

1. Alfabeto del maestro E.S. letra K / 3. Giovanni Battista Bracelli, *Alfabeto antropomorfo*. Siglo XVII

Imágenes para leer Algunos alfabetos antropomorfos¹

Rosario Camacho Martínez
Universidad de Málaga. España

¹ Este artículo fue publicado en *Fragmentos. Revista de Arte*, nº 17-18-19, Ministerio de Cultura, Madrid marzo 1991. (Agradezco al profesor D. Víctor Nieto Alcaide, director de la revista, el permiso para publicarlo nuevamente).

Resumen

El artículo es una aproximación a la convivencia creativa entre la palabra y la imagen que puede adentrarse asimismo por los caminos del símbolo. Aunque se comienza con las iniciales y alfabetos antropomorfos medievales, el tema principal es el "Alfabeto in sogno" de G. M^a Mitelli, analizado como abecedario y como cartilla de dibujo. Al final se realiza una reflexión sobre el aprendizaje del dibujo en España.

Palabras clave: Miniatura, alfabetos, dibujo, tipografía, barroco, art déco, Giuseppe M^a Mitelli, Gabaldón, Goya, Erté.

Images to read. Some anthropomorphic alphabets

Absract

This article is an approach to creative coexistence between the word and the image can also explore the paths of the symbol. Although start with the initial and medieval anthropomorphic alphabets, the main theme is "Alfabeto in sogno" by Maria G. Mitelli, used as a first alphabet and a drawing notebook. At the end included a reflection on learning drawing is done in Spain.

Keywords: *miniature, alphabets, drawing, typography, baroque, art deco, Giuseppe M^a Mitelli, Gabaldón, Goya, Erté.*

Introducción

La letra, signo que sirve para representar sonidos en nuestras lenguas, es el vehículo de la comunicación. El punto de partida es la imagen y, en un principio, representado y representante estuvieron extraordinariamente ligados. Desde los orígenes se realizaron signos para transmitir mensajes, la imagen fue el lenguaje común de la humanidad y así lo indican las representaciones prehistóricas, pero aún pasarían muchos milenios hasta la aparición de la escritura como proyección abstracta del pensamiento, y en muchos sistemas, tanto en el Extremo Oriente como en el Próximo, dibujo y escritura permanecen unidos². Aunque los signos escritos se remontan al IV milenio, y en el III ya aparecen los primeros documentos con escritura jeroglífica, el primer modelo de alfabeto fonográfico será el de los fenicios, que se sitúa hacia el año 1.000 a. J.C., quienes en su trasiego comercial, lo divulgaron por el Mediterráneo, pero hasta el s. III no se creó el alfabeto latino compuesto inicialmente por 21 letras, al que se añadirían la Z y la Y en el transcurso del siglo I, en época de Cicerón³.

Originariamente toda la escritura latina era en mayúsculas, pero ya a partir del siglo I y II se fueron creando otras letras más pequeñas, minúsculas, que se utilizarían para el texto de los libros quedando aquellas para las iniciales, cabeceras y títulos⁴. Esto implicó una diferenciación en el conjunto de la página que se enfatizaba mediante la decoración del propio signo que, inicialmente, fue el único elemento ornamental del texto, y se

² VENDRYES, J. *El lenguaje. Introducción lingüística a la historia*, Uteha, Méjico 1979, p. 325.

³ JEAN, Georges. *La escritura, archivo de la memoria*, Aguilar, Madrid 1989, pp. 27 y 52. MILLARES CARLO, Agustín. *Tratado de Paleografía española*, Vol. I, Espasa-Calpe, Madrid 1983, p. 13.

⁴ MILLARES CARLO, Agustín. *Ibidem*, p. 33.

llevó a cabo mediante manipulación y distorsión controlada de la letra. Después, y paralelamente, otras imágenes podían ilustrar el texto. Ese deseo de decoración y enriquecimiento es tan antiguo como la escritura misma, pero hasta el siglo VI se basó únicamente en variaciones de color o tamaño, desde entonces a hoy las alternativas han sido infinitas dando lugar al extraordinario desarrollo de las artes del libro: la miniatura y la tipografía⁵.

Todavía en la Edad Media eran pocos los laicos que dominaban la escritura siendo los monjes los que se encargaban de trasladar al pergamino o al papel los textos, actuando generalmente como copistas más que como creadores. No obstante sí crearon en un plano diferente, el de la caligrafía y miniatura, arte que se desarrollará brillantemente desde Carlomagno⁶.

En la Antigüedad había pocos textos con ilustraciones u otro tipo de ornato, fundamentalmente en tiempos del rollo, aunque excepcionalmente existieron ejemplares ricamente decorados, pero en el proceso de transposición sólo una pequeña selección de las ilustraciones u ornamentación pasó al códice o encontró en éste algún equivalente. Una serie de circunstancias contribuyeron a ello, entre las que no es la menos importante que este paso coincide con una desvalorización de la experiencia visual que influyó en la actitud hacia la representación y conduciría a posiciones iconoclastas en el Mediterráneo oriental. No obstante, donde se mantuvo la afición a las imágenes se empezó a ver la realidad como un símil del verdadero ser, un indicador, es decir un signo. Y si todo lo visible tenía un valor supletorio, la representación plástica debía tener carácter simbólico, un lenguaje de símbolos más o menos abstractos. El lenguaje de las imágenes se interrelacionaría así con el lenguaje escrito del libro, abriéndose amplias perspectivas para la convivencia creativa entre la palabra y la imagen y a esto deben su origen y desarrollo muchas de las más fantásticas invenciones decorativas del Medievo, entre ellas las iniciales historiadas, donde las escenas se desarrollan en el interior de la letra, o las figurativas, en las que el cuerpo de la letra está formado por figuras y escenas⁷.

Como este trabajo se centra en algunos alfabetos figurativos antropomorfos, citaré solamente algunos ejemplos medievales de este tipo. El vocabulario ornamental utilizado en las primeras iniciales figurativas es zoomorfo, formado fundamentalmente a base de peces y pájaros, como vemos en el *Hexameron de San Ambrosio* (Corbie, 2ª mitad s. VIII), pero también, poco después del 800, aparecen otros animales en el cuerpo de la letra, e incluso figuras humanas formando escenas, en el *Salterio de Corbie*. Aunque durante los siglos siguientes no encontramos este tipo de figuras, en la transición del s. XI al XII resurgirá la fantasía artística sobresaliendo los miniaturistas de

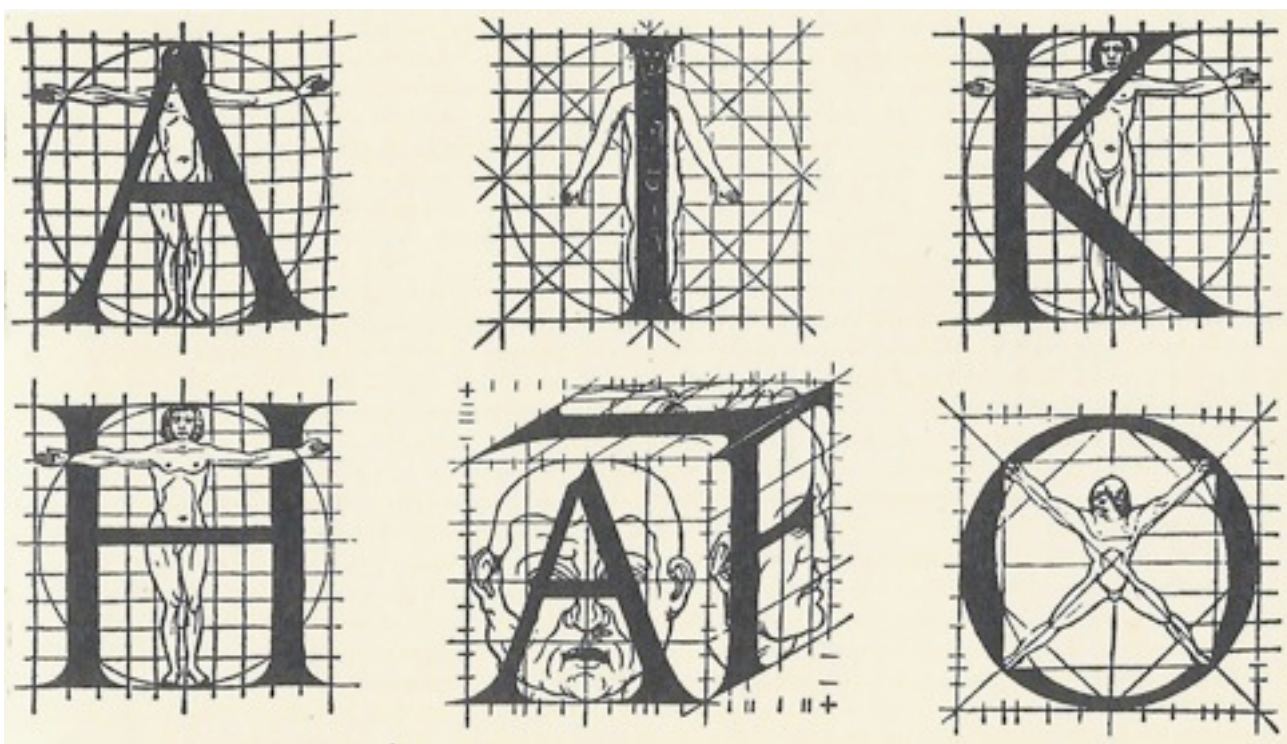
⁵ RUSSELL, Pat. *Alfabetos ornamentales*, Libsa, Madrid 1988, p. 3.

⁶ JEAN, Georges. *Op. cit.* p. 74.

⁷ PATCH, Otto. *La miniatura medieval*, Alianza, Madrid 1987, pp. 22-27.

Borgoña que iluminaron una edición de varios volúmenes de la obra de Gregorio, *Moralia in Job*, llevando la inicial figurativa a una gran perfección y en las que se utilizaron escenas cotidianas. En el gótico tardío la inicial figurativa, utilizando modelos arcaizantes, tendrá un epílogo brillante, sobre todo en documentos, y en el muestrario de un miniaturista, Giovannino de Grassi (h. 1340), se encuentra un alfabeto completo en el que superpone un bestiario románico a la escritura gótica, mezclándose lo sagrado y profano, los animales salvajes y domésticos, etc. En éste se inspira el del maestro E.S. (h. 1467) aunque es de estilo más personal y supone la aparición de figuras orientales, chinos y mogoles reconocibles por su indumentaria, en el cuerpo de la letra⁸ [1].

Los hombres del Renacimiento trataron de abarcar todos los conocimientos interesándose también por la caligrafía y, recogiendo la herencia pitagórica, se hace depender el trazo de la arquitectura y geometría como nos demuestra Luca Paccioli. A partir de esta época se desarrolla ampliamente el proceso de alfabetización que implicaría una mayor demanda de libros, y junto al desarrollo de la imprenta se generalizó también el arte de la escritura a mano y los artistas de la decoración de libros dedicarían su habilidad a la enseñanza de la caligrafía y a la producción de manuales de instrucción⁹.



2. Alfabeto de G. Tory de Bourges. *Champ Fleury*

⁸ *Ibidem* pp. 53-61. BALTRUSAITIS, Jurgis. *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismo en el arte gótico*, Cátedra, Madrid 1983, p. 185.

⁹ RUSSEL, Pat. *Op. cit.* p. 5.

El Tratado de Geoffrey Tory de Bourges, *Champ Fleury*¹⁰, fue fundamental ya que en los diez años siguientes a su aparición se fue efectuando la sustitución de la letra gótica por la latina¹¹. En el Libro II de éste critica a Paccioli porque había tomado las letras de Leonardo pero no las dibujó con la debida proporción, lo cual logra Durero, y sería criticado por Servidori¹² en el siglo XVIII, que considera su obra caprichosa y las letras incorrectas. Tory no realizó un alfabeto antropomorfo, aunque sí presenta uno que llama fantástico compuesto por objetos, pero su Tratado es más sugerente y complejísimo ya que, considerando que las letras han sido inventadas por inspiración divina, reduce las del alfabeto latino a las proporciones del rostro y cuerpo humano e introduce un contenido alegórico estableciendo un sistema de correspondencias entre las letras y las diferentes partes del cuerpo en conexión a su vez con las musas, las artes liberales y las virtudes cardinales. Así va construyendo figuras en las que demuestra que una sola letra puede concentrar los elementos esenciales del conocimiento, ofreciéndose como imágenes para la memoria artificial¹³ [2]. También recoge de Virgilio el tema de la rama de oro, de la ignorancia y de la ciencia, que sintetiza en las 23 letras que hay sobre las hojas. Esta imagen se había mantenido en la Edad Media y la encontramos también en el siglo XV en alfabetos que se ofrecen como fundamento de los sermones, donde la letra es inicial de una palabra clave, como en *Ein Heysalme lere und predig*, impreso en Ulm hacia 1490 por Johannes Zainer¹⁴.

Continuando con los alfabetos antropomorfos, la vuelta a la antigüedad griega y latina en Alemania es notoria en el alfabeto humano de Peter Flotner (h. 1534) quien renueva, a partir del alfabeto latino "la proeza gráfica del maestro E.S.", pero introduciendo venus y atletas desnudos, y de él se conocen muchas copias siendo notable la de Richard Daniel de 1663, que es una réplica dibujada con la que se propone enseñar el arte del dibujo a la vez que enseña a escribir. Con las formas de Flotner puede relacionarse el alfabeto de Giovanni Battista Bracelli (1624), pero demuestra mayor delicadeza en su diseño, e influyó en algunas letrerías del s. XIX, como la de Joseph Balthazard Silvestre (1834), de gran difusión¹⁵ [3].

Esa doble finalidad didáctica en el campo del dibujo y de la escritura cumpliría también el *Alfabeto in Sogno* de Giuseppe M^a Mitelli, base de este trabajo, aunque va más allá,

¹⁰ TORY DE BOURGES, Geoffrey. *Champ Fleury, au quel est contenu l'art et science de la deve et vraye proportio de lettres attiques, quo dit autrement antiques et vulgairement lettres romaines, proportionnées selon le corps et visage humaine*, Paris 1529.

¹¹ MASSIN, Robert. *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours*, Gallimard, Paris 1973, p. 35.

¹² SERVIDORI, Domingo M^a. *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*, 2 vols. Madrid 1789, p. 169.

¹³ MACHET, Anne. *Si la mémoire m'était comptée. Symbolique des nombres et mémoires artificielles de l'Antiquité à nos jours*, Presses Universitaires de Lyon, 1987, pp. 54-55.

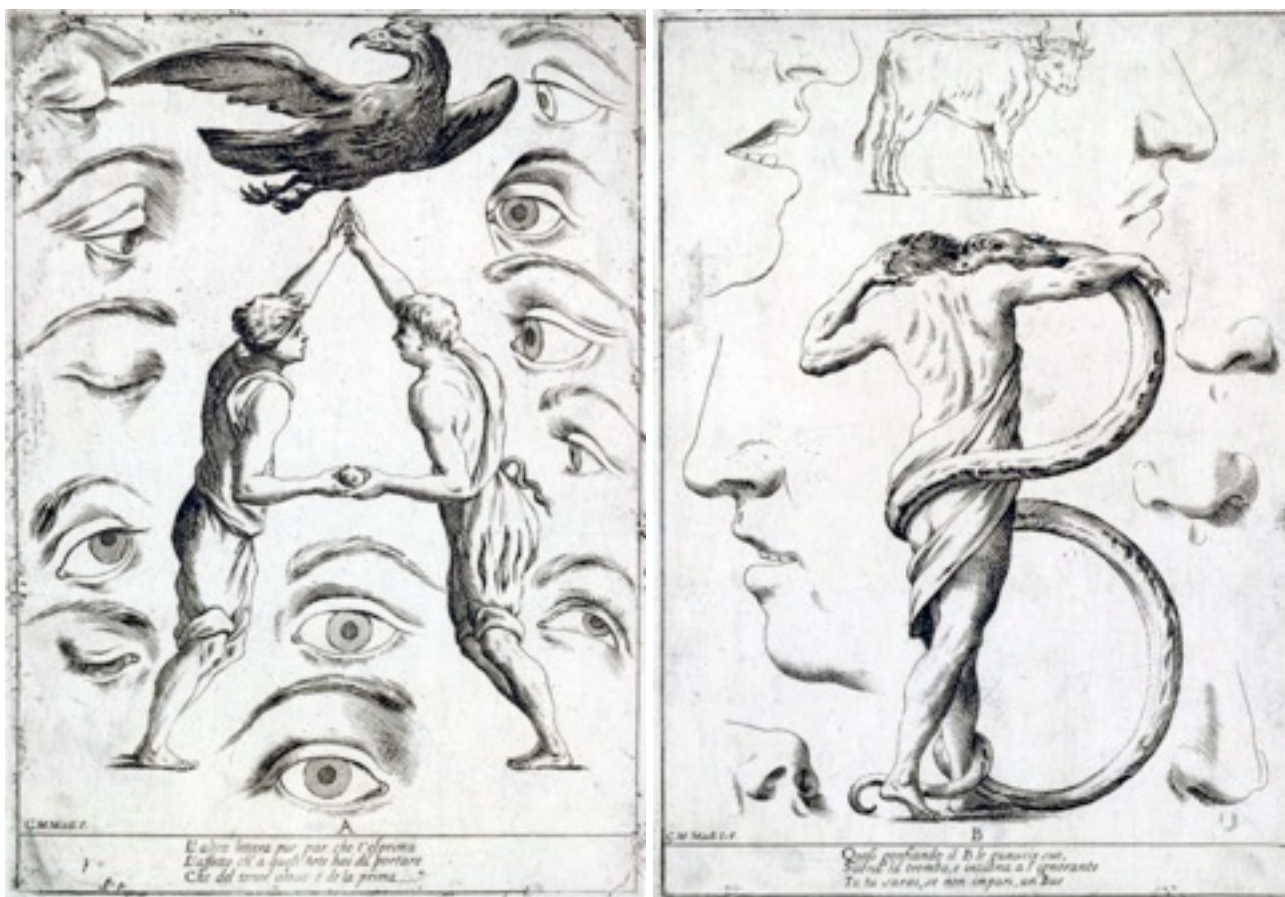
¹⁴ ALEXANDRE BIDON, Danièle. "Abécédaires et alphabets éducatifs du XIIIe a la fin du XVe siècle", en *Nouvelles de l'estampe*, n° 90, Paris 1986, pp. 9-10.

¹⁵ MASSIN, Robert. *Op. cit.* pp. 67 y 285.

pues su intención educativa es múltiple, y por supuesto no sería la principal la de enseñar a escribir, dada la artificiosa elaboración de sus letras antropomorfas. Realmente el alfabeto es un pretexto, una máscara erudita y excepcionalmente bella para una finalidad más práctica [4].

En el aprendizaje de las bellas artes siempre se ha insistido en la preeminencia del dibujo, considerada la primera disciplina que debía dominar el futuro artista y su enseñanza supone un planteamiento que apenas ha variado desde que fuera enunciada inicialmente, pudiendo señalarse una educación progresiva y normalizada del dibujo desde la Edad Media hasta hoy¹⁶.

4 Giuseppe Maria Mitelli, *Alfabeto in sogno, esemplare per dissegnare*, 1683



¹⁶ VEGA, Jesusa. "Los inicios del artista. El dibujo base de las artes", en *La Formación del artista, de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*. Catálogo de la Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Calcografía Nacional, Madrid 1989, p. 1.











Los tratadistas de pintura coinciden en señalar esta preeminencia. Cennino Cennini, cuyo libro escrito a finales del s. XIV, puede considerarse el primer ejemplar de obra tecnológica renacentista escrito en lengua vulgar y precursor de la serie de tratados de artes industriales que se publicaron en Italia en los siglos XVI y XVII, así lo indica: "El fundamento del Arte y el principio de todos estos trabajos manuales es el dibujo y el colorido", "Como ya se ha dicho, empieza por el dibujo"¹⁷. Y Leonardo, cuyo *Tratado de Pintura* debió redactarse entre 1487 y 1514¹⁸, considera la perspectiva lo primero en la formación del artista, pero el estudio de ésta no es posible sin el dibujo, y al comenzar su Tratado indica: "El estudio de aquellos jóvenes que desean aprovechar en las ciencias imitadoras de todas las figuras de las cosas criadas por la naturaleza, debe ser el dibuxo, acompañado de las sombras y luces convenientes al sitio en que están colocadas tales figuras" (Secc. 1ª, II).

Para el aprendizaje y dominio del dibujo existieron cartillas o manuales para copiar que circularon por toda Europa y que aún seguían empleándose en el s. XIX. Aunque hubo tiradas de estampas que servían como modelos, la primera cartilla conocida, publicada en Venecia en 1608, fue la del pintor boloñés Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, que se sitúa dentro de la tradición académica de los Caracci. En ella sigue el método pedagógico de la Academia de Bolonia, partiendo de lo más simple a lo más complejo, desde las diferentes partes individualizadas de la cabeza y del cuerpo hasta llegar a la totalidad del cuerpo humano. El inicio lo marca el estudio del ojo al que sigue el de las orejas, narices, bocas, para pasar a la cabeza; después los estudios de manos, brazos, pies, piernas, torsos, hasta componer la figura humana completa.

Esta cartilla que prescinde de texto confiando en la eficacia de lo visual, inicia ese tipo de publicaciones que tendrá amplio desarrollo en el s. XVII italiano. Jesusa Vega¹⁹ menciona otras obras que también pudieron servir de modelos para cartillas posteriores: *Scuola perfetta per imparare a Disegnare tutto il corpo Humano Cavata dallo studio, e disegni de Caracci*, grabada en parte por Luca Ciamberlano y con la que se relaciona a Agostino Caracci. *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo* (Venecia 1611), de Giacomo Franco, con varias ediciones posteriores. *Discorso sopra il modo di disegnar, dipingere & spiegare secondo l'una & l'altr'arte gli affetti principali, si naturali come accidentali nell'huomo, secondo i precetti della Fisonomia* (Padua 1623) de Gasparo Colombina, grabada por Philip Essengren y en la que pudo intervenir Palma el Joven. La colección de 22 láminas con detalles anatómicos y cabezas del Guercino, grabadas y publicadas en Bolonia por Oliverio Gatti. Finalmente cita, entre estas cartillas iniciales, el *Alfabeto in sogno* de Mitelli, del que se ha señalado su finalidad didáctica múltiple.

¹⁷ CENINI, Cennino. *El libro del Arte*, Col. Fuentes del Arte, Akal, Madrid 1987. Cap. IV, p. 35 y Cap. V

¹⁸ VINCI, Leonardo da/ALBERTI, Leon Battista. *El Tratado de la Pintura* por Leonardo da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti (Introducción de Valeriano Bozal), Murcia 1980, p. IX.

¹⁹ VEGA, J. *Op. cit.* p. 5.

El Alfabeto in sogno

Giuseppe M^a Mitelli (Bologna 1634-1715), era el quinto hijo de Agostino Stanzano, de sobrenombre "Mitelli", el fresquista y perspectivista que junto con Colonna vino a España en 1658, accediendo a la invitación que les hiciera Velázquez en 1649, para ponerse al servicio de Felipe IV y realizar las pinturas de las bóvedas de algunas estancias del palacio real y otros edificios. Aunque la actividad que desarrolló en España fue intensa, no fue muy duradera pues murió en 1660, sin embargo su hijo quiere resaltar esta vinculación pues en el retrato que encabeza el *Alfabeto in sogno*, grabado en 1675, se nos presenta como hijo de Agustín Mitelli, "Hispan. Regis Pictus" [5].



5. Giuseppe Maria Mitelli, 1675 / 6. Giuseppe Maria Mitelli, *Alfabeto in sogno*, frontispicio

Giuseppe Mitelli se educó con los maestros de su tiempo Leonardo Ferrari, Simone Cantarini, Albani, Giovanni Francesco da Cento y Flaminio Torri, ejercitándose en la copia de los más famosos artistas de la escuela boloñesa como los Caracci, Guido Reni y Guercino²⁰. Pintor de historia y de temas religiosos, es más importante y amplia su obra grabada, tanto siguiendo a otros pintores como con modelos de su propia invención.

²⁰ *Dizionario Enciclopédico dei pittori e degli incisori italiani*, Mondadori, Milano 1983. Voz: Mitelli.

i+Diseño. Revista Internacional de investigación, innovación y Desarrollo en Diseño. ISSN 1889-433X

Grupo de investigación Lenguaje Visual y Diseño Aplicado - Plan Andaluz de Investigación - E. Politécnica S. - Universidad de Málaga

En 1683 publicó el *Alfabeto in sogno, esemplare per dissegnare*²¹, cuyo título, composición y portada ya indican sus intenciones didácticas respecto al dibujo, al que en otra obra había definido como padre de muchas virtudes. Mitelli se dirige a sus posibles alumnos en una carta dedicatoria en la que justifica el título y las fantasías y ensueños que vienen a continuación, indicándoles que estando dormido se le apareció Morfeo rodeado de formas y visiones que representaban la letras del alfabeto formadas por composiciones fantásticas y confusas imágenes y le pidió que fijase mediante el dibujo esas apariciones fugitivas. Una vez despierto las pasó al papel, dispuestas con simetría, insistiendo en que no le mostraron las famosas composiciones de Zeusis o Parrasio, sino los elementos preliminares del dibujo para su aprovechamiento²² [6].

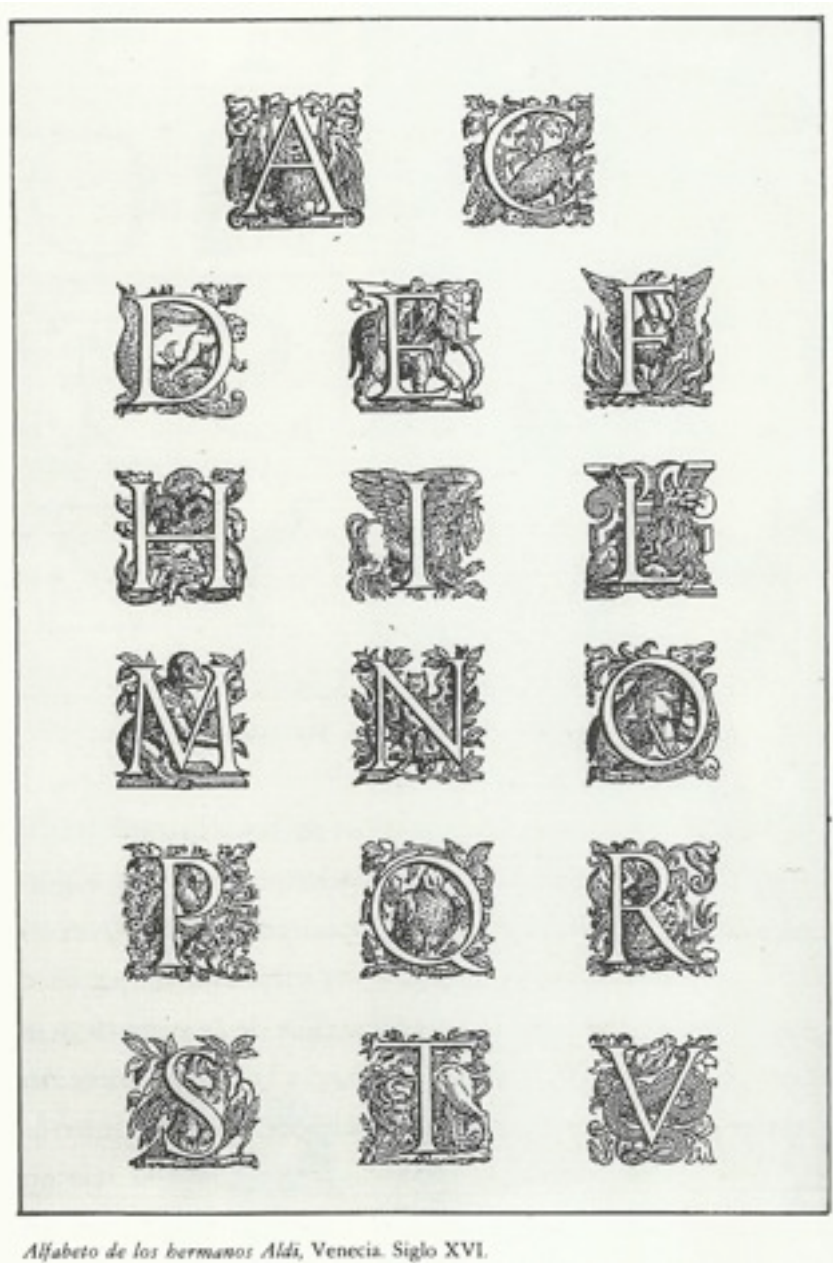


7. Francisco de Goya. Dibujo preparatorio para el Capricho 43, “El sueño de la razón produce monstruos”
En la mesa “Ydioma Universal. Dibujado y grabado por Francisco de Goya, año 1797”. Museo del Prado

²¹ Este álbum que se conserva en la *Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli*, de Milán, está compuesto por 23 láminas de 27x18,9 cm. grabadas al agua fuerte; tiene también portada, un grabado con un retrato del artista y una carta introductoria dirigida a los alumnos. (Vid: MASCHERONI, Silvia/TESTONI, Roberto. "L'alfabeto in sogno", en *Gazzeta del Bibliofilo*, nº 18, suplemento de F.M.R. nº 51, 1987. p. 13.

²² *Ibidem*. pp. 3 y 5. MASSIN, Robert. *Op. cit.* p. 67.

Evidentemente con el recurso a un mundo onírico Mitelli intenta justificar los caprichos y extravagancias que constituyen este delicioso alfabeto barroco, aunque la imagen resultante es posible y pudo prefigurar, como indica Massin, algunos de los más bellos ejemplos de la época romántica. Esa evasión en el sueño es notoria también en la portada en la que el pintor aparece dormido ante el caballete en una actitud que pudo inspirar el Capricho 43 de Goya, como ya señaló Carrete Parrondo²³, aunque el contenido fantástico y caprichoso de este alfabeto y otras obras del autor pudieron calar en nuestro pintor más allá de la composición iconográfica [7].



8. Alfabeto de los hermanos Aldi, Venecia, siglo XVI

²³ CARRETE PARRONDO, Juan. *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*, "Summa Artis" vol. XXXI, Espasa-Calpe, Madrid 1987, p. 717.

Pero la complejidad del *Alfabeto in sogno* de Mitelli supera las intenciones de un simple abecedario y de una cartilla de dibujo. Es también un alfabeto ideológico ya que cada lámina está presidida por un animal cuya inicial es la letra que se representa. En este sentido pudo inspirarse Mitelli en el alfabeto veneciano de los hermanos Aldi, del siglo XVI²⁴, descendientes de Aldo Manucio, pues al menos nueve letras coinciden con el mismo animal [8].

Por otro lado, al pie de cada lámina hay unas tercetas de intención didáctica que señalan ciertos preceptos que debe seguir el pintor y en los cuales pudo intervenir su hermano el padre Giovanni, asiduo colaborador en los comentarios morales de las estampas de Mitelli como puede apreciarse también en los *Proverbi Figurati* (1678)²⁵ [9].



9. Giuseppe Maria Mitelli, *Proverbi Figurati*, 1678. Biblioteca Nacional, Madrid

10. Antonio Gabaldón, *Alfabeto pittorico*, frontispicio y letra A



²⁴ STIEBNER, Erhardt D./URBAN, Dieter. *Initials + Decorative alphabets*, Novum Press, München 1983, p. 85.

²⁵ MASCHERONI, Silvia/TESTONI, Roberto. *Op. cit.* p. 7.

De los *Poverbi Figurati* hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, procedente de la del Palacio Real (E.R. 1434). Aunque predominando el carácter moralizante y a veces jocoso, esta serie grabada recuerda al alfabeto en su composición, ya que en la zona superior se recoge el proverbio y abajo una terceta que corrobora su sentido, desarrollándose la escena en el centro de la lámina. Hay algunos detalles similares, como el angelito de la lámina 47, que es el mismo de la letra Z del alfabeto, aunque en diferente posición, y tampoco olvida la meditación ante la muerte.

i+Diseño. Revista Internacional de investigación, innovación y Desarrollo en Diseño. ISSN 1889-433X

Grupo de investigación Lenguaje Visual y Diseño Aplicado - Plan Andaluz de Investigación - E. Politécnica S. - Universidad de Málaga

En el alfabeto la idea la introduce siempre la letra, que da lugar a la presencia del animal, pocas veces reflejado en el texto, y de un concepto que, empezando por la misma letra, constituye la base de la terceta didáctica. Otras veces incluso es posible encontrar un hilo conductor en el discurso que se sigue de unas letras a otras: No seas ignorante como un buey (B), sin constancia (C) ni diligencia (D), no serás excelente (E) porque nada se obtiene sin fatiga (F), etc. También hace juegos de palabras en la letras que tienen una misma fonética sin abandonar la intención moralizante del contenido. K: "Questa lettera qui, che detta é Kappa/ E come quella Cappa, que non s'usa/ Pero ció, che non s'usa il biasmo incappa", y otras [4].

Un conjunto espléndido de combinaciones imaginativas, delicadas, caprichosas o extravagantes en la unión de la figura humana con otro animal u objeto y recreaciones de figuras mitológicas que facilitan el juego fantástico, proporcionan, al modo de Arcimboldo, una analogía icónica que es el símil de la letra. Mitelli plantea una doble visión que obliga al lector a captar el nivel de toda y de cada una de las partes. Así algunas imágenes conservan su significado autónomo independientes del signo alfabético, sólo fijándonos detenidamente en el elemento con el que se combinan percibimos la letra; otras únicamente lo tienen en función del signo que componen y éstas son las formadas generalmente con elementos mitológicos. En las primeras Mitelli nos muestra una serie deliciosa de estampas populares, de campesinos, que revelan una atención por lo cotidiano que tiene sus precedentes en la escuela boloñesa en diseños de Annibal Caracci, el pintor más representativo del clasicismo italiano quien, junto a la forma grandiosa de sus composiciones romanas, su insaciable curiosidad y sentido de observación le llevó a interesarse por la pintura de género, con una interpretación personal tan desinhibida que puede considerársele antecesor de la caricatura moderna²⁶. Mitelli, tan inclinado a lo fantástico, por otra parte, también recurrió a estos modelos populares.

De lo que sí parece estar desprovisto este alfabeto es de una significación simbólica. Es cierto que la portada nos muestra una alegoría del sueño del pintor y algunas letras pueden tenerla, aunque quizá sin una especial intención por parte del artista. La letra A está presidida por el águila, ave capaz de elevarse por encima de las nubes y de mirar fijamente al sol, considerándose símbolo celeste y solar; es el ave de Zeus con la que llega a identificarse y su papel de reina del cielo es evidente. Además posee una vista penetrante, se compara "al ojo que ve todo" y por lo tanto a Dios y al Rey²⁷. Según esto la asociación del ave con los ojos en la página que abre el abecedario podría introducir una cierta simbología. La N con las representaciones de la pobreza, la enfermedad y la muerte y coronada por tres cráneos se integra en la significación de los cuadros de *vánitas* y es la que tiene una mayor coherencia en su conjunto, pero el murciélago que la preside, aunque para algunas civilizaciones es animal destructor de vida, devorador

²⁶ WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*, Cátedra, Madrid 1979, p. 71.

²⁷ CHEVALIER, Jean/GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 1985. Voz: Águila

de luz, no tiene especial significación mortuoria. En cualquier caso en ambas letras el animal coincide con los del alfabeto de los hermanos Aldi, por lo que no parece haberse buscado una significación, y aunque aisladamente pudieran entrañar un simbolismo son tan pocas en relación al conjunto que no es posible considerarlo desde el punto de vista simbólico [4].

Evidentemente es su integración en la metodología de las cartillas de dibujo lo que sitúa la presencia de los ojos en la 1ª lámina (letra A), seguida en las otras de narices, bocas, orejas para pasar después a las cabezas, manos, pies, brazos, piernas, introduciendo también angelitos, máscaras, roleos, etc. y un conjunto espléndido de cabezas, además de las fantasías que constituyen el signo alfabético.

Las láminas, de una gran calidad estética, con un dibujo exquisito de trazo extraordinariamente delicado, de líneas muy nítidas, están compuestas simétricamente, centradas por la fantasía de la letra, presididas por el animal y dispuestos los modelos para dibujar a uno y otro lado de aquel y alrededor, pero generalmente buscando posiciones simétricas.

De este alfabeto se realizaron varias réplicas. Una, fechada en Augsburgo en 1717: *Des berühmten Italianischen Cavalliers und Kunstmahlers Josephi Mariae Mitelli von Bologna Curioses Groses Bilder Alphabet*. La otra, sin fecha ni lugar de edición, *Alfabeto pittorico secondo i vaghi capricci del Mitelli*, fue realizada por Antonio Gabaldón. Ambos presentan algunas variantes y nuevos dibujos, y también se conservan en la *Civica Racolta delle Stampe A. Bertarelli* de Milán²⁸.

La réplica de D. Antonio Gabaldón

El álbum firmado por D. Antonio Gabaldón (*Ant. Gabaldón inv et scu*), del que también hay ejemplares en España²⁹, consta de 24 láminas grabadas al agua fuerte (de 205x280 mm.), incluida la portada que forma la letra A y hay ligeras variaciones respecto al original, componiéndose algunas letras con elementos refundidos de Mitelli; también se introduce una nueva letra, la J, y hay diferencias en los modelos para dibujar, a los que el autor presta especial importancia, señalándose también en la portada que es “*esemplare per disegnare*”, es decir una cartilla de dibujo.

Del grabador Gabaldón, “calígrafo de adorno”, tenemos escasas noticias, y el alfabeto no tiene fecha ni lugar de estampación. Según Lafuente podría ser español o italiano que ha

²⁸ MASCHERONI, Silvia/TESTONI, Roberto. *Op. cit.* p. 13.

²⁹ GABALDON, Antonio. *Alfabeto pittorico secondo i vaghi capricci del Miteli. Ouvero esemplare per disegnare, intagliato de D. Antonio Gabaldon* (Biblioteca Nacional de Madrid ER 1058). Este ejemplar procede de la Biblioteca del Palacio Real. No se encuentra esta obra en la Biblioteca de la Academia de San Fernando, ni en otras bibliotecas especializadas que he consultado.

trabajado en España³⁰ y es más exacta la primera posibilidad, ya que está recogido en los repertorios de artistas españoles. Parece ser que estuvo activo en Génova y allí grabó este alfabeto que dedicó a la reina Isabel de Farnesio, por tanto podemos situarlo en torno a la mediación del s. XVIII³¹.



11. Antonio Gabaldón, *Alfabeto pittorico*, letra D / 12. Antonio Gabaldón, *Alfabeto pittorico*, letra J

Rico Sinobas considera que los estudios de dibujo pudo tomarlos de algún trabajo de Della Bella, aunque no cabe duda de la relación directa con el alfabeto de Mitelli, quien, por otro lado tiene puntos de contacto con éste. No obstante, el dibujo de Gabaldón no alcanza la finura de Mitelli. Presenta mayor dureza de trazo, exageración en los escorzos, a veces cierta torpeza, sobre todo en las láminas menos sujetas al original, aunque quizá por ello resulta más expresivo; el tratamiento del desnudo femenino tiene menor suavidad y hay una cierta censura presentándolo de espaldas o con los senos cubiertos y esquematiza mucho sus curvas, con lo cual pierde calidad.

³⁰ PÁEZ RIOS, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. I, Ministerio de Cultura, Madrid 1981, p. 380.

³¹ RICO SINOBAS, Manuel. *Diccionario de calígrafos españoles*, por D. Manuel Rico y Sinobas, con un apéndice sobre los calígrafos recientes de D. Rufino Blanco Sánchez, Real Academia Española, Madrid 1903. Voz: Gabaldón. Agradezco al profesor Moreno Garrido sus indicaciones.

La portada nos muestra la letra A mediante el caballete que sostiene la cartela de presentación y deja ver un fondo de paisaje; ante aquel se sitúa una figura femenina sentada, probablemente alegoría de la Pintura, que tiene a sus pies una paleta, un puntero y una cabeza de escayola de las usadas como modelos. Tal vez Gabaldón se haya inspirado para esta figura alegórica en la portada de los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, donde flanquean la cartela dos figuras femeninas, que representan a la Pintura Teórica (genio con alas y el caduceo de Mercurio³²) y a la Pintura Práctica; ésta lleva un tocado de plumas semejante a la de nuestro alfabeto y se acompaña también con la paleta y el puntero. Carducho dedica una parte del Diálogo IV a la pintura teórica y práctica que, siguiendo a Zúccaro y a Lomazzo, considera necesarias para el perfecto pintor³³. El puntero se encuentra también en el grabado que ilustra el segundo diálogo, dedicado a los que inventaron el arte de la pintura, que presenta al pintor iniciado en el acto de pintar y lo sostiene con la misma mano que lleva la paleta y los pinceles. Pero siguiendo el esquema de las cartillas de dibujo esta lámina es la dedicada al diseño del ojo, como demuestran los elementos anatómicos [11].



13. Antonio Gabaldón, *Alfabeto pittorico*, letra S / 14. Antonio Gabaldón, *Alfabeto pittorico*, letra Z

³² SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*, Alianza, Madrid 1981, p. 55.

³³ CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* [Madrid 1633. Introducción de Francisco Calvo Serraller], Turner, Madrid 1979, pp. 177 y ss.

La letra D es una invención que sigue las mismas pautas que Mitelli, formada por la lucha de un muchacho con un dragón alado que introduce la letra con su inicial, algo que el italiano siempre dejó al animal del encabezamiento; sin embargo no prescinde de éste y en el interior de la letra se encuentra el delfín cabalgado por un amorcillo. También es diferente la I, pero tan sólo en la indumentaria. Introduce la J, que compone siguiendo los modelos populares en una fusión bastante anacrónica con una campesina que sujeta un cuerno de la abundancia, y forma pareja con la composición de la letra L. La O, aunque sigue el mismo esquema del original, la compone con dos sirenas de doble cola, en posiciones opuestas, con cuerpos de torpe diseño y encogidas alas que enmarcan un rostro bruscamente escorzado, y al unirse, encierran en su interior una cabeza con un tocado del s. XVI. La P nos muestra detalles de observación del natural, de adaptación a la realidad, ya que si el cuerpo superior de la letra italiana lo forma el manto abombado por el viento, en la misma dirección ha colocado Gabaldón el cabello de la figura femenina que constituye el vástago. También la Q nos muestra sirenas de cola ahorquillada cuyos cuerpos resultan excesivamente esquemáticos, en lugar de las figuras aladas tan delicadas de Mitelli, y la S, que éste compone en la simetría de un amorcillo en forzada postura con una filacteria, en la réplica española ésta es sustituida por un cisne sobre la cabeza del amorcillo, formando las líneas sinuosas la curva de su cuello y la prolongación del manto de éste [4].

En los modelos de dibujo que acompañan a las letras es donde podemos encontrar más variaciones, sobre todo a partir de la letra G. Prescinde de algunos elementos como las cabezas de amorcillos, máscaras y roleos, introduciendo un conjunto extraordinariamente variado de espléndidas cabezas, algunas de las cuales parecen entroncar con los modelos de otras cartillas que circulaban por España.

La figura del animal que preside cada lámina sí presenta mayor sujeción al original ya que únicamente sustituye la concha por una cabra, el oso por una oca y la codorniz no la presenta volando; pero estas sustituciones no las hace en función de la inicial de la palabra española, manteniendo los animales cuyo nombre italiano difiere en nuestro idioma, por lo que no creo que fuera hecho pensando en un público español. Sí se ha prescindido del italiano al eliminar las didascalias en esta réplica, pero hay una interesante sentencia al final. La letra Z aprovecha la cartela que se ata a la trompa que sopla el soldado para grabar una inscripción:

"Quod fuit auditus / gratum cecinere/ Poetes
Quod pulchrum/ aspectus Pictores pingere curant
(Du. Fre:) [14]

Estos versos forman parte de un poema de Charles Du Fresnoy "*De arte graphica*" (Paris 1667) y más concretamente de un párrafo que, a juicio de Lee³⁴, es el mejor texto de la doctrina del *Ut pictura poesis*, ya que recoge el símil de Horacio, ya citado, que los

³⁴ LEE, Rensseler W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Cátedra, Madrid 1982, p. 13.

i+Diseño. Revista Internacional de investigación, innovación y Desarrollo en Diseño. ISSN 1889-433X

Grupo de investigación Lenguaje Visual y Diseño Aplicado - Plan Andaluz de Investigación - E. Politécnica S. - Universidad de Málaga

críticos entendieron "Como la poesía así es la pintura" y el aforismo de Simónides de que "la pintura es muda poesía y la poesía una pintura parlante".

"Ut pictura poesis erit; similisque Poesi
Sit Pictura: refert par aemula quaeque sororem,
Alternantque vices et nomina; muta Poesis
Dicitur haec, Pictura loquens solet illa vocari.
Quod fuit auditu gratum cecinere Poetae;
Quod pulcrum aspectu Pictores pingere curant:
Quaeque Poetarum Numeris indigna fuere,
Non eadem Pictorum Operam Studiumque merentur."

Con ello también Gabaldón quiere darnos una lección y, aunque ha renunciado a adoctrinar a los pintores, como hiciera Mitelli, se nos presenta como un pintor erudito haciendo en la última plancha toda una exposición ideológica, la defensa de la dignidad de la pintura como arte liberal. Nuestro calígrafo expone su manifiesto aprovechando la figura y banderola del heraldo que toca una trompa larga como las que lleva la figura de la Fama, "elevando esta sentencia al grito o renombre universal esparcido por las orejas de los hombres"³⁵. Con esta lámina final está animando a los pintores, a los que va dirigido el alfabeto como cartilla de dibujo, pero no tenemos constancia si tuvo difusión como instrumento didáctico o si se quedó sólo en una recreación del grabador sin más alcance.

Sobre el aprendizaje del dibujo en España

El dibujo no tuvo en el proceso creador de nuestros artistas la importancia que le concedieron los italianos y franceses y fue entendido más como un medio, aprendizaje de una técnica o boceto preparatorio, que como obra acabada, de ahí los escasos dibujos que se han conservado como obra independiente. Sin embargo, aunque en nuestros talleres el dibujo no constituyera una "continuidad disciplinada y sabia" tampoco es cierto que el español fuera incapaz de trazar sobre el papel³⁶, y nuestros tratadistas, tan ceñidos a los teóricos italianos, tienen la misma consideración del dibujo que hemos visto en éstos.

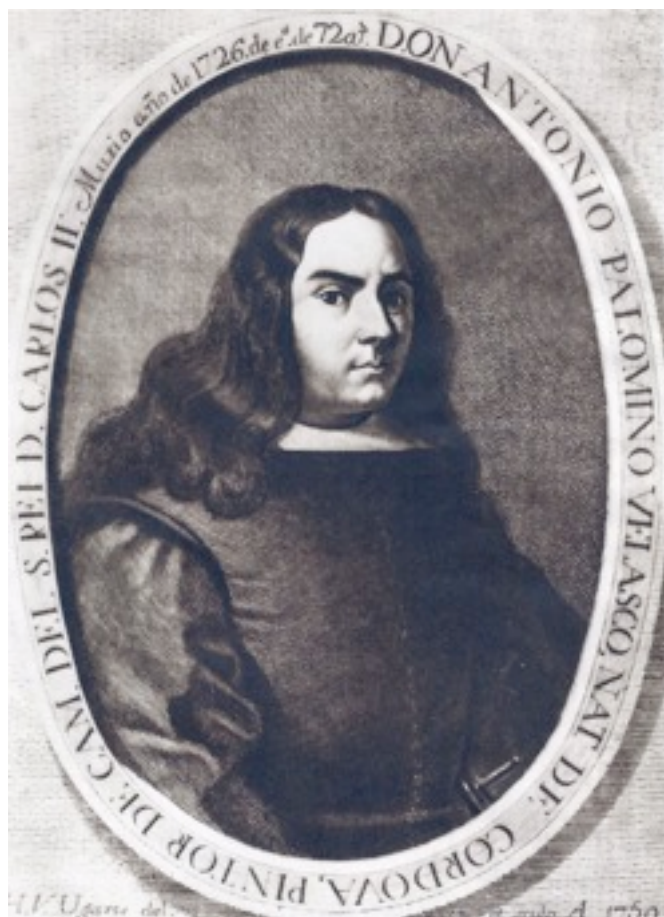
Francisco de Holanda, en el prólogo de su *Tratado de la Pintura Antigua*³⁷, incluso concede al dibujo virtudes morales: "porque tengo yo para mí, que el hombre excelente y claro no lo podrá ser sin entender bien el debuxo y aun saberlo hacer, porque toda la discreción y el ingenio y el saber están en el entendimiento del debuxo de la pintura,

³⁵ RIPA, Cesare. *Iconología*, vol. I, Akal, Madrid 1987, p. 396.

³⁶ PÉREZ SANCHEZ, Alfonso. *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Cátedra, Madrid 1986, pp. 16-19.

³⁷ HOLANDA, Francisco de. *De la Pintura antigua*, [(1548) Versión castellana de Miguel Denis (1563)], Ed. de D. Elías Tormo y D. F.J. Sánchez Cantón, Madrid 1921, p. 16.

pues él es una de las cosas en que el eterno y inmortal Dios dio mayor licencia a los hombres que le pudiesen imitar en la obra del entendimiento y de las manos..." Holanda considera al Dibujo la segunda parte de la Pintura, plasmación de la Idea, que es la primera, y en sus Diálogos de la Pintura, incluidos en este mismo libro, pone en boca de Miguel Ángel afirmaciones teóricas de indudable interés: "..hallo entre los hombres no haber más que una sola arte que es el pintar o el dibujar, del cual todo son miembros que proceden" (...) "Que el Deseño, a quien por otro nombre llaman Debujo, es en quien consiste (Al margen: En el dibujo consiste la pintura) y él es la fuente y el cuerpo de la Pintura y de la arquitectura y de todo otro género de pintar y la raíz de todas estas ciencias"³⁸.



15. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, 1633 / 16. Antonio A. Palomino y Velasco

Carducho al iniciar sus *Diálogos*, establece un precepto enunciado de modo evangélico. Recuerda el discípulo: "¿Qué haré (Señor) para ser buen pintor? y me respondiste: Dibujar, especular y más dibujar. Y siempre que te hacía semejante pregunta oía semejante respuesta"³⁹. Más adelante, al ser preguntado por éste sobre la formación que debía seguir el perfecto pintor enumera una serie de ciencias y virtudes siguiendo los

³⁸ *Ibidem* pp. 168 y 193.

³⁹ CARDUCHO, Vicente. *Op. cit.* p. 25.

preceptos de la formación renacentista, reflexiona sobre el dibujo y sus divisiones, que implican una concepción total de la obra, y concluye "mas siempre que oigas decir Dibujo, entiende y se debe entender que es la perfección del arte", asumiendo el discípulo "que el dibujo ha de tener el lugar superior y con justísima causa"⁴⁰ [15].

Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables...* escritos por indicación de D. Juan de Austria, y no publicados hasta 1853, lleva a efecto el carácter practicable de su obra y prescinde de las consideraciones teóricas, pero del concepto que tiene del dibujo habla el hecho de que el Tratado I de su obra se titula *Del dibujo y maneras de obrarlo con buena imitación*⁴¹.

A comienzos del s. XVIII, Palomino en la primera parte de su *Museo Pictórico*, dedicado a la *Theórica de la Pintura*, considera al dibujo parte esencial de la pintura: "Compónese pues la pintura como de materia y forma, de colorido y dibujo"⁴². En su obra está claro el uso práctico del dibujo, reduciéndolo a un medio para pintar que valora fundamentalmente, pues a su enseñanza dedica una buena parte de su Tratado [16].

A la explicación teórica del dibujo y de la pintura también alcanzó la fantasía y en 1789 se publicó *Arcadia Pictórica en sueño*⁴³, que firma con seudónimo el pintor Preciado de la Vega, quien, muy ligado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue también académico de mérito de Bolonia y Roma y pudo encontrar allí campo para su inspiración poética. El artista nos indica que escoge el lenguaje de la alegoría para hacer su obra más agradable, y con el recurso del sueño, en el que se sumerge tras la lectura del *Tratado* de Leonardo, nos ofrece un viaje del pintor al palacio del Príncipe Dibujo, esposo de la Imitación y padre de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura y, acompañado por el Genio y por el Estudio, aquel asimilará los conceptos y consejos prácticos que constituyen esta obra deliciosa que, dividida en dos partes, trata la primera y más amplia, del dibujo y la segunda del colorido. En ella destaca la enorme erudición de su autor, quien termina su Tratado con una frase del *Ars Poética* de Horacio "Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci", confirmándonos su intención de instruir y deleitar.

En nuestro país también se difundió ampliamente el método de enseñanza mediante láminas y cartillas que iniciaban al aprendiz. Circulaban estampas de maestros italianos y muy ligadas a éstas se encuentran las de José de Ribera, el primer pintor español que,

⁴⁰ *Ibidem* Diálogo V, pp. 229-237 y 249.

⁴¹ MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura* (Introducción de Julián Gállego). Col. Fuentes del Arte, Akal, Madrid 1988.

⁴² PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Optica*. Madrid 1715-24, Aguilar, Madrid 1947, cap. IV, I, p. 67.

⁴³ PRECIADO DE LA VEGA, Francisco. *Arcadia Pictórica en Sueño. Alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la Pintura*, escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma, Antonio Sancha, Madrid 1789. (Agradezco al personal de la Biblioteca Nacional su amabilidad)

hacia 1622, publicó estampas con intenciones didácticas, de las que se conocen las dedicadas a los estudios de ojos, orejas, narices y bocas y muchos de sus grabados de estudios anatómicos debieron concebirse con igual intención⁴⁴. De los grabados de Ribera se hizo una cartilla impresa en París en 1650, grabada por Louis Ferdinand, que se publicaría varias veces en España, teniendo gran éxito la edición de 1774, *Cartilla de principios para aprender a dibujar sacada por las obras de Joseph de Ribera*, con grabados de Juan Barcelón⁴⁵. Estampas pedagógicas fueron también las que Pedro de Villafranca, el más insigne grabador del s. XVII, realizó hacia 1637-38, con aquellos mismos motivos, además de algunos torsos, pero sin llegar a la figura completa que, sumando un total de 50 modelos, fueron vendidos a un librero madrileño y se incorporarían en la edición de 1651 de la traducción del Vignola por Caxés (1593). Algunas de estas láminas pudo utilizar Gabaldón como modelos para la representación de elementos del rostro, pues aunque muchas son copia fiel de Mitelli, en otras introduce variaciones [17].



17. Pedro de Villafranca, *Cartilla de dibujo*, 1637 / 18. Fray Matías de Irala, *Método sucinto y compendioso...* 1739

⁴⁴ VEGA, Jesusa. *Op. cit.* pp. 5-7.

⁴⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Op. cit.* p. 71.

No llegaron a publicarse las cartillas del valenciano Vicente Salvador Gómez y la de Fray Juan Rizzi, en cambio sí se imprimieron *los Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*, de José García Hidalgo, quien no tuvo fortuna crítica por no haber sido bien acogido por Palomino en su *Museo*, fuente principal para el conocimiento de nuestros artistas del seiscientos. Aunque con una introducción teórica, estos *Principios*, en los que destacan sus 132 láminas grabadas por él mismo, son realmente una cartilla académica de dibujo cuyas fuentes están en Arfe, Durero, Della Bella y Ribera. En ella sigue el esquema que mantenía en la enseñanza de los discípulos y que no es muy diferente de los anteriormente citados, aunque él indica que sus láminas ofrecen una novedad al presentarse como parte de un conjunto: "...cada ojo con su compañero, y como corresponde según su atitud, y movimientos, a diferencia de otros libros, que de ellos no hazen mención. Síguense los tercios de boca, y barba, para todos los movimientos. Luego todas las orejas que a los ojos y bocas pertenecen. Y despues se siguen 27, todos de cabeças, que son todas las posturas más precisas". Continúan después los estudios de manos, pies, brazos, piernas hasta pasar al cuerpo entero en diferentes posiciones y tipos y también láminas con angelitos en vuelo de diferentes posturas muy esforzadas "Para extravagancia y arte"⁴⁶. También García Hidalgo grabó dos láminas con un *Abecedario de las Manos*, similar al de Juan Pablo Bonet, *Reducción de las letras para enseñar a hablar a los mudos* (Madrid1620).

Gran difusión tuvo el *Método Sucinto y Compendioso* de Fray Matías de Irala, que más que una cartilla ordenada es una miscelánea de láminas que quiere abarcar todas las fórmulas útiles a un artista, un abecedario de los primeros elementos de dibujo a los que se unen láminas anatómicas, portadas, perspectivas, órdenes arquitectónicos, etc.; además el afán enciclopédico de este fraile mínimo le llevó a incluir muestras caligráficas y una orla con bellísimos dibujos de rasgueo⁴⁷ [18].

En aquella metodología también insistieron los tratadistas, estableciendo preceptos de tipo práctico. Francisco de Holanda en la última parte de su *Tratado*, "Diálogos del sacar del natural" sigue el mismo orden metodológico que hemos señalado: "De los ojos" (IV), "Del perfil de la nariz" (V), "De la boca" (VI), "Del primor y lugar de la oreja" (VII), etc. Y Pablo de Céspedes, el racionero de la Catedral de Córdoba, en cuya obra teórica destaca el *Poema de la Pintura*, escrito en la transición al s. XVII y publicado por primera vez por Pacheco en su *Arte de la Pintura*, indica⁴⁸

⁴⁶ GARCIA HIDALGO, José. *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría, con demostraciones Matemáticas, que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro, y ciertos perfiles del hombre, mujer y niños*. Madrid, 1693. Edición facsímil, Madrid, Instituto de Estudio Madrileños, 1965. (Estudio bibliográfico por J. Rodríguez Moñino). VEGA, Jesusa. *Op. cit.* p. 8.

⁴⁷ IRALA , Fray Matías: *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías apropiadas a las cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles* [Madrid 1739. Introducción de Antonio Bonet Correa] "Vida y obra de Fray Matías de Irala", Turner (facsímil), Madrid 1979, p. 38.

⁴⁸ PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*. Sevilla, 1649. 2ª edición, Madrid 1866. p. 206.

"Primero romperás lo menos duro
de esta arte, poco a poco conquistando,
procura un orden, por el cual seguro
por sus términos vayas caminando;
comienza de un perfil sencillo y puro
por los ojos y partes figurando
la faz; ni me desplugo de este modo
a un tiempo linear el cuerpo todo"

Jusepe Martínez también insiste en ello: "Primeramente pondrase a hacer ojos, narices, bocas, orejas, manos y pies y en estar algo diestro tomará cabezas de por sí, para comprender lo que tiene obrado, viéndolo todo junto; luego tomará piernas, brazos y cuerpos: esto hecho tomará figuras enteras, y las pondrá en ejecución. Y no se ha de contentar con hacer estas partes dos, tres ni cuatro veces, sino muchas, hasta hacerse muy capaz y diestro en la imitación... Para esta empresa convendrá se valgan de unos libros de estampas llamados *Principios de dibujar*, que los hay impresos de hombres muy grandes; y con esta guía hará sus dibujos con más facilidad y sin cansancio del maestro"⁴⁹.

Palomino, que coincide ampliamente con Martínez, nos ofrece el mismo método en los pasos que ha de dar el principiante, y después de señalar los medios que necesita y su uso, indica: "Con estas prevenciones se pondrá luego a dibujar el principiante, comenzando primeramente por las partes de una cabeza; como son ojos, narices, boca y orejas, cada cosa en diferentes posturas y perfiles, según se lo administrare el maestro..." pasando después a dibujar las otras partes del cuerpo. Luego añade: "Para estos principios o rudimentos hay diferentes escuelas de autores muy clásicos que andan impresas: como son las de Jacobo Palma, la del Guarchino de Cento, la de Villamena, las de Estéfano della Bella; y sobre todas, la de nuestro Españolito José de Ribera. Estas dos últimas por ser las más aventajadas no las tengo por las más convenientes para los principiantes"⁵⁰.

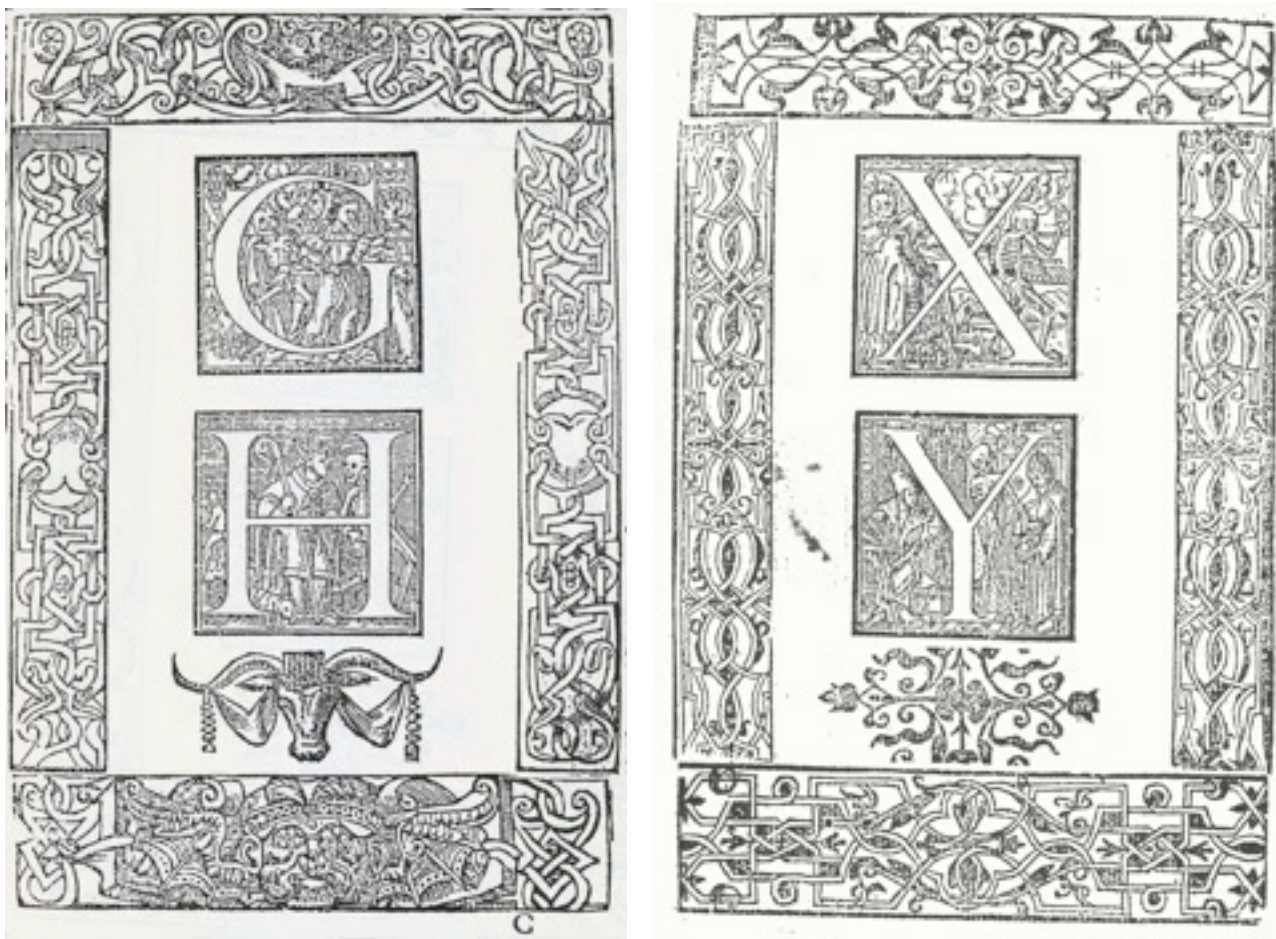
La Academia de San Fernando promovió también la edición de cartillas de dibujo y en 1797 se publicó, apoyándose en los materiales de la propia institución, la *Cartilla de principios de dibujo según los mejores originales que posee en sus salas de estudio la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*, del académico José López Enguídanos, que se ajusta a los principios tradicionales ofreciendo en la primera parte los elementos diferenciados del rostro y cuerpo humano, principios que se mantendrían en la docencia de la Academia, como demuestra el Plan de Estudios de 1820, en sus artículos 2º y 8º ⁵¹.

⁴⁹ MARTINEZ, Jusepe. *Op. cit.* pp. 67-68

⁵⁰ PALOMINO, A. *Op. cit.* tomo II, cap. IV, (II y III), pp. 448-449.

⁵¹ VEGA, Jesusa. *Op. cit.* p. 9, nota 16.

Como hemos visto, en una de las cartillas, la de Irala, también se introducen modelos caligráficos, y no serán extraños en adelante pues en el siglo XIX se enseñarían el dibujo y la caligrafía juntos⁵².



19. Juan de Yciar, Abecedario con figuras de la muerte, 1555

Pero anteriormente existían tratados y cartillas de caligrafía específicos, siendo de los más antiguos *Arte subtilissima por la qual se enseña a escreuir perfectamente* (1555), en el que acompañan a las letras emblemas con unos proverbios bíblicos en verso⁵³. En España trabajaron muy buenos maestros calígrafos pero destacaron más en el diseño de letras historiadas que figuradas. En este sentido no podemos dejar de citar a Juan de Yciar, el iniciador y mejor representante de la caligrafía española quien en su obra *Orthographia Pratica* revela una extraordinaria preocupación pedagógica, y nos dejó algunos modelos espléndidos de letras historiadas para las que contó con la ayuda del

⁵² Agradezco esta noticia a M^a Carmen Blanco.

⁵³ CARRETE, J./DE DIEGO, E./VEGA, J. *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*, vol. I (Prólogo de E. Tierno Galván) Madrid 1985, p. XI.

grabador Juan de Vingles que supo materializar la inspiración artística de Yciar⁵⁴; sin embargo la tabla de "letras caudinales", en la que junto a los rasgos de la letra se asoman perfiles humanos, podíamos considerarla entre las figuradas. Pero los mejores alfabetos historiados de Yciar se encuentran en otra obra que, probablemente, también grabó Vingles: *Libro en el cual hay muchas suertes de letras historiadas con figuras del Viejo Testamento y la declaración dellas en coplas y también un abecedario con figuras de la Muerte* (Zaragoza, 1555) [19].

La colaboración con maestros de dibujo y grabado era lo normal, aunque muchos calígrafos también aprendieron a grabar. Pedro Díaz Morante, discípulo y colaborador de Yciar, grabó él mismo las láminas de algunas partes de su *Nueva arte donde se destierran las ignorancias que hasta oy ha avido en enseñar a escribir* (1614), introduciendo los atractivos dibujos de rasgueos. También Casanova⁵⁵ grabó sus planchas caligráficas pero contó con Pedro de Villafranca, maestro grabador y autor de una cartilla de dibujo ya citada, quien realizó al menos el retrato de la portada. Otro repertorio interesante es el de Domingo M^a Servidori⁵⁶, que recoge modelos de otros maestros y establece rígidas normas considerando indispensable la geometría para la realización de las capitales, aunque entre los bellos dibujos que lo ilustran recurre a los procedimientos más libres del rasgueo; en esta obra intervinieron expertos grabadores siempre sobre dibujos de Servidori, quien indica: "Ha sido un empeño no menos digno que arriesgado el de exigir que todas las muestras de tantos y tan diversos caracteres sean grabados sólo por españoles, los quales me parece acreditan en una obra de esta clase (en la que sudarían los de otra cualquier nación) su mérito y habilidad"⁵⁷.

Un epílogo en el arte contemporáneo

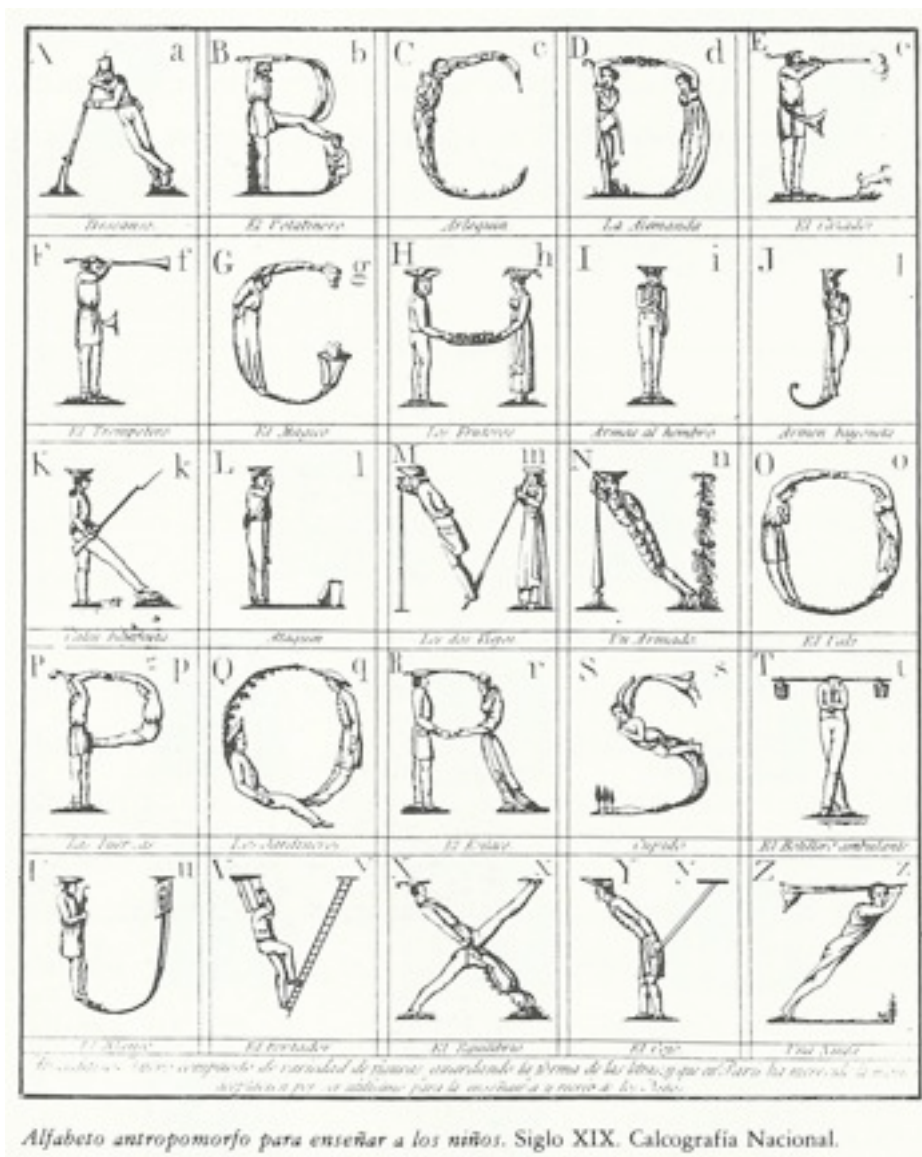
Durante el siglo XIX el desarrollo de la litografía y de la caricatura y la prensa satírica, influirán en el auge de las láminas con letras e imágenes para enseñar a leer en las que interviene la figuración humana, suavizando su finalidad didáctica bajo un juego divertido [20]. Por otro lado, la intención caricaturesca es evidente en los llamados alfabetos diabólicos, realizados generalmente por el procedimiento de las sombras o las siluetas, que, presentes ya a finales del siglo XVIII, serán la quintaesencia de la fantasía romántica [21].

⁵⁴ YCIAR, Juan de. *Recopilacion subtilisima intitulada Orthographia Pratica*. Zaragoza 1598. [Ed. facsímil, prólogo de D. Justo García Morales). Col. Primeras Ediciones] Madrid 1973. p. 16.

⁵⁵ CASANOVA, José de. *Primera parte del arte de escribir todas formas de letras*, escrito y tallado por el Maestro Joseph de Casanova, Madrid 1650.

⁵⁶ Ver nota 12.

⁵⁷ CARRETE PARRONDO, Juan. *Op. cit.* p. 544.



20. Alfabeto antropomorfo para enseñar a los niños. Siglo XIX. Calcografía Nacional

Como alfabeto figurado antropomorfo es célebre por la simplicidad y expresividad de sus escenas, el que dibujó Daumier en 1835 para el editor Aubert⁵⁸, en el cual se han apoyado otros muchos realizados en el siglo XIX, como podría ser uno de los conservados en la Calcografía Nacional, y esa posible relación tal vez fuera la clave de su éxito⁵⁹ [22].

También la tipografía modernista ofrece algunos ejemplos de letras antropomorfas, pero generalmente los tallos vegetales por su adaptación a la línea sinuosa del *coup de fouet* o algunos animales por su fisonomía, serán los preferidos para estos diseños.

⁵⁸ LE MEN, Ségolene. “De l’image au livre: l’editeur Aubert et l’abécédaire en estampe”, *Nouvelles de l’estampe*, nº 90, Paris 1986, p. 24.

⁵⁹ Calcografía Nacional. Cobre, talla dulce. 280x239 mm. Agradezco a José Manuel Matilla y al personal de la Calcografía su amabilidad.



21. Alfabeto diabólico, publicado por Aubert, 1835

Sin embargo durante los años veinte, cuando triunfa el funcionalismo y las letrerías de la tipografía art déco se rigen por principios matemáticos y una sobria objetividad, se diseña un alfabeto extraordinario que puede recordarnos las fantasías de Mitelli, en el cual, fundamentalmente, es la mujer la protagonista, en caprichosa combinación con animales y objetos. Su autor, Erté, que había sabido captar genialmente a la mujer de su época, transforma el cuerpo femenino fijándolo sobre una idea nueva, un alfabeto que fuerza nuestra memoria de modo misterioso; parece como si perfilara el espíritu de la letra a través de la mujer, llegándose a la perfecta simbiosis ya que ésta presta su figura a la letra, la cual proporciona a la mujer su abstracción⁶⁰.

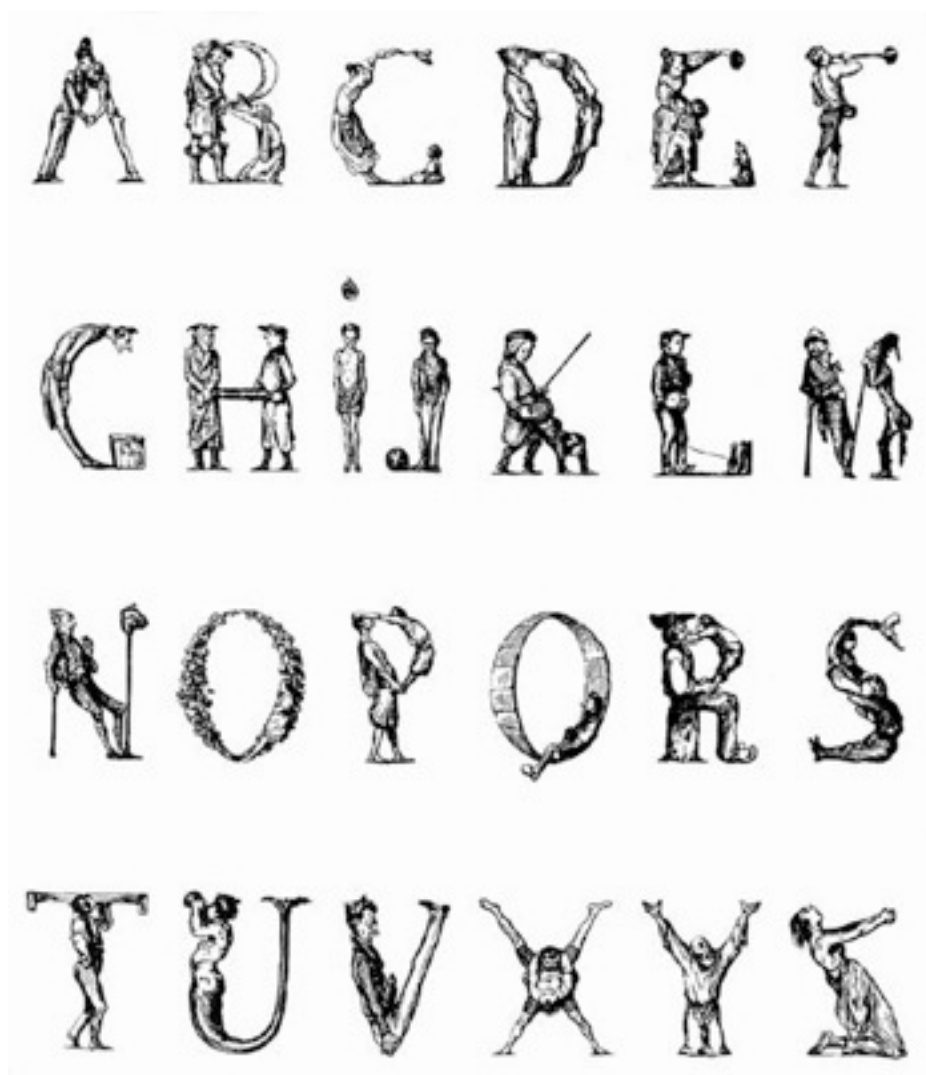
Como Mitelli, Erté hace con la letra un juego de doble visión, de dos significados simultáneos y diferentes, que nos permite percibir a la mujer y a la letra y no me parece casual la relación formal que existe entre ambos alfabetos. Hay coincidencias en la elección de algunos animales y en la posición de los cuerpos para definir algunas letras. Así la A está formada por dos figuras que entrelazan sus brazos o piernas; en la B se combina el cuerpo con la terrible serpiente sustituyendo la lucha esforzada del italiano por una sugerente y escalofriante danza erótica; la G es en ambos una sirena; el esclavo atado a un poste con el que Mitelli figura la K, es reemplazado por una lujuriente mujer con guantes y medias como única indumentaria cuyo prominente trasero amenaza

⁶⁰ BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona 1986, pp. 110-118. (Este texto está recogido del libro de Barthes, *Erté (Romain de Tirtoff)*, Ed. F.M.R. Milano 1985)

i+Diseño. Revista Internacional de investigación, innovación y Desarrollo en Diseño. ISSN 1889-433X

Grupo de investigación Lenguaje Visual y Diseño Aplicado - Plan Andaluz de Investigación - E. Politécnica S. - Universidad de Málaga

romper el fuste, coronado por Cupido, al que la liga una cadena de perlas; incluso la P es muy similar, pero la voluta de la letra no la forma el velo empujado por el viento del italiano, sino una exuberante cabellera que se enrosca ¿púdicamente?⁶¹ [23] [24] [25].



22. H. Daumier, *Alfabeto antropomorfo*, 1835

Estos dos conjuntos de letras nos introducen en un mundo poético cuyos planteamientos son diferentes. Mitelli se complace en una pasión por la forma plasmando figuras expresivas pero dentro de una línea clásica; será la combinación la que determine el artificio de la fantasía barroca. Las figuras de Erté, de canon mucho más estilizado, “manieristas”, son artificiosas en sí y, pintadas con estudiada provocación, son imágenes de una refinada sensualidad o de una espiritual desmaterialización [26].

⁶¹ También pueden citarse otras fuentes, como el alfabeto de Bracelli, o más bien la réplica que de éste realizó el strasburgués Silvestre, de 1834, con los que coincide en algunas letras (K, T, O y F)

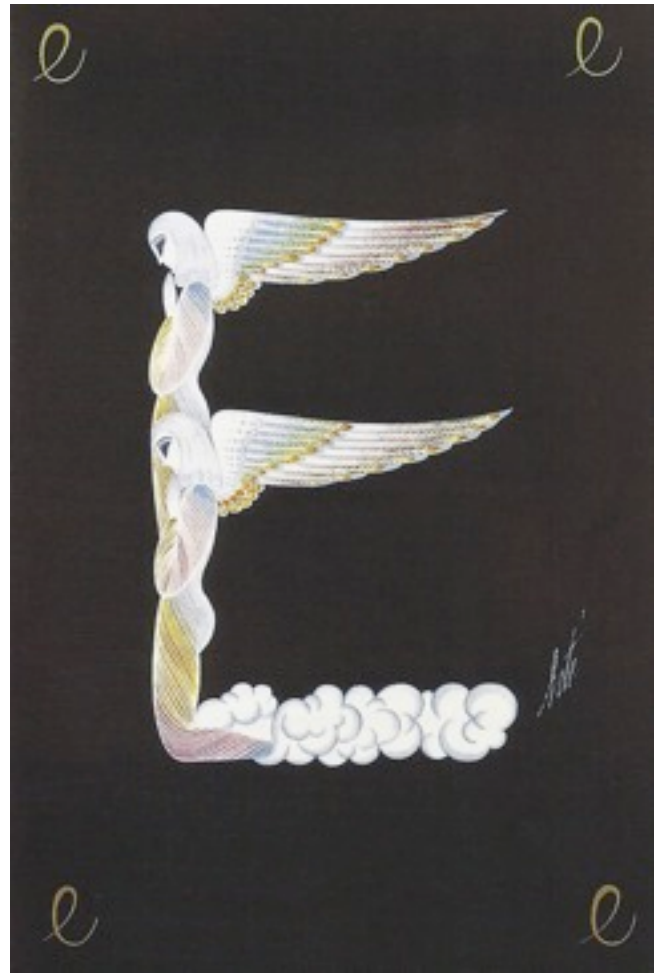


23. Alfabeto de Erté, letra B / 24. Alfabeto de Erté, letra K

Barthes, en el estudio que dedica al alfabeto de Erté, lo ha considerado poético por la capacidad simbólica de sus formas. Alude al famoso soneto de Rimbaud, *Voyelles*, también cargado de evocaciones eróticas⁶², pero de cuya mitología Erté se mantiene distante, porque para él la letra no es sonora, es fundamentalmente gráfica, y partiendo de este grafismo, del cual es mediador el cuerpo femenino, hace una lectura simbólica "a cuyo juego el lector (o el aficionado) debe abandonarse"⁶³.

⁶² FAURISSON, Robert. "A-t-on lu Rimbaud?", *Bizarre*, nº 21-22, Paris 1961, p. 4 y ss.

⁶³ BARTHES, Roland. *Erté (Romain de Tirtoff)*, Ed. F.M.R. Milano 1985, pp. 129-131.



25. Alfabeto de Erté, letra P / 26. Alfabeto de Erté, letra E