



LA CALIGRAFÍA EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII: ESTEBAN JIMÉNEZ Y SU «ARTE DE ESCRIBIR»

Por JUAN CARLOS GALENDE DÍAZ

En la evolución histórica de la caligrafía española se pueden distinguir dos períodos fundamentales: el primero abarcaría los siglos XVI y XVII, y el segundo los siguientes. Desde un primer momento sobresalieron en Europa los calígrafos hispanos: Juan de Iciar, Pedro de Madariaga, Francisco Lucas, Juan de la Cuesta o Ignacio Pérez, pero, sin duda, la centuria decimoctava está considerada como la etapa de mayor florecimiento.

Como tal arte moderno, la caligrafía tiene su génesis en tierras italianas a comienzos del siglo XVI. Aquí destacan, entre otros, Luis de Henricis, Mario Antonio Tagliente, Juan Bautista Palatino y Hugo de Carpi. La reforma que propiciaron fue continuada por otros calígrafos: Vespasiano Anfiareo, Bautista Creci, Conreto, Jacobo Romano, Curión o Camerino. De la península itálica se irradia al resto del continente, descollando los autores hispanos, como se ha participado anteriormente.

Asimismo, desde el principio, se manifestaron una serie de tendencias gráficas y pedagógicas entre los calígrafos, las cuales, de algún modo, han perdurado hasta épocas recientes. Los maestros calígrafos se replantearon cuál era el tipo de escritura y el método más aconsejable para la enseñanza



del pueblo y cuál para los profesionales del arte escriturario, surgiendo con ello pluralidad de pareceres, que cada uno argumentó con fundamentos teóricos y demostraciones prácticas, vertidas en libros y, a la vez, defendidas o refutadas por otros especialistas (1).

En este devenir histórico de la caligrafía, aquende nuestras fronteras, la figura de Esteban Jiménez hay que situarla en un momento determinante. La centuria decimioctava marcará el decaimiento de la letra bastarda española, debido tanto a la expresiva liberalidad con que se traza, como a escribirla con pluma fina. Además, la invención y gradual aplicación de las plumas de acero favoreció la introducción de las denominadas letras inglesa y redondilla francesa (2).

Se considera al calígrafo toledano Francisco Javier de Santiago Palomares el restaurador de la escritura española siguiendo las directrices de Pedro Díaz Morante (3). Por esta razón, a instancias de la Sociedad Vascongada de Amigos del País, publicó en 1776 un manual titulado *Arte nueva de escribir*, en el que forma un tipo de letra bastardo, tomando como modelo, además del trabado innovado por Morante, otras pautas escriturarias concebidas por Francisco Lucas y José de Casanova (4). Pero, al mismo tiempo, Domingo María Servidori,

(1) Juan Carlos GALENDE DÍAZ: «La paleografía y las escuelas caligráficas españolas», *Signo (Anexos)*, 2 (1998), pp. 138-146.

(2) Emilio COTARELO Y MORI: «Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles», vol. I., Madrid, *Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1913, pp. 62-68.

(3) Pendolista, también toledano, que compuso entre 1616 y 1631 su obra *Arte de escribir*.

(4) El primero, sevillano de nacimiento, escribió en 1577 un tratado de letra redonda y bastarda titulado *Arte de escribir*, que dedicó a Felipe II para que sirviese de instrucción al príncipe Fernando. Por su parte, José de Casanova, examinador de maestros —nacido en la villa zaragozana de Magallón—, redactó en 1650 su obra *Primera parte del arte de escribir todas formas de letras*, bajo la eficaz protección de Felipe IV, en la que expone lo siguiente sobre la letra bastarda: «Esta letra es la reyna de las demás letras, por ser la más precisa y necesaria para el trato y comercio humano, y todo género de papeles, la que se hace con más facilidad, presteza y libertad, y la que necesita de menos recados, aderezos, comodidad y tiempo para ejecutarla.»



que había venido a España con la corte de Carlos III, y su discípulo José de Anduaga, introducían la letra inglesa, a la vez que conseguían difundir su método más que el de Palomares e implantarlo en muchas escuelas, si bien es verdad que para alcanzarlo contaron con apoyo oficial y la posición elevada del propio Anduaga, que se vio arrastrado cuando en 1792 cayó el ministro Floridablanca (5).

En desagravio de la nefanda acción de Servidori, según Cotarelo y Mori (6), Esteban Jiménez —escribiente de la Secretaría del Despacho de Gracia y Justicia— publicó, en el mismo año de 1789, un *Arte de escribir siguiendo el método y buen gusto de Don Francisco Xavier de Santiago y Palomares*, y que es un compendio bien hecho de la obra de este insigne calígrafo (7), a la que califica como «*la mejor, la más sólida y la más apreciable de quantas se han publicado hasta ahora, y en la que se restable-*

(5) El abate romano Domingo María Servidori, pintor de pluma del rey Carlos de Nápoles —futuro Carlos III— publicó en Madrid una obra en dos tomos, consagrada en parte a impugnar y desacreditar a Santiago Palomares y a otros calígrafos españoles, titulada *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*, costeada en 1789 por el erario público; suya es la siguiente argumentación: «*Nosotros llamamos cursivo al carácter aldino, porque más que cualquiera de los inventados antes se arrima al veloz y corriente, a causa de que todos los demás, en comparación del dicho, son detenidos, incapaces de enlaces y de formas menos semejantes*», sosteniendo que todos los calígrafos españoles han sido malos, menos en cuanto imitaban a los italianos. Su compañero, el calígrafo José de Anduaga, había redactado en 1781 *Arte de escribir por reglas y sin muestras*.

(6) Emilio COTARELO Y MORI: *Diccionario biográfico...*, vol. I, p. 65.

(7) Además de Esteban Jiménez, otros maestros calígrafos que siguieron al corifeo Palomares fueron: Juan Rubel, Pedro Paredes, María Josefa Bahamonde, Juan Bautista Cortés, Santiago Delgado, etc., pero sin duda, hay que considerar al palentino Torcuato Torío de la Riva, heredero del insigne pendolista toledano en el arte de escribir; de su producción libraria, de naturaleza caligráfica, destacan las siguientes obras: *Nuevo arte de escribir* (1783), *Arte de escribir por reglas y con muestras* (1798; gracias a un privilegio real, fue declarada en 1801 oficial para la enseñanza), *Ortología y diálogos de caligrafía, aritmética, gramática y ortografía castellana* (1801), *Colección de muestras de letras bastarda, inglesa, italiana, etc.* (1804) y *Tratado de caligrafía* (1818). Juan Carlos GALENDE DÍAZ: «Torcuato Torío y su aportación a la caligrafía española», *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, vol. II, Palencia, Diputación Provincial, 1996, pp. 253-262.



JUAN CARLOS GALENDE DÍAZ

ce el buen gusto de escribir, que se hallaba corrompido desde la introducción de la letra redonda, que llamaban de moda, abultada, fanfarrona, pesada, torpe, disuelta, sin trabazón ni gallardía». Sin embargo, se pueden encontrar apreciables diferencias entre la obra del calígrafo madrileño y la del toledano; de esta forma, la escuela de Jiménez es más metódica que la de Palomares pues, como expone Manuel Barona, «empieza a formar las letras que salen de la simple unión de los tres trazos y dispone de este modo al discípulo para que adquiriera un perfecto conocimiento de ellos y de esta manera pueda apreciar las ventajas y desventajas del tipo de letra y no aprenda su forma sólo por la imitación (8). Además, las láminas de la obra de Jiménez referidas a los trazos de la pluma, ejercicios de letras, alfabetos y textos graduados para copiar, están grabadas por él mismo, mientras que las de Palomares lo están por Francisco Asensio. En conjunto, se puede decir que el calígrafo manchego fue más pendolista que Jiménez, y éste más metódico que aquél.

Siguiendo las pautas o directrices marcadas en otros manuales de caligrafía, el ejemplar de Esteban Jiménez está compuesto, de forma genérica, por una parte teórica y otra práctica. En la primera, más que tratar sobre la evolución histórica de la escritura, ofrece patrones para el mejor aprendizaje de su trazado, ocupándose del material soporte escritorio, postura apropiada de la mano, instrumento escriturario, etc. En la parte práctica reproduce un número determinado de modelos de escrituras (9). Eso sí, como el propio autor revela, la obra no va dirigida a quienes carecen de conocimientos caligráficos, sino «para los que escribiendo mal quieren por sí solos mejorar su carácter, y para los maestros que no tengan método fijo de enseñar, o sea errado el que siguen, a los cuales considero con alguna idea del modo de formar las letras». Asimismo, pretende conseguir que los discípulos y alumnos que secunden

(8) Manuel BARONA CHERP: *Historia de la escritura y de la caligrafía española*, 2.^a ed., Gerona, 1926, pp. 141-142.

(9) *Paleografía y Diplomática*, vol. II, 3.^a ed., Madrid, UNED, 1988, p. 109.



los modelos defendidos en este ejemplar «*sepan escribir con perfección, gallardía, desembarazo y velocidad un carácter nacional, claro, limpio, igual y permanente*».

Según se ha expuesto, el título de la obra es *Arte de escribir*, secundado del subtítulo «*siguiendo el método y buen gusto de D. Francisco Xavier de Santiago Palomares*», en clara alusión al tratado que intenta extractar, ya que, en el fondo, no es más que un compendio del *Arte de escribir* publicado por el insigne autor toledano a expensas de la Real Sociedad Vascongada, como se reconoce en el prólogo de la misma. De todas las maneras conviene precisar que, si el carácter de la letra es exactamente el de Palomares, en cuanto al texto, Jiménez examinó algunos tratadistas antiguos de caligrafía, presentando sus reglas de una forma sencilla, clara y fácil de entender.

Amén del título, en la portada o frontispicio grabado —enmarcado por una orla rectilínea, con frisos y otras ornamentaciones (10)— se incluye el nombre del autor: «*compuesto por D. Estevan Ximénez*» y los datos de impresión: «*año de MDCCLXXXIX, en la imprenta de Benito Cano*». Debajo, y fuera de la orla, a modo de pie de imprenta: «*se vende en Madrid en la Librería de Hurtado, calle de [Carretas]*» (11).

Además de esta portada, el tratado se compone de un prólogo (que consta de VIII páginas), el texto —que incluye la introducción y once capítulos— (55 páginas en total) y 16 hojas de láminas, grabadas calcográficamente, con las muestras relativas al contenido textual (12). A lo largo de la obra se incluyen notas a pie de página, signaturas y reclamos.

(10) Véase la figura n.º 1.

(11) En algunos ejemplares, en este pie de imprenta, se puede leer: «*Se vende en Madrid, en la librería de Castillo, frente de San Phelipe el R.*»

(12) La descripción corresponde a un ejemplar, encuadernado en papel (pasta española; 283 × 206 mm) y en buen estado de conservación, atesorado en el Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas (Cátedra de Paleografía y Diplomática) de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

Además de este ejemplar, siguiendo a Francisco Aguilar Piñal, también se conservan otros en las siguientes instituciones públicas: Bilbao, *Diputación Foral*, C-1-6-55; Sevilla, *Universitaria*, 109-151 (14), Santiago, *Franciscanos*, B.19;



JUAN CARLOS GALENDE DÍAZ

En el prólogo, Jiménez argumenta los motivos que le han movido para la publicación del ejemplar: «*el deseo de que se acabe de desterrar de las Escuelas de España la torpeza y pésimo gusto de escribir, que la extravagancia y descuido de algunos maestros de este siglo habían introducido en la enseñanza de primeras letras, para que a beneficio del menor coste, puedan gozar de su utilidad aun los menos acomodados*» (13). En base a estos principios, aclara que no se ha detenido en la historia de los caracteres ni en la crítica de otros maestros calígrafos, sino que se «*ha ceñido únicamente a lo preciso para que los maestros puedan enseñar, y los discípulos aprender a escribir con fundamentos sólidos, y en menos tiempo que por otros artes, nuestra letra nacional bastarda con desembarazo, libertad y gallardía*».

Tras él, en la introducción —que se extiende por las diez primeras páginas— comienza explicando las principales características que detentan las letras europeas: «*Se distingue por lo regular cada nación en el carácter y gusto de sus letras, como en el idioma y vestido. Los ingleses y holandeses le tienen afectado, porque cortan la pluma delgada y abierta de puntos para todos los tamaños de las letras que ellos usan, y la oprimen y aligeran, según les acomoda, para que haga los gruesos y delgados en donde a su entender están más graciosos. La letra italiana es afe-*

y San Lorenzo del Escorial, *Monasterio*, 86-VIII-21. FRANCISCO AGUILAR PIÑAL: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 1986, pp. 636-637.

A esta relación, se pueden añadir otros centros que conservan el tratado de caligrafía citado: Madrid, *CSIC-Residencia de Estudiantes*, R.507, R.508, R.618 y R.619; Barcelona, *Biblioteca de Catalunya*, 1, a-b2, A-02, A-092, G-066 y G-344; Madrid, *Biblioteca Histórica Municipal*, C.3762, R. 60239; Barcelona, *Biblioteca Bergnes de las Casas*, R.10013; Madrid, *Archivo y Biblioteca Francisco Zabálburu*; y Gerona, *Archivo Histórico Comercial de Puigcerdá*, B.658.

(13) El precio de este tratado en 1923 era de 25 a 30 pesetas. ANTONIO PAULA DULCET: *Manual del librero americano*, vol. IV, 1.^a reimp., Madrid, Julio Ollero Editor, 1990, p. 130.

Unos años después, en 1942, estaba tasado en 75 pesetas. ANTONIO PAULA DULCET: *Manual del librero americano*, vol. VII, 2.^a ed., Barcelona, Librería Palau, pp. 183-184.



minada y de poca substancia, y la hacen también con pluma delgada y abierta de puntos, oprimiéndola y aligerándola quando les acomoda. Los españoles, que en todos los siglos hemos seguido la verdadera Caligraphia, huyendo del absurdo antecedente, cortamos la pluma del grueso correspondiente a la corpulencia de la letra que se ha de escribir, y llevándola siempre en una misma aptitud, sin oprimirla jamás contra el papel, dexamos que ella misma señale sin violencia los gruesos y delgados constantemente donde corresponden» (14). Luego, concibe que los fundamentos principales y generales del arte de escribir son: «el buen corte, el buen asiento y el buen manejo de la pluma, creyendo firmemente que el maestro o discípulo que no esté bien fundado en estos principios es imposible que haga jamás cosa de provecho.»

Después de esta introducción de carácter general e histórico, divide su tratado en once capítulos, distribuidos de la siguiente manera:

Capítulo I.—«*Del verdadero modo de cortar las plumas, y de las calidades de éstas para ser buenas»* (pp. 11-14) (15). En este apartado propone, en primer lugar, el mejor procedimiento para el buen corte de la pluma (16): «*Toda pluma para cortarse, sea por primera vez, o después de usada, debe haber estado a remojo en agua o en tinta, de suerte que esté dócil; porque si está seca, además de desfilarse la navaja con facilidad, es casi imposible cortarla bien; y si fuere nueva se le cortará antes de ponerla a remojo un poco de la punta, porque por lo regular es demasiado blanda e inútil, y también se le quitarán las barbas porque estorban al escribir. Sacada la pluma del agua o tinta donde hubie-*

(14) A diferencia de la inglesa, de la francesa o de la alemana, la letra bastarda española se distingue por su trazado robusto y libre, por la permanencia de trazos y bonito claro-oscuro y porque se produce suavemente con una presión siempre uniforme de la pluma, lo que permite escribir más rápidamente. Juan Carlos GALENDE DÍAZ: «La paleografía y las escuelas...», p. 138.

(15) En este capítulo intercala una lámina relativa a los cortes de la pluma.

(16) Véase la figura n.º 2.



JUAN CARLOS GALENDE DÍAZ

re estado, y limpia muy bien de la humedad con un pañito o bayeta, se tomará con la mano izquierda, mirando el cañón al pecho, se le dará un tajo como de dos dedos de largo, porque así quedará más expedita y desembarazada, y desde el medio de este tajo se sacará la punta con igualdad por uno y otro lado hasta dexarla en una mediana gordura. Hecho esto se henderá la punta de la pluma en dos partes iguales, que llaman gavilanes, puntos o lengüetas... Concluida esta maniobra, se volverá la pluma, y se descarnará un poco el casco de la punta por la parte del lomo, si fuere demasiado grueso, cuidando que no sea mucho, porque también si queda demasiadamente delgado se dobla la punta luego que se empieza a escribir, y sentada la punta de la pluma por la parte del tajo sobre la uña del dedo pulgar de la mano izquierda, o como acostumbran hacer muchos maestros, metiendo otra pluma o un palito redondo y fuerte dentro de la que se corta, para que la continuación de cortar sobre la uña no se la lastime, se le dará un sobrepunto diagonal, dexando en esta última operación a la punta de la pluma el grueso proporcionado al tamaño y carácter de letra que se haya de escribir.»

Más adelante, precisa cómo debe ser la naturaleza de las plumas que se utilicen para el arte de escribir: «Entiendo que son mejores las gruesas, o que no sean demasiado delgadas, porque se hallan mejor entre los dedos y aguantan más, prefiriendo las que tengan el casco delgado, claro y limpio de manchas blancas, las quales no son sino cierta callosidad, que en llegando el corte a ellas no se puede escribir con limpieza, ni tampoco quando se conocen mucho los hilos del cañón; y asimismo deben preferirse las del ala derecha, según el sentir de todos los sabios profesores, porque siguen mejor que otras el camino del dedo índice.»

Capítulo II.—«Del mejor modo de tomar la pluma, y de la postura de la mano, brazo y cuerpo» (pp. 14-18). Con el fin de escribir con libertad y desembarazo, analiza, tanto la manera de coger la pluma (17): «la pluma debe tomarse con los dos primeros dedos de la mano derecha, esto es, con el pólce o pulgar, y

(17) Véase la figura n.º 3.



el índice, y descansará sobre la uña del tercero, de manera que estando los tres iguales por las puntas, o un poco más largo el tercero, y haciendo como un triángulo o trévedes, sin tropezarse uno a otro, tengan entre todos asegurada suavemente la pluma, la qual ha de sobresalir de ellos por la punta como tres dedos, antes mas que menos; el quarto dedo, llamado anular, ha de estar algo doblado o encogido, de manera que la segunda coyuntura o recodo de él sobresalga un poco de los demás por la parte de afuera de la mano, y por la parte de adentro quedará sentado el primer tercio sobre la primera coyuntura del dedo pequeño o auricular; éste sentará sobre el papel con la punta o primer tercio, un poco más afuera del nivel de los otros, de manera que se mueva toda la mano sobre él como en su centro o exe, y la pluma deberá sentar por la parte de arriba sobre la última coyuntura del dedo índice», como la posición más correcta de la mano: «Han de estar con tanta suavidad y sin violencia todos los dedos, que aunque se toquen alguna cosa uno a otro, no se tropiecen ni estorben, principalmente los tres primeros que sujetan la pluma, los quales han de conservar toda su flexibilidad natural para encogerse y estirarse acia todas partes quando sea necesario, y por lo mismo han de estar estos tres dedos en su postura regular un poco arqueados, y no tiesos, ni demasiado encogidos, porque de esta suerte estarán en disposición de extenderse quando la pluma suba, y de encogerse quando baxe; pero si están tiesos o derechos, no se podrán extender quando sea necesario, ni encogerse si estuvieren demasiadamente encogidos; y qualquier defecto de estos será gravísimo, e imposibilitará absolutamente el buen manejo de la pluma, la libertad y la gallardía», del brazo: «El brazo derecho no ha de estar pegado al cuerpo, ni demasiadamente desviado, sino en el medio de estos dos extremos; y todo él ha de quedar libre hasta el codo, esto es, no ha de tropezar nada de la mano ni del brazo al papel, ni a la mesa, desde la punta o primer tercio del dedo pequeño, que, como va dicho, ha de sentar en el papel, hasta cerca del codo, esto es, como quatro dedos antes de llegar a él, que es la parte del brazo que ha de sentar sobre la mesa, pero con tanta suavidad que no se cargue el cuerpo en manera alguna sobre él, para que pueda correr libre-



JUAN CARLOS GALENDE DÍAZ

mente con igualdad desde que se empiece el renglón hasta que se acabe, sin andar levantándolo y sentándolo a cada palabra o sílaba, como sucede a los que le oprimen y cargan el cuerpo sobre él; y para conseguir esta suavidad será conveniente a los principios cargar algún tanto, aunque poco, el cuerpo sobre el brazo izquierdo, el qual no es necesario moverlo acia ninguna parte» y del cuerpo: «El cuerpo ha de estar derecho, sin tocar a la mesa, ni acercarle a ella quanto sea posible, pues lo contrario puede ser por una parte dañoso a la salud, y por otra impide la gallardía y libertad, porque arrimando el pecho a la mesa se encoge demasiado el brazo, y por consiguiente se oprime, y no se puede usar de él libremente. La cabeza ha de estar también derecha, esto es natural, y muy desviada del papel; y el brazo izquierdo, sobre el qual, como se ha dicho, no importa que se cargue el cuerpo alguna cosa, ha de sentar sobre la mesa en la misma conformidad que el derecho; y la mano, esto es, las puntas o yemas de los dedos, han de sentar sobre el papel para sujetarle, y subirle quando sea necesario según se vayan aumentando los renglones; pero no se ha de mover acia la mano derecha, ni ha de ir siguiendo a ésta el renglón adelante, como hacen muchos.» También se preocupa por la colocación del papel en el que se han de trazar los signos gráficos: «El papel no ha de estar derecho frente del cuerpo, sino un poco torcido o caído por la parte de arriba acia la mano izquierda; y ni demasiado arrimado al cuerpo, ni muy desviado.»

Por último, encarga a los maestros que cuiden mucho de que sus discípulos procuren observar puntualmente las reglas y pautas propuestas.

Capítulo III.—«De las pautas, cisqueros y falsas reglas» (pp. 18-22). Es decir, los requisitos imprescindibles para facilitar la enseñanza y la buena ejecución de los caracteres, con el fin de preparar y disponer el papel, «de suerte que sea igual la distancia de un renglón a otro, que los renglones vayan rectos, que las letras salgan iguales de lo alto y de lo ancho, y que guarden paralelismo».

Capítulo IV.—«Del buen asiento de la pluma, y de los tiempos o efectos que ésta produce, y son comunes a todas las naciones,



excepto a las que infestó el falso sistema del Camerino» (18) (pp. 23-27). En este título retoma los postulados del segundo, circunscribiéndose ahora a la disposición en que deben estar los elementos citados —pluma, dedos, manos, brazo, cabeza y cuerpo—, para trazar el carácter nacional bastardo (19), al que califica como «la casta o linage de letra cuya figura es más larga que ancha, y está un poco inclinada por la parte de arriba acia la mano derecha; y más claro, la que dimana de la letra cancellaresca que fue la que se usó generalmente en casi toda Europa en el siglo XVI, la qual se fue suavizando poco a poco de la agudeza y aspereza de sus ángulos, y llegó al estado en que hoy se halla, mudando desde entonces el nombre, y conociéndosele por el de letra bastarda, porque bastardeó o degeneró de su matriz la cancellaresca; y de aquí es que también son bastardas las letras comunes que se usan en Francia, Inglaterra, Italia y otros países de Europa, porque dimanan de la cancellaresca, y constan de las mismas calidades de más largas que anchas, y caídas o acostadas; distinguiéndose unas de otras únicamente en cierto ayre y gusto nacional».

Capítulo V.—*«Del uso y exercicio de los tiempos o efectos de la pluma» (pp. 28-30). De forma teórico-práctica intenta explicar cuál es el mejor método para el aprendizaje del empleo de la pluma, orientándolo especialmente hacia los más pequeños: «Quando ya los niños sepan distinguir y formar los tres tiempos, trazos o efectos de la pluma con aquel movimiento de dedos que se requiere, es necesario ponerlos a que aprendan el modo y naturalidad con que se mezclan unos con otros en la formación de los caracteres, empezando por aquellas letras o partes de ellas, en que se demuestren más clara y distintamente... En estos cinco renglones se detendrán los niños hasta que los hagan bien, y los maestros cuidarán de hacerles entender en ellos los tres tiempos de la pluma, el buen asiento de ésta, y la naturalidad y sencillez con que*

(18) En clara alusión al calígrafo italiano Marcelo Scalzini, conocido por el Camerino, que creó un sistema escriturario contrario a los intereses y pretensiones de Francisco Javier de Santiago y Palomares y, por ende, de Esteban Jiménez.

(19) Véase la figura n.º 4.



JUAN CARLOS GALENDE DÍAZ

se mezclan unos tiempos con otros, haciendo los gruesos y delgados sin violencia alguna, y sin necesidad de torcer la pluma; en la inteligencia de que quanto mejor se instruyan en estos principios o fundamentos, tanta más facilidad hallarán en la formación de las demás letras.»

Capítulo VI.—«*De la formación de las demás letras minúsculas del abecedario*» (pp. 31-36). Está dedicado a una descripción sucinta del trazado de letras minúsculas y al orden en que deben los maestros enseñarlas a sus discípulos, aduciendo que no se detendrá en un comentario prolijo porque «*el arte de escribir es arte de pura imitación, la que consigue el discípulo por el tacto, el oído y la vista, oyendo al maestro sabio, viéndole operar, y procurando practicar por su mano lo que le dictare.*»

Capítulo VII.—«*Del enlace y trabazón de las letras*» (pp. 36-39). Una vez explicada la formación de las letras minúsculas, dedica este capítulo al adiestramiento de sus enlaces: «*Aunque los discípulos llegasen a formar todas las letras del abecedario, cada una de por sí, con aquella gallardía, hermosura y perfección de que son capaces, no pudiera decirse que saben escribir bien, por el escribir bien es inseparable del escribir deprisa, con libertad y desembarazo, sin desfigurar las letras; y esto es imposible que lo haga el que solo aprendió a formarlas separadamente, sin trabazón ni unión de unas con otras; y porque no solo es indispensable el enlace y trabazón de las letras para la velocidad, sino también para su perfección, pues dependiendo ésta de la agilidad de los dedos y de la libertad en el manejo de la pluma, y siendo imposible que ninguno adquiera estas qualidades necesarias, haciendo cada letra de por sí, es igualmente imposible que haga las letras perfectas. En una palabra, no escribirá con perfección, ni con velocidad, el que no encadena, trabe o ligue las letras unas con otras.*»

Capítulo VIII.—«*Continuación del capítulo antecedente, con el admirable método de Pedro Díaz Morante*» (pp. 39-47). Como en el título se justifica, en esta sección prosigue con las observaciones referentes al enlace de las letras, dedicando un apartado importante a la aportación que el calígrafo Pedro Díaz Morante tuvo en esta materia, «*y con lo qual nos abrió un camino real, seguro y cierto, que indefectiblemente nos conduce a la perfección;*



efectivamente la invención de Morante es el medio más acertado para hacerse dueños de la pluma».

Capítulo IX.—«*De las letras mayúsculas*» (pp. 47-49). Tras referirse a la formación de las letras minúsculas y a sus enlaces, centra este apartado en la hechura y disposición de las letras capitales del carácter bastardo español (20), «*que se hacen con el mismo corte y asiento de pluma que las minúsculas, pero se les da doble altura que a éstas... necesitando, por su tamaño, por su figura y por su ayre, más soltura en la mano que las minúsculas*». De todas las maneras, advierte que «*su figura ha estado siempre sujeta al arbitrio y buen gusto de los juiciosos pendolistas, y por esta razón hay tanta variedad de ellas, pero esta libertad que ha habido siempre y debe continuar, no ha de degenerar en extravagancia; quiero decir, que así como los famosos pendolistas Francisco Lucas, Pedro Díaz Morante y don Francisco Palomares observaron en la prodigiosa variedad de sus mayúsculas un gusto respectivamente uniforme, sin mezclar las de un carácter con las de otro, por exemplo las bastardas con las redondas, o las del romanillo con las del grifo, tampoco debemos nosotros hacer esta mezcla, y mucho menos las de las mayúsculas francesas, italianas, alemanas, etc. con las bastardas españolas, a no ser que las reduzcamos a nuestro ayre y gusto nacional*».

Capítulo X.—«*De las distancias de letra a letra, y de palabra a palabra*» (pp. 49-53). En este capítulo ofrece una serie de patrones y reglas que se deben tener en cuenta tanto a la hora de separar las letras de cada vocablo, como las palabras entre sí (21). Sirvan de ejemplo los siguientes enunciados: «*La distancia de una letra de palo recto a otra semejante debe ser el ancho de una n; que de una letra de palo recto a otra circular, debe ser la mitad; y que de circular a circular, sea un poco menos... La distancia de palabra a palabra será la que ocupa una m del tamaño de la letra que se escribe*».

Capítulo XI.—«*Del uso y ejercicio en general*» (pp. 51-55). A modo de prueba general, en este capítulo final ofrece el organigrama, de carácter práctico, que se debe seguir para el me-

(20) Véase la figura n.º 5.

(21) Véase la figura n.º 5.



JUAN CARLOS GALENDE DÍAZ

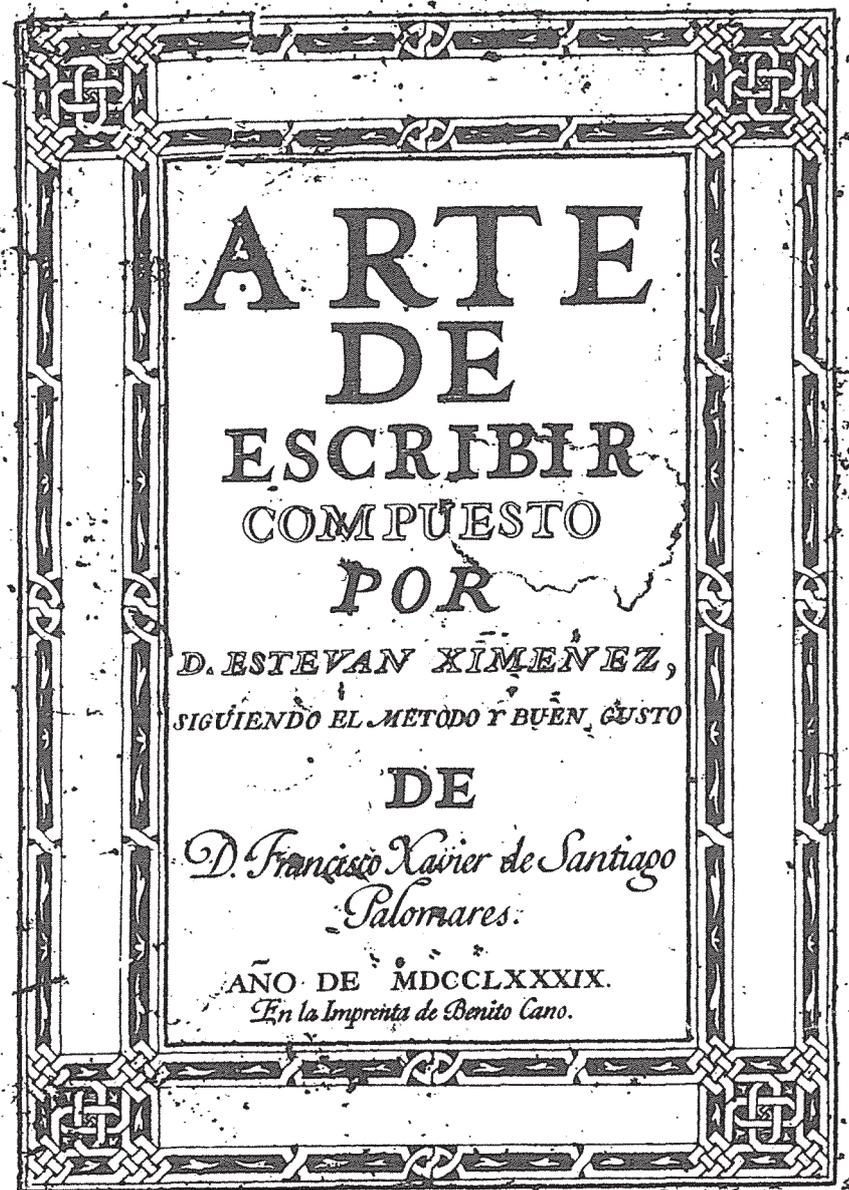
jor aprendizaje caligráfico: *«Así como el Arte con sus reglas y preceptos facilita los conocimientos y fundamentos de las cosas a que se dirige, así el uso y ejercicio de las tales reglas perfeccionan en cierto modo el arte, y corren tan íntimamente unidos Arte y uso en todas las ciencias y facultades, aun en las más comunes y mecánicas, que no hay ni puede haber facultativo alguno excelente siendo puramente teórico, o nada mas que práctico. Así sucede en el escribir, porque el Arte da reglas para cortar la pluma, para tomarla y manejarla; enseña a formar las letras con perfección, y señala el medio de adquirir la agilidad y gallardía; pero si no se practica y exercita mucho lo que el Arte enseña, es imposible conseguir lo que propone y ofrece; y aun después de conseguido, es también indispensable el ejercicio, porque éste es únicamente quien conserva en su perfección las habilidades adquiridas.»*

Por último, como complemento a la parte teórica, inserta 16 muestras, las cuales divide en seis tamaños o grados de letra: las ocho primeras del grado primero o más grueso; la 9.^a y 10.^a, del segundo; la 11.^a y 12.^a, del tercero; la 13.^a, del cuarto; la 14.^a, del quinto; y la 15.^a y 16.^a (22), del sexto y más pequeño. En ellas, que están grabadas correctamente, se refieren y descubren los trazos de la pluma, ejercicios de letras sueltas y ligadas, alfabetos minúsculos y mayúsculos, y textos graduados para copiar.

Finalmente, y como conclusión a este estudio, se translitera la reflexión, compartida, que de este calígrafo madrileño tiene una de las máximas autoridades en esta temática y especialista reconocido, cómo es Emilio Cotarelo, académico del número de la Real Academia Española: *«El buen juicio y conocimiento teórico y práctico de la materia le suministran a Jiménez excelentes observaciones que, si no muy originales, son buenas y están expuestas en forma agradable»* (23).

(22) Véase la figura n.º 6.

(23) Emilio COTARELO Y MORI: *Diccionario biográfico y bibliográfico...*, vol. I, pp. 405-406.



Se vende en Madrid en la Librería de Hurtado, calle de

FIGURA 1.

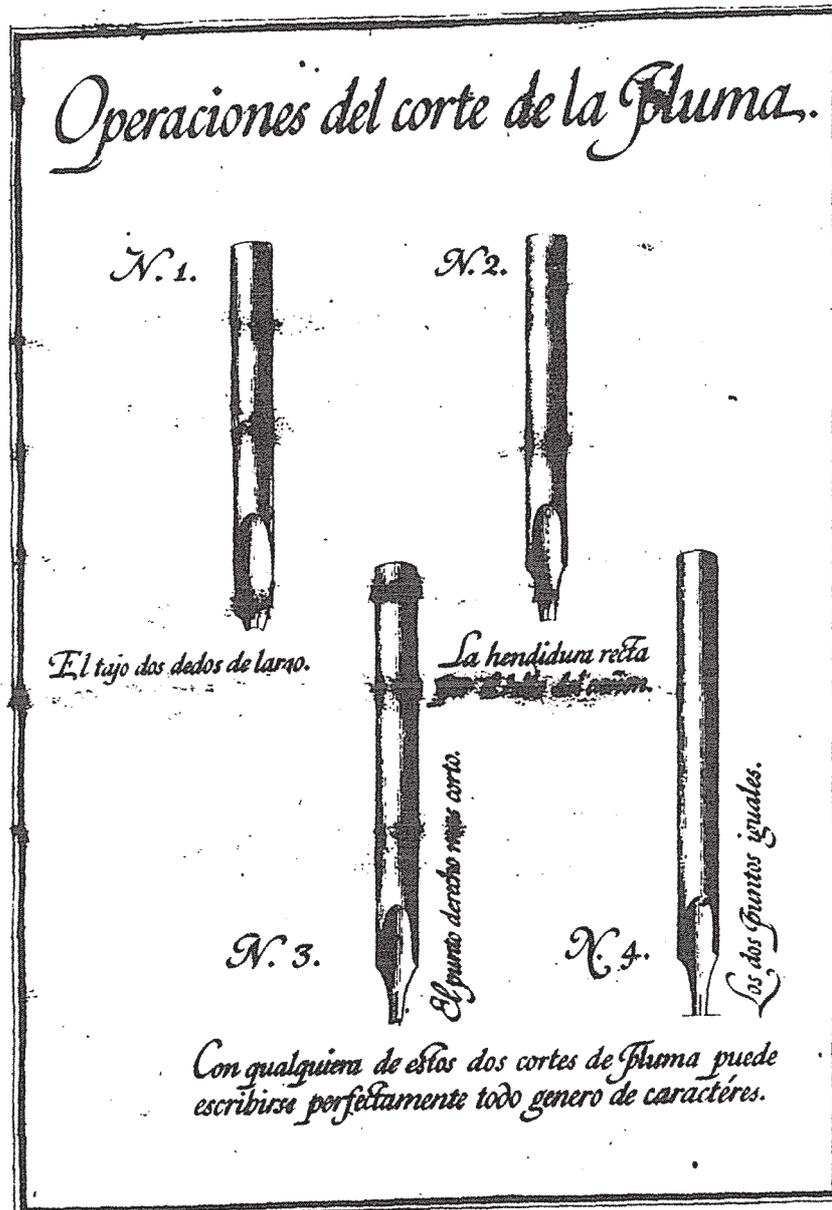
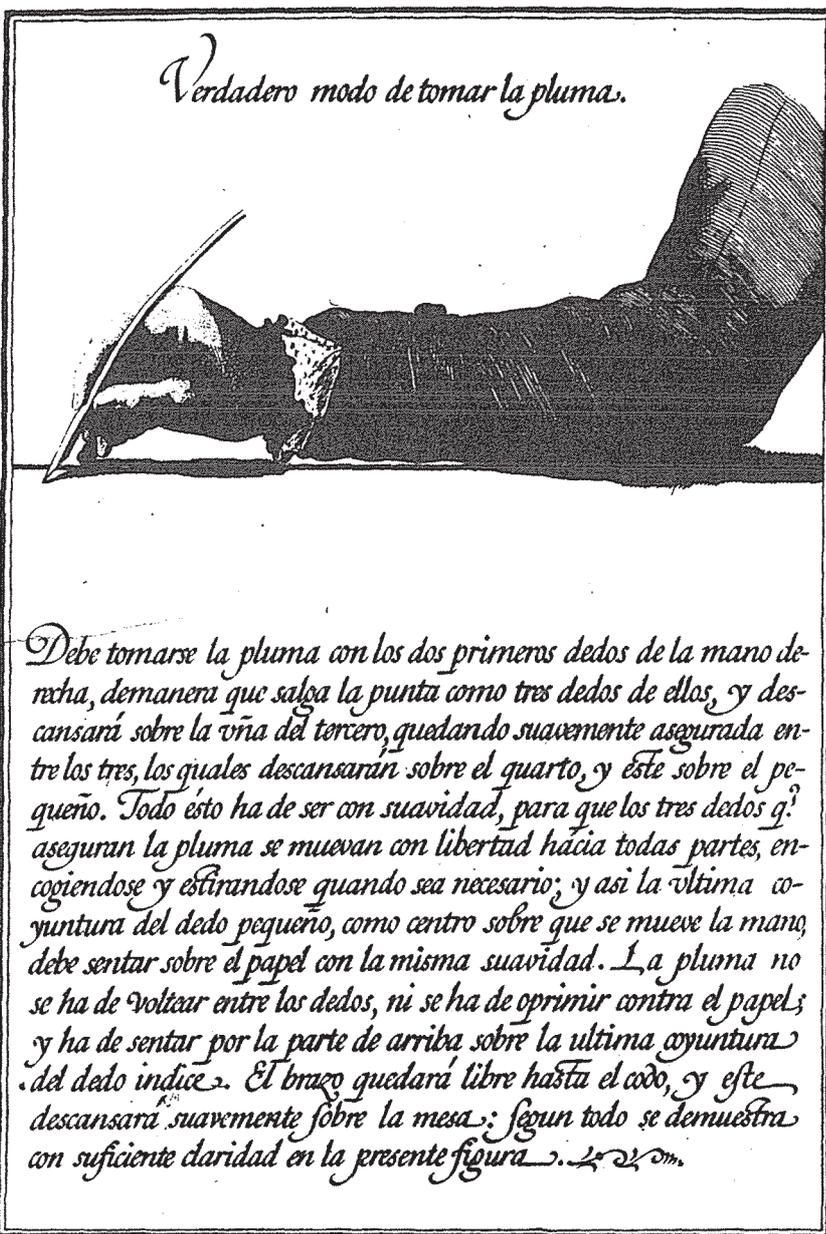


FIGURA 2.



Lam. 15

Verdadero modo de tomar la pluma.

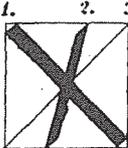


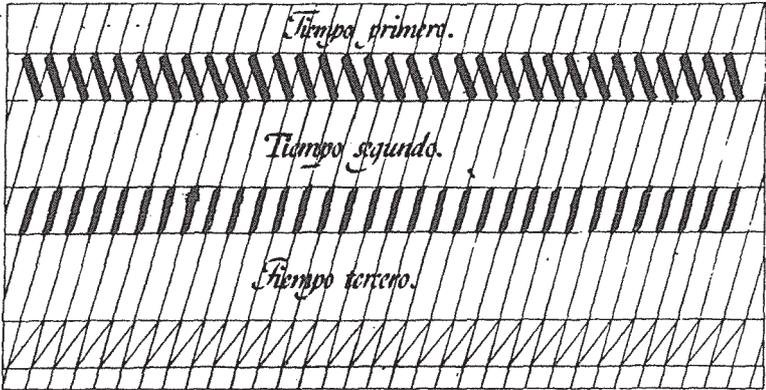
Debe tomarse la pluma con los dos primeros dedos de la mano derecha, de manera que salga la punta como tres dedos de ellos, y descansará sobre la vña del tercero, quedando suavemente asegurada entre los tres, los quales descansarán sobre el cuarto, y éste sobre el pequeño. Todo esto ha de ser con suavidad, para que los tres dedos q^o aseguran la pluma se muevan con libertad hácia todas partes, encogíendose y estirándose quando sea necesario; y así la última coyuntura del dedo pequeño, como centro sobre que se mueve la mano, debe sentar sobre el papel con la misma suavidad. La pluma no se ha de voltear entre los dedos, ni se ha de oprimir contra el papel; y ha de sentar por la parte de arriba sobre la última coyuntura del dedo índice. El brazo quedará libre hasta el codo, y este descansará suavemente sobre la mesa; según todo se demuestra con suficiente claridad en la presente figura. L. J. Dm.

FIGURA 3.



Lamina primera.

Tiempos o efectos  *de la Pluma.*



Tiempo primero.

Tiempo segundo.

Tiempo tercero.

En la letra Cancellaresca, que es la plantilla sobre que está formado nuestro carácter bastardo, se demuestran con mas claridad estos tiempos o efectos de la pluma, por la agudeza de sus angulos. V.g.

Letras Cancellarescas en que solo entran los tiempos 2º y 3º.

III IIII IIII IIII.

Letras Cancellarescas en que entran todos tres tiempos.

abcde p k g x g r h i f y l t j.

En nuestra letra bastarda se emplean indistintamente todos tres tiempos, segun se advierte en ella misma. . . .

FIGURA 4.



Lam. 7.

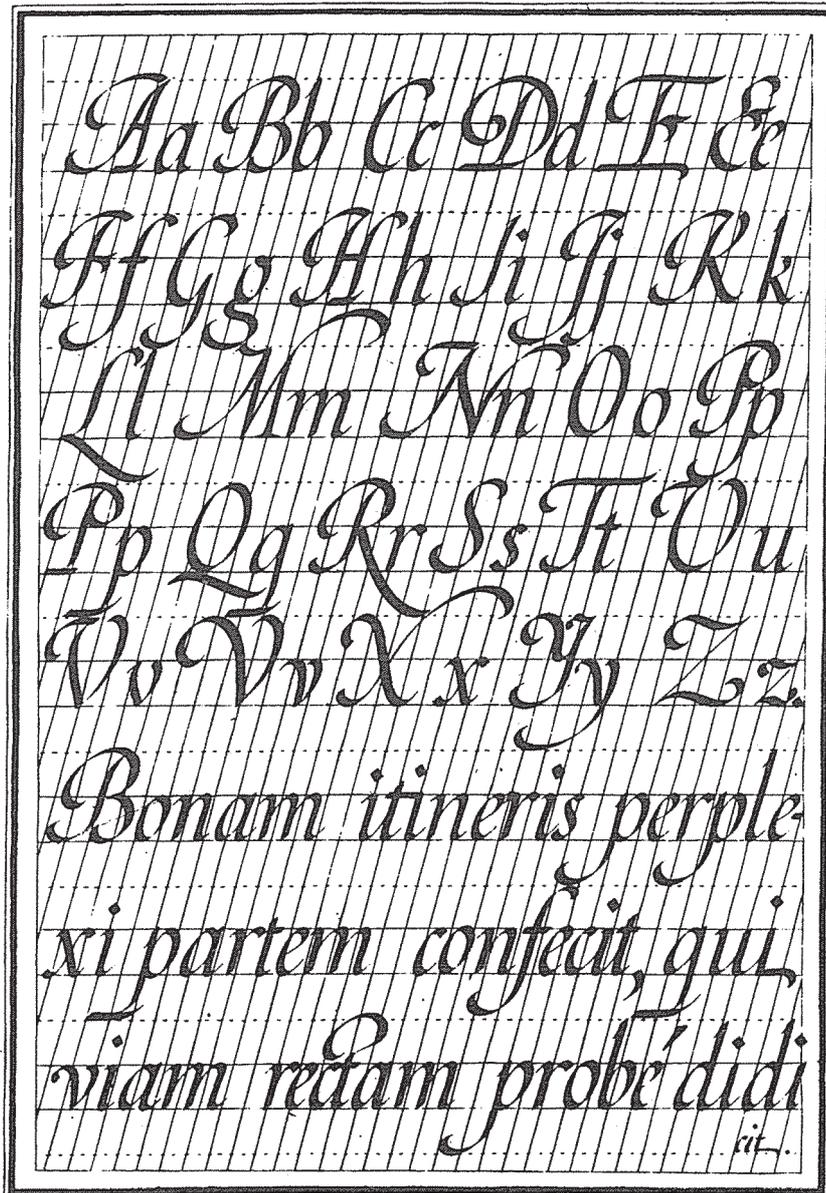


FIGURA 5.

*Letra cursiva*

Ni al niño le está bien hacerse viejo, ni al viejo hacerse niño. La primera edad ha de seguir constante el camino trillado de la infancia, pasandola con sencillos y ejercicios pueriles. Qué noble respuesta la de Seneca! Hallandose jugando con otros niños como él, le preguntaron unos Embajadores Romanos, que hacia? y respondió: estoi dando al tiempo lo que es suyo. Fueron admirables otros niños cuyos talentos comenzaron a fructificar antes de sazon. El Cardenal de Lugo sabía leer a los tres años. El Tasso supo el Griego y el Latin a los siete. Hernandez del Valle, que hizo un razonamiento al Rey y a la Reyna de Francia, sabía muy bien el Latin, el Griego, el Frances, el Italiano, y el Español antes de cumplir siete años. Juliana Morel natural de Barcelona, que sabía la Lengua latina, la griega, y la hebrea, sustentó publicamente conclusiones de Logica y Filosofia Moral de edad de doce años. Pero por grandes que fuesen estos talentos: ¿ como pudieran haber hecho unos progresos tan asombrosos sin una suma aplicacion? Tenedla y seréis sabios; pues por este camino y no por otro, se pisan los umbrales del gran Templo de la fama.

Ximenez.

FIGURA 6.