two documents is, for example, six weeks? This is clearly too short a time to print 1,500 copies of this particular book. It may mean therefore that the print run is less than 1,500, perhaps as low as 750. Or it may mean that more than one press was used to print our book. If that was the case, then we need to look very carefully at the rest of the book to determine how this was done.

Using more than one press to print a book was not unusual in this period, especially for the bigger print houses, which might have had a number of commissions on the go at the same time, but nonetheless it required a high level of planning and coordination[7]. The main question always was: How was the original to be divided up between, say, the two presses? Printing by formes required what was known as casting-off ("contar el original"), that is to say, dividing the original up to fit into the different formes, since pages were not printed in sequence, but to use two or more presses required casting-off of a different and higher order. A decision had to be made as to where the second press would begin its work, and this required a high degree of certainty as to where the first press would end its part of the task. This was easier for works of poetry and drama than it was for