

RESEÑA

Alonso Víctor de Paredes, *Institution and Origin of the Art of Printing, and General Rules for Compositors* [Madrid: ca. 1680], ed. P. Alvarez, intr. D.W. Cruickshank, xiv + 449 pp. ISBN: 9781940965109.

MARIO GARVIN (Universität Konstanz)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.413>>

El trabajo de Pablo Alvarez que aquí se reseña consta de varias partes bien diferenciadas, precedidas todas por un breve prólogo de Don W. Cruickshank, lo que ya es una declaración de intenciones. En un único volumen —perfectamente editado por The Legacy Press, que aumenta así su catálogo de obras sobre el libro antiguo— se ofrecen al lector una introducción (pp. 1-22), la reproducción fotográfica de algunos documentos de interés sobre el libro de Paredes (pp. 23-38), el texto crítico de la obra así como su traducción inglesa en páginas opuestas (pp. 42-225), y la reproducción facsimilar, también en páginas enfrentadas, de los dos ejemplares conocidos de la obra, el conservado en la Providence Public Library y el de la Universidad de Valencia.

Parece obvio que en unas páginas como las del *Anuario Lope de Vega*, donde aparece esta reseña, la presentación de una obra como la de Paredes no resulta necesaria, aunque creo que una somera revisión de sus méritos y su recepción puede resultar un buen punto de partida para valorar debidamente el trabajo de Alvarez que aquí se trata.

Alonso Víctor de Paredes imprimió en Madrid hacia 1680, por cuenta propia y con sus propias manos (algo sobre lo que habremos de volver) la *Institución y origen del Arte de la imprenta y reglas generales para sus componedores*. La primera mención moderna de la obra la encontramos en la segunda edición del *Mecanismo del arte de la imprenta* de Juan Josef Sigüenza y Vera, un manual para operarios cuya primera edición data de 1811 y que en 1822 se acompaña de una *Adición* en la que

el autor incluye, además de un vocabulario técnico, una *Nota* en la que da noticia del libro de Paredes. Dicha *Adición* venía motivada por una serie de críticas que Miguel de Burgos, un discípulo de Sigüenza y Vera, había hecho a la primera edición del *Mecanismo*. Según el tal De Burgos, al *Mecanismo* le faltaba, por un lado, un glosario técnico; por otro, trataba de manera demasiado superficial una serie de materias, como el grabado de punzones, la encuadernación, la tinta y su calidad o el gobierno de la imprenta y la librería, aspectos todos que, en un tratado de ese tipo, hubieran precisado en su opinión de mayor extensión. Además de esto, De Burgos le reprocha al autor no haber recurrido en la preparación de su obra a otros libros de ese arte, defecto que, al parecer, el propio De Burgos quiso ayudar a solventar, pues según indica Sigüenza y Vera en la mencionada nota, el libro de Paredes «le tenía un señor abogado de esta Córte, quien, encontrándolo entre otros libros que fueron á su poder, se le dió por lo raro a mi discípulo don Miguel de Búrgos en el año de 1815, y este me lo remitió para que lo viese».¹ Durante algunos años, el libro de Paredes que poseyera el anónimo abogado —libro que además se consideraba ejemplar único e impreso para uso personal— se dio por perdido (aunque seguramente sería más preciso decir que tampoco a nadie pareció importarle demasiado su paradero). Ya en 1937, Daniel B. Updike, que había adquirido el libro de Paredes algunos años atrás, lo mencionaba como suyo en la segunda edición de su *Printing types, their form, history and use* (Cambridge, Harvard University Press, 1937), pero lo cierto es que no fue hasta muchos años después, en 1979, cuando Jaime Moll prestó atención a la nota y localizó en la biblioteca privada de Updike, que entretanto había pasado a conservarse en la Providence Public Library, el único ejemplar conocido en aquel entonces. Poco después, en 1984, el texto apareció publicado por Víctor Infantes y con prólogo de Jaime Moll en una de las colecciones de El Crotalón. En 2002, finalmente, se publicó una segunda edición de esta obra, si bien ahora en la editorial Calambur.

Las razones que se esgrimen para justificar la aparición de esa segunda edición ejemplifican a la perfección la evolución sufrida en la recepción de la obra de Paredes en las últimas dos décadas del siglo xx: desde una rareza bibliográfica hasta un texto fundamental en los estudios bibliográficos. Lo explica perfectamen-

1. Véase J.J. Sigüenza y Vera, *Mecanismo del arte de la imprenta*, Imprenta de la Compañía, Madrid, 1822, p. 286.

te Víctor Infantes en la reedición de 2002: en un primer momento, después de la publicación en 1984 de la primera edición moderna, «el “Paredes” quedó como una rareza de las muchas que publicó *El Crotalón* a mediados de los años ochenta», pero «hubo que esperar unos años con el auge de los estudios editoriales sobre los hábitos de composición de la imprenta áurea, y de paso con la solución de numerosas cuestiones de crítica textual y literaria impensables con anterioridad a las bases de la bibliografía material, para conceder al texto la verdadera trascendencia que poseía».²

En tanto que manual para compondores, la obra de Paredes permite un acceso de primera mano a los modos de producción del libro en la época de la imprenta manual, conocimiento necesario en todo punto, como en los últimos años han revelado esos estudios editoriales a que remitía Infantes. Además, pese a que las técnicas de producción suelen considerarse más o menos homogéneas, la obra de Paredes presenta la ventaja —no siempre apreciada— de tener en cuenta las particularidades que la práctica del oficio tiene en España. Así, al hablar por ejemplo de la colocación de los tipos en el cajetín, Paredes nos informa de que sigue «el estilo más frecuente de España, porque los extranjeros tienen muy diversas sus caxas» (aunque añade de inmediato que «entre nosotros ay tambien variedad, especialmente en los caxoncitos pequeños», p. 72). Sin embargo, no cabe ninguna duda de que el gran éxito de recepción crítica —al menos entre los especialistas— de la obra de Paredes se debe al capítulo octavo, verdadero núcleo de la obra para muchos y también para el propio Alvarez, quien escribe que «this chapter alone makes the *Institution* worth reading» (p. 9). No es para menos: dedicado, según el título, a *Del contar el original y otras advertencias necesarias* (pp. 172-183), allí se describe con detalle la composición por formas, un proceso esencial del que, sin el texto de Paredes, sabríamos muy poco. La *Institución y arte* es uno de los manuales para impresores y operarios de imprenta más antiguos de Europa, más o menos contemporáneo de los *Mechanick Exercices on the Whole Art of Printing* de Joseph Moxon (1683-1684) y poco posterior al *Syntagma de arte typographica* de Juan Caramuel (1664, cito por la edición y traducción de Pablo Andrés Escapa, Instituto de Historia del libro y la lectura, Madrid, 2004). Aunque este último menciona de pasada la composición por

2. Véase V. Infantes, «Una nueva noticia editorial», en A.V. de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los compondores*, Calambur, Madrid, 2002, p. xxix.

formas en su *Artículo X: De la corrección tipográfica* («una vez compuesta la forma hay que corregirla», p. 129), Caramuel no da explicación alguna sobre el proceso, y la explicación de Moxon, por su parte, es tan breve y confusa, que la única frase que le dedica ha sido objeto frecuente de controversia entre la crítica. Paredes, en cambio, es mucho más preciso. Nos explica y justifica la necesidad de contar, escribiendo que «no es possible que siempre aya tanta copia de letra en las fundiciones, que sea suficiente para poderse componer sin contar» (p. 172). Se explica con detalle cómo ha de realizarse esa cuenta y también informa de que esa cuenta no siempre sale bien, a veces larga y otras corta, pudiéndose remediar la larga con tildes y la corta con espacios, no sin advertir que otros «se valen de otros medios feos y no permitidos, que no los especifico porque se olviden si es possible» (p. 172). Por suerte, esos «medios feos» no se han olvidado: en ocasiones, si había demasiado espacio en blanco se añadía texto, por supuesto ajeno al autor, o se omitía si sobraba, y esa es una enseñanza fundamental para la edición de nuestros clásicos. La *Celestina*, el *Lazarillo*, el *Quijote* y aun el romancero son testimonio de ello.

Sin embargo, más de veinte años después de los trabajos fundacionales en este campo de Jaime Moll o Francisco Rico y de la reedición de 2002, la obra de Paredes, sin que haya perdido un ápice de interés para los estudios ecdóticos, esperaba una aproximación más amplia, que no viera en la *Institución* ni solo una rareza bibliográfica, ni tampoco la contemplara únicamente desde la perspectiva de manual de imprenta, sino que tuviera en cuenta la multiplicidad de factores que la componen. Y el trabajo de Pablo Alvarez —no en vano su posición actual es la de *curator* en el Special Collections Research Center (SCRC) de la University of Michigan— adopta esa visión amplia. Como argumenta el propio Alvarez, en la *Institución y arte de la imprenta* Alonso Víctor de Paredes desempeña cuatro funciones al mismo tiempo: es autor, componedor, impresor y también corrector; la compleja pluralidad del libro, por tanto, solo se revela si se atiende a esa situación.

Empecemos por ver cómo se trata la propia materialidad de la obra de Paredes. Como he dicho más arriba, la copia que mencionaba en su libro Sigüenza y Vera se corresponde con la que hoy se conserva, como parte de la Updike Collection, en la Providence Public Library. En la edición de 2002, se añadía una nota en la que se explica el hallazgo de otro ejemplar: «hace poco tiempo, el editor Emilio Torné localizó en la red, al consultar el automatizado Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico, un posible nuevo ejemplar de la obra de Paredes, conservado

en la Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València».³ Para Moll, «se trata de un nuevo ejemplar exactamente igual al existente en Providence, con la misma composición, las mismas manchas en los márgenes, debidas a no usar frasaqueta, con iguales correcciones a tinta» (p. xxi). Alvarez, sin embargo, nos indica que la de Valencia «is *almost identically* to the copy held at Providence» (p. 5, la cursiva es mía), pues en realidad, se trata no de dos ejemplares idénticos sino, en el caso de Valencia, de un estado (mejorado) de la copia de Providence: «there is a stop-press correction in the Valencia copy, proving that the latter is the second state: on fol. 2v we read the nonsense word “Sieia” in the Providence copy, which is corrected to “Siria” in the Valencia one» (p. 16). Allí mismo, Alvarez nos indica que el ejemplar de Valencia «is slightly better printed» (p. 16), algo que la calidad del facsímil permite apreciar perfectamente. Si, a diferencia de lo que se creía hasta ahora, se trata de dos estados distintos, resulta obvio que cada uno de ellos tiene su interés propio, un interés que solamente la reproducción confrontada de ambos estados permite percibir.

Pero además, la edición facsimilar de ambos estados de la obra supone una grata y práctica novedad por otro motivo. En la citada reedición del año 2002 del libro de Paredes, Víctor Infantes nos decía que en 1984 (cuando aún se conocía solamente un ejemplar, el de Providence) «ya se intentó ofrecer un facsímil de la obra, aunque aquella primera opción resultara imposible por el “estado del original”»,⁴ a resultas de lo cual se optó por una «reproducción editorial», de cuyos pormenores da cuenta el propio Infantes en esas páginas. Tal reproducción, con todo, no deja de ser una transcripción del original, que imita visualmente su disposición, caja, reclamos, firmas, etc., pero que también —precisamente por el mal estado del ejemplar de Providence— es el resultado de un proceso de interpretación en algunos pasajes; es decir, aunque lo pretenda, no es una reproducción *idéntica* del ejemplar de Providence. Por tanto, aunque hoy la biblioteca de Providence <<http://pplspc.org/paredes/#page/6/mode/2up>> y la de la Universitat de València <http://webliboteca.uv.es/cgi/view.pl?source=uv_im_i18185812> ofrezcan ex-

3. Véase J. Moll, «Epílogo. No uno sino dos (¿o alguno más?)», en A.V. de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, Calambur, Madrid, 2002, p. xxi.

4. Véase V. Infantes, «Una nueva noticia editorial», en A.V. de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, Calambur, Madrid, 2002, p. xxvii.

celentes reproducciones digitales de ambos ejemplares, el trabajo de Alvarez es el primero que realmente pone a disposición del lector una reproducción del original.

Además, que en las únicas ediciones contemporáneas disponibles hasta la presente (1984 y 2002) se utilizara tan solo uno de los dos ejemplares existentes y que, para colmo, el estado de la copia empleada impidiera una reproducción facsimilar del texto, habiendo de recurrirse a la susodicha «reproducción editorial», es algo que ya justifica por sí mismo la necesidad de un texto crítico. Así, como indica el propio Alvarez, su trabajo «is the first to be based on a collation of the two surviving copies of the manual, revealing some errors in Moll's transcription» (p. 5); para el texto base usa el ejemplar de Valencia, que es el que, como ya se ha dicho, ofrece un mejor texto. Quizá sea necesario advertir que en su tarea editorial Alvarez parte de la tradición anglosajona, siguiendo los preceptos que expuso Greg en su clásico *Rationale of Copy-Text*.⁵ Al ser Paredes autor, componedor, corrector e impresor puede decirse, como hace Alvarez, que «there are not intermediary agents of change or errors» (p. 17); Paredes se encargó de todo, y por eso entre los dos estados conservados y las anotaciones marginales del propio autor el editor dispone —siempre según Alvarez— de «what the author intended to say» (p. 17) (ya Moll había escrito que la obra de Paredes es, realidad, «un autógrafo»). Es destacable (y de agradecer) la posición de Alvarez al mantener en la medida de lo posible los usos propios de Paredes —o del Paredes compositor— en la puntuación y el (ab)uso de abreviaturas, de modo que el lector del texto crítico puede percibir también la voluntad de Paredes en la configuración “visual” del texto, un factor sin duda importante para algunas pesquisas y que, de otro modo, quedaría relegado a quien consultara el facsímil. Es una lástima, sin embargo, que ese mismo interés por el lector no se mantenga en otros aspectos del texto crítico.

Lo explico con más detalle: el editor afirma intervenir en el texto original únicamente en aquellos casos en los que «Paredes' version is bluntly an error that makes comprehension difficult» (p. 16), pero lamentablemente, tales intervenciones editoriales no se explicitan en ningún momento, pues la cuarentena escasa de citas que acompañan al texto crítico se limita a apuntar las correcciones manuscritas de Paredes o alguna particularidad de los ejemplares. Tampoco los errores de transcripción de Moll a los que hace referencia Alvarez se concretizan en ninguna parte.

5. Véase «The Rationale of Copy-Text», en *Studies in Bibliography*, III (1950), pp. 19-36.

Sabemos, por otro lado, que toda edición crítica de un texto aspira a liberarlo de aquellos elementos ajenos a la voluntad del autor que falsean y oscurecen su sentido, y la de Alvarez no es una excepción. Pero el lector tiene el derecho a juzgar si el texto que se le ofrece corresponde al *intended text* del autor, y para ello es imprescindible que el editor, por su parte, cumpla con la obligación de presentar de modo transparente sus decisiones editoriales, documente las variantes de transmisión e incluso visibilice los errores de ediciones y/o transcripciones anteriores. Y esto aquí no sucede, con la consiguiente pérdida de valor: sin el sustento de esos datos, un texto crítico es, por así decirlo, menos crítico. Voy a poner un único ejemplo que muestra a lo que me refiero. El folio 42 en el ejemplar de Providence está fuertemente arrugado, de modo que las últimas líneas del capítulo noveno, que ocupan la parte superior de la página, resultan de difícil lectura. Como ya he dicho, la edición de 1984 (cuyo texto se repite en 2002) es una transcripción de ese ejemplar de Providence. La última frase del capítulo en cuestión la transcribe Moll como sigue: «Algunos Arboles sucede llevar títulos en lo alto, o *titulillos* enmedio...». No es esa línea la que se ve más afectada por las arrugas del texto, pero sea por el mal estado del ejemplar, sea por atracción de la palabra “títulos” (que en el original queda muy cerca) lo cierto es que Moll se equivoca en la transcripción: como permite ver el ejemplar de Valencia y bien transcribe Alvarez, la lectura correcta (o al menos la que trae Paredes) es «Algunos Arboles sucede llevar títulos en lo alto, ò *retulillos* enmedio...» (p. 198). Alvarez, al transcribir el pasaje, anota que el ejemplar de Providence está en mal estado, pero en ningún lugar menciona el error de Moll. Es más, en la introducción incluso se detiene a ofrecer una explicación para esas arrugas —«It is very probable that the paper became badly wrinkled just before coming into contact with the inked forme» (p. 16)— pero no se menciona nada sobre sus consecuencias en el texto.

Hemos de suponer —tampoco he encontrado referencia explícita al respecto, pero es, o al menos me parece, la única opción lógica— que ese texto corregido por Alvarez que se nos ofrece como texto crítico es el que sirve como base para la traducción al inglés. No voy a hacer una valoración lingüística detallada de la traducción de Alvarez, algo fuera de mis propósitos y, seguramente de mi alcance, aunque hasta donde puedo juzgar resulta excelente. Sí quiero, sin embargo, destacar algunos aspectos que me parecen especialmente remarcables. En primer lugar, es de esperar que la traducción contribuya a difundir el conocimiento de Paredes en el

mundo anglosajón, tradicionalmente poco receptivo a lo que no está en su propia lengua. Y es que aunque la historia del volumen de Providence pudiera sugerir lo contrario, lo cierto es que la obra de Paredes sigue siendo una gran desconocida en el mundo de habla inglesa (Alvarez dedica varias notas a comentar esta escasa difusión en la p. 11). Por otra parte, aunque el original del texto de Paredes sea en español, no tengo ninguna duda de que la lectura atenta de la traducción inglesa también puede ser provechosa para la comprensión cabal del texto original. Como el propio traductor indica, el texto de Paredes «is mostly written in a highly technical language adorned by an oft-obscure rhetorical style, making some sections of the text difficult to understand even by Spanish-speaking readers» (p. 5). Y quien haya frecuentado el texto de Paredes no puede sino confirmar esa impresión. Un buen ejemplo, sin ir más lejos, puede ser la frase que he mencionado en el párrafo anterior: «Algunos Arboles sucede llevar títulos en lo alto...», que Alvarez traduce añadiendo el verbo necesario, «some family trees might contain titles at the top...» (p. 199). Además, poco antes, en el mismo capítulo, Alvarez ya había introducido el término de modo mucho más claro que Paredes: donde aquel escribe «el Arbol Genealogico es una de las cosas en que debe ponerse mucho cuidado» (p. 194), Alvarez se posiciona del lado del lector y —en lo que en alemán se denomina una *leserorientierte Übersetzung*— traduce «*what the printers call the “family tree”* ist one of those things about which much care must be taken» (p. 195, la cursiva es mía).

Es una lástima, con todo, que un trabajo hermenéutico como el de Alvarez, con el doble esfuerzo interpretativo que supone la constitución de un texto crítico y la elaboración de una traducción, no dedique ningún espacio a glosar al pie algunos de los problemas que ofrece el texto de Paredes. La presencia, a continuación del texto crítico, de un glosario (pp. 227-234) en el que se explican con detalle cincuenta términos técnicos, contribuye sin duda a la comprensión del texto, aunque creo que hubiera resultado útil disponer de ciertas informaciones (editoriales, técnicas, etc.) anotadas al pie. También en este caso me limito a un solo ejemplo para ilustrar a lo que me refiero. Uno de los aspectos más destacables de la *Institución y arte de la imprenta* es, como ya hemos dicho, el detalle con que se describe la composición por formas. Pero la amplitud con que la trata Paredes no quiere decir que su explicación sea diáfana en todo. Al tratar las imposiciones, Paredes explica el cuarto conjugado —«dos pliegos en cuaderno», según su terminología— del siguiente modo: el pliego externo tendría en el blanco (la primera forma que se imprime) las páginas 13, 16,

4 y 1 (de izquierda a derecha y de arriba a abajo); la retirada, 15, 14, 2 y 3. El pliego interno, por su parte (el «segundo pliego», según Paredes), 9, 12, 8 y 5 en el blanco y 11, 10, 6 y 7 en la retirada. Así lo muestran los dibujos que incluye (p. 140). Sin embargo, poco después, en el capítulo octavo, al hablar de la cuenta del original manuscrito, Paredes escribe: «Hazese un libro de à quarto dos pliegos en quaderno, su forma primera es seis, y siete, diez y onze; luego las tanteadas seràn las cinco primeras, y en componiendo las dos siguientes, se tantearàn las ocho, y nueve, para acabar la forma componiendo la diez, y onze» (p. 172); de esto se deduce que la composición, al menos en este caso (o sea, cuarto conjugado) se comenzaba por la cara interior del pliego. Es una contradicción que aparece en la lectura del original y, obviamente, en la traducción y creo que hubiera resultado útil destacar al pie, advirtiendo al lector. De igual modo, pienso que hubiese resultado de mucha utilidad remitir en ciertos pasajes del texto a lo que sobre el mismo procedimiento se menciona —de modo distinto, de modo más breve o de forma ampliada— en otros tratados de la época.

Añado inmediatamente, para que no se me malinterprete, que encontramos muchas de estas informaciones en la no demasiado extensa, pero muy documentada introducción. En ella se tratan, desde una perspectiva plural, todos los aspectos relativos a la obra de Paredes y al propio autor. En un primer apartado, «The Institution revisited» (pp.1-13), Alvarez comienza contextualizando el manual de Paredes entre la producción de este tipo de textos en la Europa de la época —las notas al pie son extensas y remiten desde la inaugural carta de Viglius, 1534, *Omnem artis typographiae...*, hasta los ya mencionados trabajos de Moxon y Caramuel— para, después de pasar revista muy somera al contenido de la *Institución* (sobre el que se volverá más adelante), centrarse en la historia del volumen de Providence. Los interesados en la historia de la bibliofilia en España durante las primeras décadas del siglo pasado disponen en el apéndice documental del volumen de una carta de la librería Vindel, fechada en 1922, donde se ofrecen a Updike tres volúmenes sobre el arte de la imprenta, uno de los cuales es nuestra *Introducción y arte*, al precio de 125 pesetas. Tras revisar brevemente la fortuna crítica del texto, primero durante los años en que anduvo perdido y después con posterioridad al redescubrimiento de Moll, el autor se centra en el siguiente apartado, «The Manual» (pp. 13-18), en la materialidad del libro, que describe acuradamente, desde su estructura colacional hasta el papel utilizado, «imported from Genoa, Italy, or France» (p. 17). En este apartado encontramos

una de las aportaciones más interesantes del trabajo, la ya mencionada constatación de que las copias de Providence y Valencia no son dos ejemplares idénticos. A continuación, Alvarez se centra en la figura del autor, retomando y ampliando los breves apuntes de Moll. Esta nota biográfica se amplía con una detallada lista de las obras publicadas por Paredes entre 1648 y 1677 (pp. 238-240).

Desde mi punto de vista, con un aparato crítico y notas al pie, el trabajo de Alvarez hubiera ganado mucho en lo que inglés se denomina *usability*. Pero resulta indudable que el volumen, gracias a los facsímiles y los apéndices, tiene un gran valor documental. Y el texto crítico —a pesar de las reservas expresadas— me parece también punto de partida inexcusable para cualquier referencia a la obra de Paredes. La traducción, por su parte, puede ayudar a la comprensión de algunos pasajes dificultosos, y contribuirá, esperemos, a ampliar la difusión la obra de Paredes. En su conjunto, pues, me parece un trabajo que dignifica como se merece la obra de Paredes y es, desde ya, un libro imprescindible en los anaqueles de quienes se interesen por la imprenta manual.