

La ornamentación como elemento distintivo en la composición de las comedias sueltas. Un ejemplo sevillano del siglo XVIII

The Ornaments as Key Elements in the Analysis of Design Features of the *comedias sueltas*. A Sevillian Example from the Eighteenth Century

María Dolores Sánchez García

Biblioteca Nacional de España

ESPAÑA

mdolores.sanchez@bne.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 463-481]

Recibido: 16-01-2023 / Aceptado: 09-02-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.24>

Resumen. La arquitectura gráfica y el diseño que presentan las comedias sueltas puede convertirse en una herramienta útil para identificar los impresos teatrales carentes de datos de edición. El análisis y el control sistemático de la ornamentación basada en la utilización de grabados xilográficos y adornos tipográficos es el primer paso hacia la identificación de los talleres de imprenta. El estudio normalizado de las características ornamentales del juego compositivo de los impresos teatrales editados por la viuda de Francisco Lorenzo de Herosilla en contraposición con el realizado por las comedias de Diego López de Haro es una muestra clara de la necesidad de una investigación exhaustiva sobre los elementos que ornamentan este género editorial.

Este trabajo se inscribe en el proyecto Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Ref. PID2019-104045GA-C55) / AEI / 10.13039/501100011033) y Fondos FEDER.

Palabras claves. Teatro del Siglo de Oro; impresos teatrales; comedias sueltas; imprenta; ornamentación; biblioiconografía; grabado xilográfico; adorno tipográfico; viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla; Diego López de Haro; imprenta sevillana.

Abstract. Typographic design, especially the use of ornaments, in *comedias sueltas* lacking editorial data should be considered a useful tool in identifying such printings. The analysis and systematic control of ornamentation based on the use of wood engraving and metal type-ornaments are the first steps in attempting to identify printers. I propose to apply this method to a standardised study of the ornamental characteristics of the compositive elements of plays printed by the *viuda* de Francisco Lorenzo de Hermosilla and compare to ornamentation in those published by Diego López de Haro. The findings are a clear example of the necessity of a thorough study/examination of the elements that decorated their *suestras*.

Keywords. Textual iconography; Ornamentation; Typography; Spanish Golden Age theatre; Wood engravings; Typographic ornaments; Printing in Seville, *Comedias sueltas*.

LA ORNAMENTACIÓN, PIEZA CLAVE EN EL DISEÑO DE LAS COMEDIAS SUELTAS

La ornamentación debería considerarse como uno de los elementos más significativos de la arquitectura gráfica¹ de las comedias sueltas² y como digna de ser descrita desde el punto de vista del análisis material, ya que el estudio de su sistema iconográfico puede guiarnos hacia el reconocimiento del estilo compositivo propio de un impresor concreto hasta llegar a definir su imagen de marca.

Durante mucho tiempo, la idea de utilizar un enfoque cercano al diseño gráfico en la descripción de los impresos antiguos se consideraba casi como un sacrilegio, pero desde el último tercio del siglo xx, como apunta G. Thomas Tanselle³, la dinámica fue cambiando, hasta llegar a la consideración de que profundizar en el análisis de las imágenes como fragmento de un proyecto mayor, donde el texto sería la otra parte de la ecuación, nos podía ayudar a reconocer los mecanismos funcionales de la actividad de los talleres impresorios, es decir, el interrelacionar el texto y la imagen nos proporcionaría una herramienta más potente para entender el proceso editorial. Refrendando esta visión, sustentada por el aparato crítico desarrollado por la investigación tipobibliográfica, Mercedes Fernández Valladares⁴ adopta como trasunto de la expresión inglesa «textual iconography», el término «biblioiconografía», acuñado en los años sesenta por el bibliógrafo Lamberto Donati⁵, por ser más cercano a nuestra tradición cultural.

1. Satué, 1988, p. 32.

2. Ulla Lorenzo, 2020, pp. 581-585.

3. Tanselle, 2009, pp. 2, 61, 82-83.

4. Fernández Valladares, 2020, p. 66.

5. Donati, 1964, pp. 294-298.

De esta forma, valorando la composición de las monografías desde la perspectiva de las artes gráficas, es interesante insistir en uno de los puntos de la división del diseño gráfico que plantea Enric Satué⁶, para llegar a constatar que, en las comedias sueltas, «la imagen de identidad» ya se vislumbra de forma preliminar en sus primeras ediciones, surgidas en el siglo XVII y que irá evolucionando a lo largo de más de dos siglos de supervivencia, hasta la desaparición paulatina de este tipo de impresos hacia 1833, motivada por la introducción de la imprenta mecánica⁷, que provocó un cambio en las tendencias editoriales.

Ahondando en ese enfoque, la ornamentación se antoja como un elemento clave en la descripción de un formato editorial que se caracteriza, sobre todo en los primeros años, por la falta de datos de impresión y, de forma más generalizada, por la falta de una data real. Como apuntó Mercedes Fernández Valladares⁸, la carencia de los datos editoriales, que define, como «indocumentados», es un fenómeno característico de determinados géneros hispánicos como ocurre con el teatro, por lo que es importante disponer de inventarios descriptivos normalizados, no solo de la ornamentación, sino también de otros materiales como pueden ser los tipográficos para, siguiendo las palabras de la autora, «sacarlos del limbo»⁹ en el que se encuentran.

Volviendo a la arquitectura gráfica, diríamos que se entiende como el resultado de la simbiosis¹⁰ entre la composición tipográfica, estructurada principalmente a través de la organización del propio texto, y de la combinación de los diferentes motivos ornamentales que se suceden en el impreso, como son los grabados xilográficos y la gran variedad de adornos tipográficos, dando lugar a un juego compositivo global, que proporciona la identificación del impresor. Ese juego global nos puede proporcionar las pautas necesarias para reconocer al impresor que se encuentra detrás de nuestra suelta y no un análisis concreto de un único elemento aislado, valorado fuera de su conjunto. Examinando la estructura compositiva de una serie de comedias *sine notis*, a raíz del estudio de la *princeps* de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega¹¹, los autores pudieron relacionar al impresor sevillano Pedro Gómez de Pastrana con varias de las obras analizadas.

Si nos centramos en los estudios sobre las comedias sueltas, veremos cómo los elementos ilustrativos y ornamentales, sumados a otros elementos pertinentes, serán planteados por Edward Wilson¹², ya a principios de los años setenta, como parte importante del análisis material para poder llegar a identificar una edición o un taller de imprenta, idea afianzada por el resto de los estudiosos en la materia.

6. Satué, 1988, p. 32. Divide el diseño gráfico entre edición, publicidad e identidad.

7. Cerezo Rubio, 2007, p. 55.

8. Fernández Valladares, 2020, p. 63.

9. Fernández Valladares, 2020, p. 63.

10. Infantes de Miguel (2004) reflexionó sobre esta cuestión.

11. García Reidy, Valdés Gázquez y Vega García-Luengos, 2021.

12. Wilson, 1973, p. 216.

A pesar de la importancia que se da a la ornamentación dentro de la descripción de las sueltas, carecemos de una investigación específica, sistemática y exhaustiva que nos ayude a comprender la evolución y las características particulares de la ornamentación en estas, por lo que estamos obligados a abrir nuestro campo de investigación a planteamientos más generales, como pueden ser los estudios realizados sobre los impresos considerados como menores, ya que poseen una factura más cercana, pero siempre teniendo en cuenta el marco cronológico en el que nos estamos moviendo, entre los siglos xvii y xviii. Por otro lado, las comedias impresas en los primeros treinta años del ochocientos asumen características diferentes, por las modificaciones en la forma de imprimir que están comenzando a surgir.

Es importante señalar que también deberíamos fijarnos en los estudios y proyectos sobre la ornamentación y composición de las obras del siglo xvi, época más trabajada desde el punto de vista iconográfico, extendiéndose en los últimos tiempos a los pliegos sueltos, literatura de cordel y relaciones de sucesos, ya que nos pueden ofrecer nuevas perspectivas en la descripción, recopilación, análisis y control de los elementos gráficos que aparecen en las comedias sueltas. Muestra de ello es el trabajo que ha llevado a cabo la profesora Mercedes Fernández Valladares con la intención de hacer un corpus biblioiconográfico sistemático de los pliegos sueltos burgaleses del siglo xvi¹³.

Hay que añadir que, aunque todavía nos falta un estudio pormenorizado de los elementos ornamentales en las comedias sueltas, podemos congratularnos de que los primeros pasos hacia esa dirección se están afianzando en proyectos interesantes, como los esfuerzos en el control de la ornamentación de la base de datos dedicada a los ejemplares ubicados en colecciones estadounidenses coordinada por Szilvia Szmuk-Tanenbaum¹⁴; destacaremos, además, los trabajos de descripción y control de un amplio corpus de estas piezas teatrales que se están realizando en la bases de datos de ISTAE¹⁵, coordinada por Alejandra Ulla Lorenzo, donde se insiste en la importancia de realizar un inventario de estos elementos ilustrativos. También, dentro de un contexto más general, nos gustaría mencionar *Ornamento*, un repositorio de ilustraciones y elementos ornamentales extraídos de libros ibéricos anteriores a 1700¹⁶.

LA CUESTIÓN DEL GRABADO XILOGRÁFICO

Con poca literatura a nuestro favor sobre la ornamentación en los impresos teatrales de los siglos xvii al xviii, queremos reseñar el análisis escueto pero certero que hicieron Juan Carrete Parrondo, Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal en el volumen XXXI, dedicado al grabado en España, de la colección «Summa Artis»¹⁷, donde destacaron cómo, en las publicaciones que ellos denominaron «plie-

13. Fernández Valladares, 2012, pp. 87-90.

14. Szmuk-Tanenbaum, 2022.

15. Ulla Lorenzo *et al.*, 2020-2022.

16. Wilkinson, 2018.

17. Carrete Parrondo, Checa Cremades y Bozal, 1987, pp. 289-290.

gos sueltos», la utilización extendida del grabado xilográfico, a base de tacos tallados de una forma sencilla y simplista, superó a la técnica calcográfica, más afianzada en esos momentos; también afirmaron que estos tacos xilográficos utilizados podrían ser remanentes de impresiones anteriores, muchos del siglo XVI, ya que habían quedado en desuso para la edición de obras con mayor presencia; este fenómeno comienza a ser calcado por los propios pliegos sueltos con el abandono progresivo de los grabados en favor de la mayor utilización de los adornos tipográficos.

Al profundizar en los comentarios del volumen dedicado al grabado en España en el «Summa Artis», hay dos cuestiones esenciales que debemos tener en cuenta para entender mejor la clase de ornamentación que vamos a tener que valorar. La primera es que la técnica usada para las estampas suele ser en su mayoría xilográfica, con una factura bastante tosca y sencilla. Esta cuestión también fue planteada por Antonio Gallego¹⁸ al describir el tipo de ilustraciones que suelen aparecer en los pliegos o folletos de los siglos XVII y XVIII y constata el hecho de que los tacos xilográficos eran tallados por operarios de la propia imprenta y no por artistas de renombre, al contrario de lo que sucedía con alguno de los realizados con la técnica del grabado en cobre. De esta forma, se trata de estampas con una composición basada en líneas simples, sin volumen y sin ningún tipo de perspectiva. La creación de los tacos xilográficos por artesanos reafirma la segunda de las características en las que recaba el autor, que es el anonimato de los artesanos y la problemática que deriva de la no identificación de estos.

Un estudio previo de las ilustraciones que aparecerán dispersas por las comedias sueltas en los siglos XVII y XVIII confirma las afirmaciones anteriores: los grabados que adornan estos impresos teatrales son mayoritariamente xilográficos, es decir, el impresor utilizaba la técnica de grabar la madera para reproducirlos, rebajando los blancos y dejando en relieve el dibujo, dando lugar a los consabidos tacos xilográficos.

Como su coste era considerable, en contraposición con el valor que las comedias impresas proporcionaban, los grabados xilográficos asumen una función meramente ornamental, es decir, no explican, ni ilustran lo que acontece en el propio texto, sino más bien son adornos florales, geométricos, simplemente decorativos o no tienen nada que ver con el tema del que trata la composición teatral, y suelen formar parte del juego de tacos reutilizados, por el mismo impresor o como parte de los diferentes materiales de imprenta que se intercambiaban entre talleres, como ocurría con los juegos de caracteres y pueden aparecer en otro tipo de impresos.

El intercambio de los mismos tacos xilográfico por los distintos talleres complica el poder asegurar de una forma taxativa la relación de una ilustración puntual con un taller de imprenta concreto, algo tan conveniente cuando nos encontramos ante publicaciones carentes de datos de edición, de forma mayoritaria si nos aden-

18. Gallego, 1979, pp. 138-140.

tramos en el complicado mundo del impreso teatral del siglo xvii. A pesar de todas estas razones, es evidente que el estudio de los grabados, sumado siempre al análisis del resto de los elementos que componen la obra, se convierte en una cuestión clave para la identificación del impresor.

Ronald B. McKerrow¹⁹ reconoce este dilema y señala como algo problemático la identificación de un taller analizando la procedencia de los tacos xilográficos sin un estudio general de los impresores y de la relación mercantil que existía entre ellos; pero, según el autor inglés, existe un cierto contexto donde puede llegar a ser más factible esa identificación y es cuando la factura del grabado es lo suficientemente rudimentaria como para que la posibilidad del intercambio sea más bien escasa.

Además, habría que valorar el análisis de las diferentes modificaciones, deterioros, grietas y posibles desgastes surgidos por su uso, que pueden caracterizar a un taco xilográfico lo suficientemente como para ayudarnos a relacionar unos grabados con otros, asociándolos con ese taco concreto y así evaluar la trayectoria que ha sufrido, aunque no necesariamente se pueda relacionar con un mismo impresor. Partiendo de esta idea, queremos destacar las reflexiones de Mercedes Fernández Valladares²⁰ sobre la distinción que hace entre ilustración como elemento decorativo y el taco xilográfico como objeto perteneciente a los utensilios que podía poseer un taller de imprenta, y la necesidad de analizar el grabado desde los dos puntos de vista, es decir, como parte de la decoración de un impreso y como elemento físico susceptible de sufrir modificaciones producidas por circunstancias ajenas a la impresión. Para entender mejor el escenario en el que transita la parte material de esta dicotomía, es fundamental el rastreo en archivos de todo tipo de documentos relacionados con la actividad de los impresores.

Aunque, como hemos mencionado, no existe un estudio completo y preciso sobre los rasgos de los grabados xilográficos que adornan nuestras comedias sueltas, sí debemos destacar el detallado análisis que realizaron Edward M. Wilson y Don W. Cruickshank²¹ sobre los impresos teatrales de la colección de Samuel Pepys. En él, los autores investigan la procedencia de media docena de grabados xilográficos, aportando la identificación de los impresores que los usaron.

Hasta ahora hemos hablado de forma generalizada de lo que podríamos denominar viñeta o adorno, y es el ornamento xilográfico más común que encontraremos en las sueltas, pero eso no excluye la opción de hacer una clasificación algo más amplia de los elementos que fueron reproducidos con la técnica del grabado en madera y que debemos considerar. Según estos parámetros, estaríamos ante las viñetas xilográficas, mencionadas anteriormente, que normalmente se describen como grabados o adornos y que suelen encontrarse al final del impreso; el segundo elemento en cuestión son las iniciales xilográficas: no se prodigan mucho en este tipo de impresos y la mayoría aparecen de forma solitaria al comienzo del texto, acompañando a una tipología de impresos teatrales compuestos por una sola

19. McKerrow, 1998, pp. 137-147.

20. Fernández Valladares, 2020, p. 66.

21. Wilson y Cruickshank, 1980, pp. 82-84.

obra y que suelen llevar portada; por último, tendríamos que destacar las marcas tipográficas, que se pueden definir como un emblema o insignia usado para distinguir la producción de un impresor, que rara vez se ubica en otro sitio que no sea la portada, por lo que, al igual que las iniciales, no aparecen con excesiva frecuencia.

Viñetas o grabados xilográficos²²



Figura 1. Grabado xilográfico con motivos florales, los denominados jarrones (Diego de Calleja, *El Fénix de España*, c. siglo xvii, Madrid, BNE, T/55324/8)

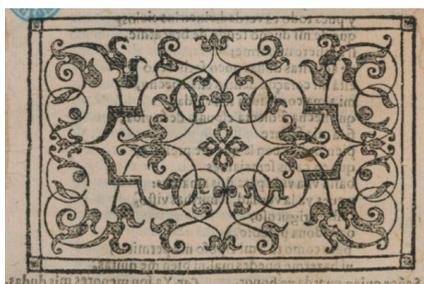


Figura 2. Grabado xilográfico con formas geométricas (Antonio Coello, *Celos, honor y cordura*, c. siglo xvii, Madrid, BNE, T/55321/30)



Figura 3. Grabado xilográfico representando una escena, sin relación con el contenido de la comedia a la que pertenece (Antonio Coello, *Lo que puede la porfía*, c. siglo xvii, Madrid, BNE, T/55321/10)

22. Las imágenes utilizadas para ofrecer ejemplos de los grabados xilográficos y de los adornos tipográficos han sido recopiladas en las comedias sueltas descritas para el proyecto *Impresos sueltos del teatro antiguo español* (ISTAÉ). Insistiremos en que no es una recopilación completa de la ornamentación analizada en el proyecto.

Iniciales xilográficas

Figura 4. Inicial xilográfica (*Autos sacramentales y paráfrasis de los siete salmos...*, en Santiago, en la imprenta del Doctor D. Benito Antonio Frayz, Madrid, Antonio de Aldemunde, 1702, Madrid, BNE, T/1357)

Planteada la clasificación y la clase de grabados que vamos a tener que manejar, el siguiente paso tiene que ver con la descripción y el análisis que se debe hacer para reconocer de forma unívoca la estampa que tenemos delante y poder relacionarla con otras que hayamos descrito anteriormente. Cuestión que, aunque en un principio parece fácil, en la práctica se convierte en un trabajo ímprobo ya que, desde un punto de vista terminológico, no existen grandes diferencias a la hora de definir uno u otro grabado. Por esta razón, si nos atenemos a las reflexiones sobre la ornamentación que hicieron Fredson Bowers²³ y otros especialistas afines, habrá que insistir en la importancia que tiene la descripción para que pueda ser perfectamente reconocible; cuestión complicada cuando, en esta clase de imágenes, los dibujos que suelen aparecer son adornos florales o jarrones, decoraciones geométricas, etc., difíciles de describir sin caer en la polisemia. También se debería reflejar la técnica empleada, la posición que ocupa en la suelta —aunque en estos impresos estas dos cuestiones parezcan obvias— y las dimensiones en milímetros. Debido a los problemas de descripción que hemos planteado y el peligro de que las estampas no resulten aisladas y diferenciadas de forma adecuada, lo preferible sería poder contar con una imagen del grabado en el repertorio bibliográfico y realizar un estudio exhaustivo de este y de los diferentes deterioros que podamos encontrar, para poder rastrear el taco que se utilizó al reproducirlo.

Mercedes Fernández Valladares va más allá con la sistematización del control que se debe hacer, en relación con los grabados del siglo XVI, ya que considera que sería eficaz para el estudio iconográfico la posible creación de un atlas o una cartografía exhaustiva, no sólo de las diferentes estampas, sino de cada una de las reproducciones que un taco xilográfico pueda reproducir a lo largo de su aciaga vida y así inventariar cada una de las modificaciones, aunque sean nimias, que se hayan producido por el desgaste y las diferentes roturas que pueden sufrir por su uso. Ese atlas nos ayudaría a entender mejor la evolución vital de un taco xilográfico y, por extensión, nos ayudaría a entender mejor las vicisitudes comerciales de las imprentas. De esta forma, plantea unas pautas para la creación de ese glosario

23. Bowers, 2001, pp. 200-201.

que, aunque convenientes, se alejan un poco de las necesidades que los elementos ilustrativos que encontramos en las comedias sueltas, poco elocuentes, demandan, por lo que sería necesario una adaptación de las normas sugeridas²⁴.

LA CUESTIÓN DE LOS ADORNOS TIPOGRÁFICOS

La segunda idea importante que queríamos destacar, siguiendo las reflexiones que nos dejaron Juan Carrete Parrondo, Fernando Checa Cremades y Valeriano Bozal, es la del abandono progresivo del grabado en favor de la utilización de los adornos tipográficos.

Este tipo de adornos forman parte del material que conforma un taller de imprenta y se definen como el conjunto de piezas combinables que dan como resultado geométrico final una forma²⁵. Son pequeñas piezas que pueden utilizarse como elementos comunes en el texto o en la colación, o simplemente reproducen una serie de objetos ornamentales, es decir, se pueden considerar como un conjunto de materiales que sirven para adornar, encuadrar y dar visionado a un impreso²⁶.

Es una clase de ornamentación que fue introducida por Aldo Manuzio, a principios del siglo xvi, siguiendo los modelos de decoración que se fijaron en los códices medievales, pero con un diseño moderno y centrado en el estilo renacentista a base de orlas, frisos, florones, etc.²⁷ Un ejemplo claro son las manecillas o manos, que estamos acostumbrados a ver en los códices, para indicarnos algo reseñable o que se quiere destacar y que aparecen con frecuencia en las comedias sueltas, aunque en un contexto donde han perdido su función primigenia.

En los impresos de especímenes²⁸ o inventarios de muestras de los diferentes tipógrafos, se detallan este tipo de adornos que serán sustituidos, a finales del siglo xviii o principios del xix, por bandas o filetes caracterizados por una única entalladura. Como ejemplifican los especímenes²⁹ de finales del setecientos, la sustitución de los adornos tipográficos individuales por bandas y filetes diseñados en un único hierro es una de las alteraciones de este tipo de elementos ornamentales más claras, que suceden con el cambio de siglo.

24. Fernández Valladares, 2020, pp. 86-91. Plantea como elementos necesarios: la reproducción digital de cada elemento; datos identificadores de sus características: tamaño, tipología material, conocer la disposición o impaginación en cada una de sus apariciones, disposición funcional de la escena como elemento que puede aparecer, el tema de la escena, su motivo iconográfico, su estilo, el tipo de marco, si forma parte de una serie: se registrará la fecha de su primera y última aparición; descripción iconográfica: normalizada, usos referenciales, modificaciones sufridas dentro del mismo taller, fuente o modelo de la estampa, remisión a otras estampas; enumeración cronológica de las ediciones en que figura la estampa, agrupadas en dos grandes categorías: libros y pliegos, indicando la posición, particularidades y existencia de reproducciones.

25. Satué, 1988, p. 32.

26. Martínez de Sousa, 2004, p. 702.

27. Martínez de Sousa, 2004, p. 35.

28. Ribagorda, 2009, pp. 273, 285, 287.

29. Corbeto, 2010, p. 148.

Los caracteres utilizados para la ornamentación pueden ser elementos recurrentes en el texto como calderones, párrafos, asteriscos, paréntesis o letras sueltas, pero también elementos decorativos vegetales como hojas acorazonadas, bellotas, diferentes tipos de flores... y otro tipo de decoración sin una clasificación clara como pueden ser manecillas, soles, estrellas, cristus o cruces latinas.

Las formas en las que se llegan a representar son igual de variables. Las más comunes son las orlas, bandas o filetes, que algunos expertos definen como «de combinación»³⁰, ya que los propios adornos se unen para formarlas, pero también podemos encontrar los mismos adornos sueltos, sustituyendo palabras, mezclándose entre sí de manera sencilla, creando formas compositivas complejas, separando los *dramatis personae* o simplemente enmarcando palabras o frases.



Figura 5. Banda formada por adornos tipográficos (Antonio Enríquez Gómez, *El valiente Diego de Camas*, c. siglo xvii, Madrid, BNE, T/55324/29)

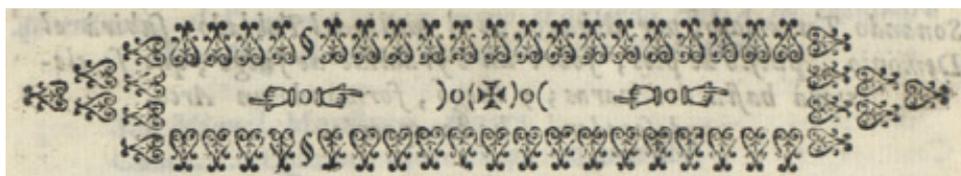


Figura 6. Orla formada por adornos tipográficos (Francisco Antonio Ripoll Fernández de Urueña, *Antídotos de la gracia contra infernales venenos. María Santísima de la Novena*, Madrid, por Gabriel Ramírez, se hallará en la librería de Manuel Serrano, Calle del Correo, junto al de Italia, 1748, Madrid, BNE, T/4445)



Figura 7. Combinación simple de elementos ornamentales (Diego de Jiménez de Enciso, *Del gran duque de Florencia*, c. siglo xvii, Madrid, BNE, T/55313/12)

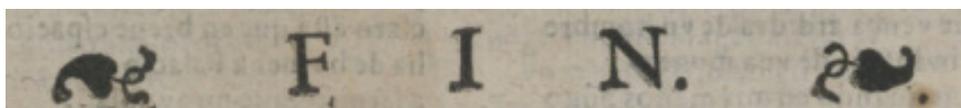


Figura 8. Enmarcando palabras o frases (Pedro Calderón de la Barca, *La palabra en la mujer*, c. siglo xvii, Madrid, BNE, T/55310/6)

30. Pedraza, Clemente y de los Reyes, 2003, pp. 198-199.



Figura 9. Separando *dramatis personae* (Luís Botelho Fróis de Figueiredo, *Con amor, no siempre la verdad es lo mejor*, c. siglo xviii, Madrid, BNE, T/55318/3)

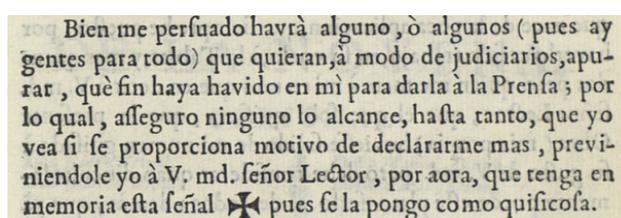


Figura 10. Sustituyendo palabras (Francisco Antonio Ripoll Fernández de Uruña, *Antídotos de la gracia contra infernales venenos. María Santísima de la Novena*, Madrid, por Gabriel Ramírez, se hallará en la librería de Manuel Serrano, Calle del Correo, junto al de Italia, 1748, Madrid, BNE, T/4445)

Desde el punto de vista del análisis material, a la ornamentación formada por los adornos tipográficos nunca se le ha dado una importancia considerable, por lo que las descripciones que salpican los repertorios que manejamos no suelen dar mucha información sobre ella, ya que se suele mencionar de manera escueta si estamos ante una banda, una orla o un filete, sin detallar el tipo de adornos que se han utilizado para formarla. Fredson Bowers³¹, por ejemplo, recomienda su descripción y representación cuando implican signos que aparecen en párrafos o colaciones, y afirma que en el resto de las ubicaciones siempre se debe indicar, pero mínimamente. De esta forma, podemos afirmar que, en contadas ocasiones, se ha detallado esta clase de ornamentación en estudios relacionados con las comedias sueltas. Mencionaremos de nuevo, como excepción a la regla, la obra de Edward M. Wilson y Don W. Cruickshank sobre los impresos teatrales de la colección de Samuel Pepys³².

En los últimos tiempos, la tendencia ha ido cambiando, desde la descripción somera de los adornos, que provocaba problemas de sinonimia y polisemia, accidentes lingüísticos del lenguaje natural no controlado, a la representación gráfica del adorno en cuestión. Debemos tener mucho cuidado en la terminología que utilizamos para describir este tipo de ornamentación porque podemos caer en la trampa de creer que nuestra definición es unívoca, cuando cada investigador refiere el elemento ornamental a su manera o cuando existe la posibilidad de encontrar un tipo concreto de adorno tipográfico con diferentes diseños y aspectos. Todo esto puede afectar a la descripción de la ornamentación y contribuir de una manera recurrente

31. Bowers, 2001, pp. 199-200.

32. Wilson y Cruickshank, 1980, pp. 80-81.

a la incertidumbre y al fallo en la identificación de una edición o de un taller de imprenta. Don W. Cruickshank reflexiona sobre el problema de la identificación de las ediciones utilizando simplemente la descripción que aparecen en los catálogos o en los repertorios bibliográficos³³.

Por todas estas cuestiones, debemos de insistir en que fácilmente podemos errar al consultar un catálogo de una biblioteca o un repertorio bibliográfico y estar ante falsos positivos o creer que dos ejemplares son diferentes por el tipo de términos utilizados. La identificación de la ornamentación en las comedias sueltas utilizando la descripción de un catálogo puede ser engañosa por su imprecisión. Por esta razón, aunque parezca muy prolijo, deberíamos intentar normalizar la terminología de los adornos tipográficos y desarrollar un corpus de estos, en relación con los impresores que lo utilizan. Afortunadamente, gracias a la digitalización y a la mayor facilidad de acceder a las reproducciones de las comedias, se suele añadir, en los repertorios más actuales, una imagen de la primera y última página y, en un alto porcentaje, esta herramienta puede llegar a facilitar la identificación de estas.

UN EJEMPLO SEVILLANO DEL SIGLO XVIII: LA ORNAMENTACIÓN EN LAS COMEDIAS IMPRESAS POR LA VIUDA DE FRANCISCO LORENZO DE HERMOSILLA, PETRONILA CALVO

Teniendo en cuenta todas las consideraciones que hemos ido mencionando a lo largo de nuestra exposición, queremos terminar con un ejemplo concreto y plantear de forma práctica los problemas que pueden surgir cuando describimos los diferentes elementos ornamentales. Sobre todo, habría que insistir en la necesidad de apreciar en su justa medida el análisis y el control de la ornamentación, que debería hacerse de forma sistemática y así poder identificar a un impresor o distinguir una edición concreta; trabajo que todavía no ha sido desarrollado de manera exhaustiva en las comedias sueltas.

Para empezar, definiremos el contexto en el que queremos plantear nuestro ejemplo, analizando la decoración que se puede hallar en los impresos teatrales que Petronila Calvo, la viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, edita en el siglo XVIII, (con toda probabilidad después de 1724)³⁴, en una colección de unas treinta comedias sueltas, organizadas casi todas en torno a una serie numerada, aportando una secuencia numérica independiente y unas características fáciles de identificar, con un diseño propio y escasa relación con el resto de las comedias que fueron publicadas a lo largo de la vida editorial de la familia Hermosilla³⁵. Esto implica que, aunque en ocasiones nos encontremos con comedias sin datos de edición que han podido ser planificadas por esta impresora, podemos, casi con toda seguridad, identificar la comedia en cuestión con el resto de la colección que se imprimió bajo el colofón que lleva su nombre.

33. Cruickshank, 2016.

34. Bergman, 1987, p. 128.

35. Análisis realizado a partir de la consulta de las comedias sueltas correspondientes a Lucas Martín de Hermosilla, José Antonio y Francisco Lorenzo de Hermosilla, y por supuesto, viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla.

Cuando hablamos de las características propias que tienen las comedias impresas por Petronila Calvo, concretamente nos estamos refiriendo a la estructura compositiva o (utilizando palabras más actuales) al diseño gráfico del impreso y a los elementos ornamentales que decoran los pliegos que contienen el texto teatral.

A grandes rasgos, diremos que lo primero que reconocemos al visualizar una de sus comedias es una orla formada por adornos tipográficos; dentro de esa orla, están incluidos la suma de los pliegos que forman el ejemplar y el número de serie. La orla forma parte de un conjunto mayor, que podemos identificar como la particular portada de las sueltas, diseñada en el margen superior de la primera página³⁶, y que incluye, bajo la denominación de «comedia famosa», el título, el autor y los *dramatis personae*. Estos elementos, que hemos enumerado, han sido separados de la jornada, de la acotación y del texto por filetes o bandas de combinación, formadas por adornos tipográficos, normalmente de estilo floral o utilizando la identificable hoja acorazonada. Le siguen como elementos destacables las columnas a dos, dividiendo el texto, separadas por bandas compuestas por los mismos elementos florales, pero con diferente diseño y con un posicionamiento vertical. Habría que apuntar, para terminar con la somera descripción, que en ocasiones puede llevar, al final de la obra, un grabado xilográfico, similar al usado por su cuñado, José Antonio de Hermosilla.



Figura 11. Nicolás Villarroel, *Mujer, ángel y milagro*, c. siglo XVIII, Madrid, BNE, T/55299/7

Aunque, por los datos aportados, no debería existir ningún tipo de confusión al identificar las comedias de la imprenta de la viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, el problema estriba en que, a veces, la identificación de un impreso no suele ser tan simple como parece y nos encontramos, en la misma ciudad, con un impre-

36. Cerezo Rubio, 2007, p. 53.

sor, Diego López de Haro, que imprime una serie numerada de comedias sueltas con los mismos patrones de diseño y de composición, que definen las impresos teatrales de Petronila Calvo y por las mismas fechas que edita nuestra conocida viuda³⁷.

Al comparar la comedia número 4 de la serie numerada impresa por la viuda de Francisco Lorenzo de Hermsilla, titulada *Triunfos de Felipe Quinto y efectos del rey Jacobo*, de Bernardo de Arteaga y Montalván, con la comedia titulada *Pedir favor al contrario*, de Miguel de Barrios, perteneciente a la serie numerada de Diego López de Haro, número 30, se observan diversas similitudes, pero también diferencias sustanciales, que en un repertorio bibliográfico o en un catálogo de una biblioteca, por su carácter ornamental, se difuminarían en la descripción y podríamos pensar que estamos ante un mismo impresor, si no tuviéramos un colofón en el que basarnos.



Figura 12. A la izquierda, impreso de Diego López de Haro (Miguel de Barrios, *Pedir favor al contrario*, En Sevilla, en la imprenta castellana y latina de Diego López de Haro, en calle Génova, c. siglo XVIII, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-57-17); a la derecha, impreso de Petronila Calvo (Bernardo de Arteaga y Montalván, *Triunfos de Felipe V y efectos del rey Jacobo*, En Sevilla, en la imprenta castellana y latina de la viuda de Francisco Lorenzo de Hermsilla..., c. siglo XVIII, Madrid, BNE, T-2663)

Como podemos atestiguar por las imágenes de las sueltas que hemos aportado, los elementos asimilables que se suelen utilizar para identificar un impresor, cuando carecemos de pie de imprenta, son preocupantemente muy semejantes: su estructura organizativa es similar, colocando primero el título antes que la mención de «comedia famosa»; el autor aparece en cursiva; las *dramatis personae* están separadas por adornos florales tipográficos; lo que hemos definido como portada

37. Moll, 1999, p. 89.

está separada por un filete de combinación; la banda que separa al texto está formada por hojas acorazonadas, y lo más característico es que el número de pliegos y el número de serie están enmarcados en una orla formada por adornos, ubicada al comienzo de la página.

La única diferencia que podría destacarse, sin profundizar en los elementos ilustrativos, es la aparición de un cristus entre paréntesis enfrentados, que enmarca la mención de «jornada primera» en la comedia impresa por Petronila Calvo, pero que casualmente es uno de los elementos característicos de las comedias de Diego López de Haro³⁸.

Sin entrar a valorar la tipografía, como podría suceder si se hiciera un estudio de la procedencia de las cursivas y de los diferentes desgastes que pueden tener los caracteres tipográficos más destacables; sin considerar tampoco las posibles coincidencias de uso del grabado xilográfico, que están por dirimir, encontramos una serie de diferencias notables en los elementos ornamentales, que nos pueden orientar para identificar qué comedia pertenece a qué impresor en concreto³⁹.

Primeramente, debemos fijarnos en el tipo de adorno tipográfico que se ha utilizado para formar la orla. Al comparar este pequeño adorno en las comedias de los impresores que estamos analizando, comprobaremos que, aunque la forma y el contenido de la orla puede ser muy similar, este elemento decorativo, utilizado para diseñar su perfil, difiere entre uno y otro impresor, por lo que podemos afirmar que no utilizan el mismo ornamento.



Figura 13. Adorno usado por Petronila Calvo (Sebastián de Olivares Vadillo, *Guardar palabra a los santos*, En Sevilla, en la imprenta castellana y latina de la viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla..., c. siglo XVIII, Madrid, BNE, T/14996/7)



Figura 14. Adorno usado por Diego López de Haro (Miguel de Barrios, *Pedir favor al contrario*, En Sevilla, en la imprenta castellana y latina de Diego López de Haro, en calle Génova, c. siglo XVIII, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-57-17)

38. Dato que hemos ratificado al consultar las comedias editadas por Diego López de Haro.

39. Insistimos en el análisis previo que se ha realizado de las comedias sueltas editadas por Petronila Calvo y Diego López de Haro.

Por otro lado, otro elemento característico que nos puede ayudar a identificar al impresor es el diseño de las hojas acorazonadas. Petronila Calvo utiliza diferentes diseños de hojas acorazonadas, dependiendo del lugar que vayan a ser ubicadas: como banda vertical separando las columnas textuales o como banda horizontal separando la portada del contenido en forma de bellota. No obstante, ninguna se asemeja a las que utiliza Diego López de Haro en sus comedias.

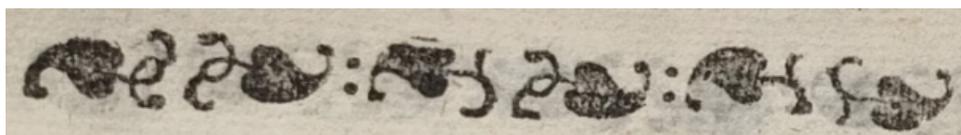


Figura 15. Banda separando las columnas del texto, de Petronila Calvo (Bernardo de Arteaga y Montalván, *Triunfos de Felipe V y efectos del rey Jacobo*, En Sevilla, en la imprenta castellana y latina de la viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla..., c. siglo XVIII, Madrid, Biblioteca Nacional, T/2663)

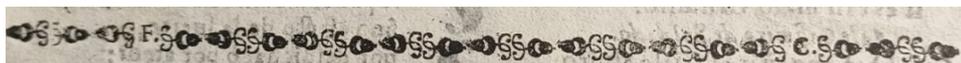


Figura 16. Banda separando la portada, de Petronila Calvo (Sebastián de Olivares Vadillo, *Guardar palabra a los santos*, En Sevilla, en la imprenta castellana y latina de la viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla..., c. siglo XVIII, Madrid, BNE, T/14996/7)

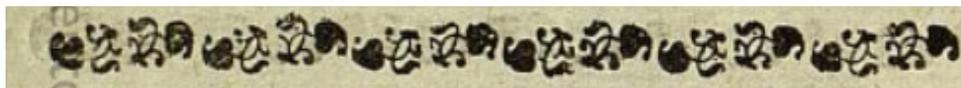


Figura 17. Banda separando las columnas del texto, de Diego López de Haro (Miguel de Barrios, *Pedir favor al contrario*, En Sevilla, en la imprenta castellana y latina de Diego López de Haro, en calle Génova, c. siglo XVIII, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal, Tea 1-57-17)

Aunque gracias al análisis y a la identificación de los diferentes adornos tipográficos hemos podido diferenciar un impresor de otro (sin entrar a valorar que la estructura compositiva de estas comedias sea calcada), debemos tener cuidado en no dejarnos llevar por el entusiasmo de hallar una similitud en los adornos ornamentales que puedan aparecer en una comedia concreta sin analizar el resto de los demás elementos compositivos, ya que es imprescindible deducir un impresor por el estudio global de la comedia y no por un elemento aislado.

Un ejemplo contrario al que nos ocupa sería la similitud de las manecillas o manos, de aspecto peculiar, que encontramos en las comedias de la viuda Francisco Lorenzo de Hermosilla y en las comedias publicadas por José Navarro y Armijo, impresor sevillano y que confirma, una vez más, la necesidad de un corpus sistematizado de los elementos ornamentales de las comedias sueltas.



Figura 18. Manecilla de Petronila Calvo (Sebastián de Olivares Vadillo, *Guardar la palabra a los santos*, en Sevilla, En la imprenta castellana y latina de la viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla..., c. siglo XVIII, Madrid, Biblioteca Nacional, T/14996/7)

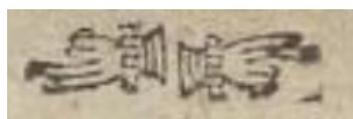


Figura 19. Manecilla de José Navarro y Armijo (Francisco Jiménez Sedeño, *La aurora del Sol divino*, En Sevilla, en la imprenta de Joseph Navarro y Armijo..., c. siglo XVIII, Sevilla, Biblioteca Histórica Universitaria, A 039(308)-195(4))

ALGUNAS CONCLUSIONES

Aunque la premisa de poder identificar al impresor de una comedia sin datos de edición por el estudio de su de arquitectura gráfica puede ser muy atractiva, debemos de tener en cuenta que el examen detallado de su diseño gráfico no es tan sencillo como podría plantearse en un principio, ya que es preciso un análisis exhaustivo de cada uno de los elementos que conforman el texto impreso. Sin este trabajo preliminar, las conclusiones pueden ser erróneas y plantear más interrogantes que soluciones.

Además, el esfuerzo debería de dirigirse al control sistemático, no solo de los elementos decorativos que encontramos en las comedias sueltas, sino de cualquier tipo de ornamento que los impresores teatrales hubieran podido utilizar para adornar las obras que editaban. Únicamente analizando y controlando estos elementos decorativos, conseguiremos relacionar las comedias sin datos de edición con un taller de imprenta concreto e identificar a su desconocido impresor.

En este sentido, gracias al análisis del diseño gráfico de las comedias de la viuda de Francisco de Hermosilla en contraste, por su factura similar, con las que imprimió Diego López de Haro, se han podido reflejar los problemas, de una manera más pertinente, que surgen cuando utilizamos la ornamentación como elemento principal en la identificación de una comedia suelta *sine notis*. El cotejo de la descripción de la arquitectura gráfica de las comedias sueltas de los impresores mencionados nos revela la importancia del ingente trabajo previo que debemos de realizar y que necesitamos para llegar a la identificación de una edición concreta a través de la ornamentación.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergman, Hannah E., «Calderón en Sevilla: apuntes bibliográficos (Investigación en curso)», en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, ed. Ruth Lundelius, Madrid, Alburquerque, 1983, pp. 125-133.
- Bowers, Fredson, *Principios de descripción bibliográfica*, Madrid, Arco Libros, 2001.
- Carrete Parrondo, Juan, Checa Cremades, Fernando, y Bozal, Valeriano, *El grabado en España (siglos xv y xviii)*, en *Summa Artis. Historia general del Arte*, vol. XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- Cerezo Rubio, Ubaldo, «Leyendo comedias», en *Senderos de ilusión. Lecturas populares en Europa y América Latina (del siglo xvi a nuestros días)*, ed. Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas, Madrid, Trea, 2007.
- Corbeto, Albert, *Especímenes tipográficos españoles. Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833*, Madrid, Calambur, 2010.
- Cruickshank, Don W., «Cuatro ediciones de *Cada uno para sí*. Un reto bibliográfico», en *Comedias Seltas USA*, New York, Pine Needles Foundation, 2016, s. p. Disponible en: <https://www.comediasseltasusa.org/es/essays/four-editions/>.
- Donati, Lamberto, «Della biblioiconografia», *Gutenberg Jahrbuck*, 39, 1964, pp. 294-298.
- Fernández Valladares, Mercedes, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista*, 21, 2012, pp. 87-131.
- Fernández Valladares, Mercedes, «De la tipobibliografía a la biblioiconografía: consideraciones metodológicas para un *Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo xvi*», en *La palabra escrita e impresa: libros, bibliotecas, coleccionistas y lectores en el mundo hispano y novohispano. In memoriam Víctor Infantes & Giuseppe Mazzocchi*, coord. Juan Carlos Conde y Clive Griffin, Londres, University of Oxford, 2020, pp. 57-98.
- Gallego, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979.
- García-Reidy, Alejandro, Valdés Gázquez, Ramón, y Vega García-Luengos, Germán, «Una nueva edición (¿«princeps»?) de *El castigo sin venganza*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27, 2021, pp. 270-329.
- Infantes de Miguel, Víctor, «La imagen impresa del libro barroco», en *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, coord. Manuel E. Abad Varela, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004, pp. 141-154.
- Martínez de Sousa, José, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, Madrid, Trea, 2004.
- Mckerrow, Ronald B., *Introducción a la bibliografía material*, Madrid, Arco Libros, 1998.

- Moll, Jaime, «Notas sobre dos imprentas sevillanas de comedias sueltas», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 75, 1999, pp. 81-90.
- Pedraza, Manuel José, Clemente, Yolanda, y Reyes, Fermín de los, *El libro antiguo*, Madrid, Editorial Síntesis, 2003.
- Ribagorda, José María (coord.), *Imprenta Real: fuentes de la tipografía española*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2009.
- Satué, Enric, *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Szmuk-Tenenbaum, Szilvia, *Comedias sueltas. Panorama de las comedias sueltas impresas antes de 1834 conservadas en bibliotecas estadounidenses*, 2022, en línea: <https://www.comediassueltasusa.org>.
- Tanselle, G. Thomas, *Bibliographical Analysis. A Historical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, «El problema bibliográfico de las comedias sueltas sin datos de impresión: apuntes para la identificación de algunas ediciones financiadas por la librería Teresa de Guzmán», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 8.1, 2020, pp. 579-600. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2020.08.01.39>.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, et al., *ISTAE. Impresos sueltos del teatro antiguo español, 2020-2022*, en línea, <https://istae.uv.es/>.
- Wilkinson, Alexander S. (dir.), *Ornamento*, Dublin, University College Dublin, 2018. Disponible en: <https://ornamento.ucd.ie/>.
- Wilson, Edward M., «Comedias sueltas. A Bibliographical Problem», en *The Comedias of Calderón*, ed. Don W. Cruickshank y John E. Varey, London, Gregg International, 1973, III, pp. 211-219.
- Wilson, Edward M., y Cruickshank, Don W., *Samuel Pepys's Spanish Plays*, London, The Bibliographical Society, 1980.