

EREBEA

Revista de Humanidades
y Ciencias Sociales
Núm. 2 (2012), pp. 77-108
ISSN: 0214-0691

ARQUITECTURA TIPOGRÁFICA DEL LIBRO EN EL SIGLO DE ORO*

Emilio Torné
Universidad de Alcalá

RESUMEN

A partir del conocido símil entre impresión y arquitectura, este artículo analiza la estructura del libro antiguo desde el punto de vista de su fabricación material. Se estudian, sucesivamente, la compaginación, la lettería y la composición. Como ejemplo de los usos tipográficos en nuestro Siglo de Oro, se ofrece el análisis parcial de dos libros impresos en casa de Juan de la Cuesta en 1604: *Arauco domado* (del que se estudian los comienzos de cantos) y el *Quijote* (del que se estudia la portada). Como conclusión, se señala la necesidad de aclarar los criterios que se siguieron para la fabricación de los libros, si queremos entender lo que significan las diferentes presentaciones tipográficas. Se trata, en suma, de recobrar la competencia tipográfica de aquellos operarios que fabricaron los libros que atesoran nuestras bibliotecas.

PALABRAS CLAVE

composición tipográfica; compaginación; impresos antiguos; impresos del siglo de oro

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2012

Fecha de aceptación: 1 de marzo de 2012

ABSTRACT

Drawing on the renowned analogy between printing and architecture, this article analyzes the structure of old books from the point of view of their manufacturing, and thus examines layout, movable types and typesetting. It offers a partial analysis of two books printed by the house of Juan de la Cuesta in 1604, as examples of typographical work in the Spanish Golden Age: *Arauco domado* (the opening cantos) and the first edition of *Don Quixote* (the title page). The article shows that to understand the variety of typographical presentations we must clarify the criteria that book manufacturers followed. This paper thus revives the study of the typographical skills of the artisans who produced the books we treasure in our libraries.

KEYWORDS

printing; movable type; typesetting; old prints; spanish golden age

* Puede encontrarse una versión más amplia de este artículo en *Imprenta, Libros y Lectura en la España del Quijote*, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006, pp. 243-273.

I. DE TIPOGRAFÍA Y ARQUITECTURA

“A lo qual se responderá, concluyendo, que es la impresión arte ingenua y liberal, como la architectura y las demás, y en cierta manera más excelente”. Quien así escribe es Gonzalo de Ayala, corrector de la imprenta madrileña de Luis Sánchez, en un texto que su editor actual, Víctor Infantes, ha titulado *Apología del Arte de Imprimir*, y que fue estampado en el citado taller, en 1619¹. Unas líneas después, Ayala define las artes liberales como aquellas en las que, “respecto del trabajo de las manos y del cuerpo, trabaja más el ingenio y el entendimiento”; termina al fin:

En suma tiene este arte por objeto en el corrector y componedor las ciencias y artes, y en estos la aritmética en la cuenta, geometría en las trazas, architectura en la fábrica y armonía de instrumentos, líneas, y mensuras, y con la perspectiva en la disposición y compartición, con la escultura y la pintura en las estampas. Y finalmente tanta dificultad, que sin verla es imposible declarar su fábrica y composición: y para juzgar en la causa, no puede haber mejor información. Y assí se puede dezir que la impresión, según la común aclamación, autoridades y definiciones, es un epílogo de todas ciencias y Artes: pues todas en ellas se exercitan y todas por ella se nos representan, y tanto más excelente que otras, quanto lo fueren mas los objetos a que se dirige, y tan útil y necessaria, que sin ella no florecieran tanto las ciencias, ni lucieran tanto los ingenios.

De esto se colige, que la arte de la impresión es architectónica, y superior a la mercadería de libros y encuadernación, como el architectura de las demás artes estructurias.

Es claro que el reconocimiento de la imprenta como arte liberal persigue en la época una serie de beneficios sociales para los implicados; de ahí el desdén comparativo con que se alude a los mercaderes de libros (que, además, solían ejercer de encuadernadores). El título de otra de estas alabanzas, escrita por Melchor de Cabrera y publicada en Madrid en 1675, nos lo confirma: *Discurso legal, histórico y político, en prueba del origen, progresos, utilidad, nobleza y excelencias del arte de la imprenta; y de que se le deben (y a sus artífices) todas las*

¹ Víctor Infantes, “Gonzalo de Ayala, *Apología del Arte de Imprimir* (Madrid, Luis Sánchez, 1619)”, en *Del libro áureo*, Madrid: Calambur, 2006 (Biblioteca Litterae, 10), pp. 195-211.

*honras, exenciones, inmunidades, franquezas y privilegios de arte liberal, por ser, como es, arte de las artes*².

La arquitectura tipográfica del libro incluye un símil sugerente y antiguo, como el texto de Gonzalo de Ayala muestra. Más allá de su intención social (y de sus mismas implicaciones socio-religiosas), ahora nos interesa destacar el puente tendido entre imprenta y arquitectura en cuanto artes intelectuales afines, que arranca de su condición compartida de artes que agrupan y dirigen una diversidad de técnicas y oficios diferentes. El axioma es simple: la tipografía es arquitectura; los edificios son libros. Esta visión revela, a lo largo de la historia, un parentesco entre ambas disciplinas que se funda en el respeto a los materiales que usan, pero, sobre todo, en que son artes intelectuales y globales, marcadas por un fin y un destino no solo práctico, sino estético e, incluso, social.

A cada conjunto de técnicas de la escritura corresponden unas determinadas formas, en parte herederas de las artes anteriores, en parte formas y arquetipos renovados que se desarrollan al hilo de los cambios, de ahí que no nos interesen tan solo los resultados, sino también los procesos. En el caso de la imprenta manual, constituye un antiguo tópico hablar de que sus primeros productos imitaban a los manuscritos, cuando en realidad se trata de un sencillo proceso de continuación en las formas, dentro de una evolución que venía de antiguo en el libro manuscrito y que se prolonga en el impreso. Hasta finales del siglo XV o las primeras décadas del XVI, el libro salido de las prensas siguió de cerca el modelo manuscrito; sin embargo, esta aparente similitud escondía una paradoja, como ha señalado Elizabeth Eisenstein: “Pese a los intentos de reproducir los manuscritos tan fielmente como fuera posible, es seguro que Peter Schoeffer, impresor, seguía un procedimiento distinto al de Peter Schoeffer amanuense. La semejanza absoluta en la apariencia final de ambos productos se dio al mismo tiempo que se producía una completa transformación en los métodos de producción, dando lugar a una paradójica combinación de aparente continuidad y cambio radical”³. Al comentar esta idea, Armando Petrucci afirma: “Cuando los copistas se hicieron tipógrafos, como sucedió muy a menudo en el curso de la segunda mitad del siglo XV, no

2 Melchor de Cabrera Núñez de Guzmán, *Discurso legal, histórico y político, en prueba del origen, progresos, utilidad, nobleza y excelencias del arte de la imprenta...*, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1675 (hay reprod. facs. en Madrid: Instituto de España; Biblioteca Nacional, 1993, introd. Amalia Sarriá). Sobre la oposición entre *ars liberalis* y *ars mechanica*, y sus muchas implicaciones sociales y religiosas (por ejemplo, en el trabajo en días festivos en las imprentas, o en el ayuno de los operarios), es obligada la consulta del *Syntagma de Arte Typographica* de Juan Caramuel (Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004), en la fina edición, traducción y glosa de Pablo Andrés Escapa.

3 Elizabeth L. Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna Europea*, Madrid: Akal, 1994, p. 32 (traducción resumida y sin notas de *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early modern Europe*, Nueva York: Cambridge U.P., 1979, 2 vols.).

se convirtieron en prensistas y en cajistas, sino en libreros-editores, jefes de taller, diseñadores de caracteres para los fundidores de tipos o incluso correctores de pruebas, de modo que sus avatares confirman de manera paradójica lo que se deduce, creo, de manera evidente de lo que se acaba de decir. Hubo desde el principio grandes diferencias, que se mantuvieron en el tiempo, entre los usos de la producción manual y de la producción mecánica de la escritura⁴.

Esta idea está en el núcleo de lo que voy a desarrollar, y nos revela que en el siglo XVI no se asiste tan solo a una natural evolución libraria en el tiempo (con sus transformaciones de géneros, usos, públicos...), sino también a las consecuencias de un cambio radical en las prácticas de escritura. De este proceso resulta que para mediados de dicho siglo el libro impreso ha encontrado ya una identidad propia en sus formas: en sus caracteres, en su composición, en su compaginación, en su ilustración, en sus formatos...

La tipografía, como la arquitectura, tiene unos fundamentos técnicos susceptibles de ser analizados en sus elementos básicos constitutivos. El libro es al cabo una unidad formada por unidades menores articuladas que generan una nueva realidad, la cual va mucho más allá de la suma indiferenciada de las partes. No solo es lícito, sino necesario, establecer cuáles son esos elementos y principios fundacionales de la tipografía, y cuáles son las reglas que rigen su construcción y funcionamiento⁵. Se trata, pues, de una mirada más estructural que bibliográfica o suntuaria, aunque todas estén indisolublemente unidas. Sin embargo, como las visiones textuales y artísticas son hasta ahora las predominantes, permítaseme, en este breve espacio del que dispongo, que abuse de la mirada tipográfica, aun a riesgo, no ignorado, de preterir otros elementos fundamentales del libro, pero ya mejor estudiados.

En las líneas que siguen trataré de aclarar alguno de los rasgos principales de la arquitectura tipográfica a la altura de 1600. Comenzaré con la exposición de ciertos principios básicos del funcionamiento tipográfico, algunos de los cuales son bien conocidos, pero que constituyen la base para los análisis siguientes, en los que examinaré en la práctica este canon tipográfico. Para ejemplificarlo, comentaré algunos mecanismos de composición y compaginación en dos obras salidas de las prensas de Juan de la Cuesta en 1605, *Arauco domado* y el *Quijote*.

2. DE LA COMPAGINACIÓN

El símil más usual entre tipografía y arquitectura remite a la *traza* de las páginas, a buen seguro por su evidente base geométrica. Esta *fábrica*, en terminología

⁴ Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 126-127.

⁵ Por problemas de espacio, dejo para otra ocasión el análisis del libro como objeto tridimensional que es: su volumen (altura, anchura y grosor), su peso, su tacto, la encuadernación, el movimiento de sus páginas, el papel, los pliegos y los formatos (con sus usos y funciones)...

de la época, se ocupa de la construcción de los márgenes, de la caja de composición y de las diferentes medidas que servirán para el acomodo en la página de los diferentes elementos, tanto textuales como no textuales. Al hablar de compaginación, lo primero que conviene destacar es que el lomo del libro es un eje de giro de las páginas y, al mismo tiempo, un eje de simetría. Nuestros libros son simétricos por naturaleza, y esta característica marca decisivamente la evolución del libro en la imprenta manual. El eje descrito sustenta lo que es la base del trabajo del tipógrafo, como antes lo fue del copista: la doble página abierta, sobre la que se trazan márgenes y cajas de composición de manera especular. En pocas palabras, baste decir que la tradición del códice pide una distribución proporcional y progresiva de los márgenes; de menor a mayor: lomo, cabeza, corte y pie. No parece que, por lo común, nuestros tipógrafos del Siglo de Oro se detuviesen en complejas construcciones (como sí hicieron los copistas medievales y probablemente los primeros tipógrafos), pero sí entendían esta regla de manera general. Así lo expresa Alonso Víctor de Paredes (quien nos va a servir de cicerone en una imprenta del siglo XVII):

Al tirar formas de a folio debe el Tirador apuntar de modo el papel, que dividido el blanco que queda en el pie y cabeça de las planas en cinco partes, queden las dos de blanco en la cabeça, y las tres en el pie, o mas, de forma que quede mas ancho el blanco del pie que el de la cabeça; y lo mismo se debe observar en el tirar de los papeles tendidos: pero tirando formas de quarto, octavo o que conste de planas mas pequeñas, deben ser las márgenes iguales. Pero adviértase al cortar las guarniciones para estas formas de planas menores, que de tal suerte se corten que, después de enquadernado el libro, le venga quedando menos blanco en la cabeça que en el pie⁶.

Por otra parte, no es posible dar cánones estrictos en la fábrica de la página, porque la realidad fue, sin duda, muy compleja. Otra vez Paredes nos expone algunos de los motivos:

Ya hemos llegado al modo y disposición que se ha de dar en las medidas y fabrica de cada una de las páginas: pero como los dueños unas veces quieren que sus obras vayan desahogadas, y que tenga su libro mas volumen; otras vezes desean el que no parezca grande, o bien porque no se enfaden de leerle o por escusar la costa, no se podrá dar medida fixa⁷.

⁶ Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores* [ca. 1680], ed., pról. y epíl. Jaime Moll, nueva noticia editorial Víctor Infantes, Madrid: Calambur, 2002 (Biblioteca Litterae, 1), f. 44r.

⁷ Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen...*, f. 23v.

Pero podemos intentar caracterizar en unas pocas palabras el amplio periodo que va de los manuscritos bajomedievales al libro impreso de la Edad Moderna como un diálogo y una oscilación entre lo que podríamos llamar la “página pictórica” y la “página textual”. Valgan como ejemplo de esta última los pequeños libros en octavo que, muy a comienzos del XVI, edita Aldo Manucio, contruidos sobre la limpia y perfecta geometría ortogonal de las líneas formadas por los tipos metálicos (figura 1). El resultado es de una belleza sobria y equilibrada, claramente acorde con la edición de obras clásicas griegas y latinas, que de modo implícito imponen su canon estético. La época incunable, sin embargo, abundará en páginas que entrecruzan textos (en bloques) e imágenes en una compaginación (y lectura) menos lineal (figura 2). De una u otra manera, con periodos más o menos atenuados, este tipo de páginas pictóricas atraviesa toda la Edad Moderna y, desde luego, llega hasta nuestros días, donde vive épocas de renovado esplendor.

En el mundo de la tipografía manual, la compaginación centrada es la reina y ofrece páginas equilibradas, pero no por ello exentas de dinamismo, si están bien resueltas. Esta preeminencia de las arquitecturas centradas tiene una base técnica: en la imprenta manual (y aquí adelantamos elementos relativos a los tipos y a la composición) es muy fácil centrar un texto en una línea; sin embargo, en el manuscrito esto resultaba dificultoso y fue escasamente utilizado, salvo para algunos títulos (y para las imágenes).

Son muchas las posibilidades de compaginación en la época, nunca ajenas a sus contenidos, a sus tradiciones, a sus géneros, a sus fortunas editoriales y a sus públicos. Dentro de esta variedad, es posible marcar una tendencia general que nos llevaría de las páginas más oscuras y acumulativas de los incunables a páginas más claras y despojadas. Pero es necesario matizar que esto, a pesar de tener que ver con el avance de la *página textual*, no es exactamente lo mismo, pues esta claridad y este orden también afectarán a las *páginas pictóricas* modernas. En definitiva, los blancos ganan espacio a los negros y participan más de la estructura de las páginas, de la ordenación de los textos y, por tanto, de la construcción del sentido. Este proceso, evidente en el siglo XVI y algo menos en el XVII, se mostrará en toda su esplendorosa claridad en el XVIII. Pasamos de la glosa que encierra y abruma al texto principal, heredera de la tradición manuscrita culta, a la nota al pie que libera el texto en su desarrollo exento. No parece lejana la relación con un cambio ideológico: la sola reverencia ante la *auctoritas* cede ante el libre discurrir del pensamiento de quien se afirma como ser autónomo e independiente. Roger Laufer ilustra la evolución del negro al blanco con un sutil ejemplo, al describir el cambio, en la marca de párrafo, del calderón a la sangría, esto es, de la mancha de tinta al espacio vacío⁸.

⁸ Roger Laufer, “Les espaces du livre”, en *Histoire de l'édition française, II: Le livre triomphant, 1660-1830*, dirs. Roger Chartier y Henri-Jean Martin, París: Fayard; Cercle de la Librairie, 1984, pp. 156-172 (cita en p. 164).

3. DE LAS LETRERÍAS

En palabras de Harry Carter, “un tipo es una cosa que puedes levantar y tener en tu mano”⁹. Efectivamente, en la tipografía móvil las letras son objetos, unos pequeños paralelepípedos metálicos con una letra que sobresale, invertida, en uno de sus extremos (figura 3). En los primeros tiempos de la imprenta se fundieron muchas ligaduras y abreviaturas (muy habituales en los manuscritos), pero esta práctica se abandonó progresivamente. Nunca antes las letras habían sido tan claramente unidades visuales. Nunca antes se hubiera podido afirmar tan concluyentemente que las letras son objetos. De esta manera, nunca antes el alfabeto fue tan estrictamente un alfabeto. Algo de esto era intuitivo en la época: Melchor de Cabrera asegura que la imprenta “es dòn, y merced de Dios, que en algun modo puede compararse à aquel inefable dòn de Lenguas, que para propagación de la Fè Catolica comunicò con el Divino Espiritu à los Apostoles, y à sus Discipulos en la Iglesia Primitiva; pues variando los moldes, un solo Oficial puede imprimir en todas Lenguas, y estampar en todos Idiomas”. Y unos folios después añade que la tipografía es “tan vniversal, que comprehende, y gobierna todas las diferencias de letras, y de Idiomas que vsan todos los Reynos, y Provincias del Orbe; con tanta particularidad, que parece se formò para cada vno”¹⁰.

Es lugar común que la tipografía creó sus primeros caracteres a semejanza de la escritura manuscrita; así, Gutenberg y otros tipógrafos alemanes de la segunda mitad del siglo XV imitaron la gótica; del mismo modo, los tipógrafos activos en Italia reprodujeron, con minucioso detalle, las escrituras humanísticas de la época. Pero no solo hicieron eso; en realidad, estos últimos forzaron la unión de las capitales romanas (epigráficas) y las minúsculas manuscritas humanísticas (herederas de las carolinas). Esta pareja alcanzará rápida fortuna en los ámbitos europeos y, andado el tiempo, allende los mares, hasta convertirse en una de las grandes aportaciones de la tipografía renacentista a la cultura universal. Epigrafía y escritura manuscrita se unen así en un canon de líneas y proporciones claras, austeras y armoniosas. Hacia 1470 Nicolas Jenson (francés afincado en Venecia) creó una elegante romana que serviría de modelo a la de Manucio-Griffo y, a partir de ella, a sus muchas evoluciones, sobre todo en Francia y en los Países Bajos. En 1501 Francesco Griffo, por encargo de Aldo Manucio, diseñó la cursiva, basada también (rasgo a rasgo) en una determinada letra manuscrita. Con la aparición, en la tercera década del siglo XVI, de las mayúsculas cursivas y de las versalitas se cierra una estructura tipográfica afortunadísima, que ha servido de sostén para la escritura mecánica durante cinco siglos (y que en las décadas

⁹ Harry Carter, *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI)*, ed. y pról. Julián Martín Abad, Madrid: Ollero & Ramos, 1999, p. 23.

¹⁰ Melchor de Cabrera, *Discurso legal...*, ff. 9r y 13r.

siguientes a su nacimiento comenzó, en un fenómeno reflejo, a influir poderosamente en la escritura manuscrita).

En España, en la primera mitad del siglo XVI, conviven los tipos góticos y los humanísticos, en ocasiones con cierto criterio de especialización en el uso. Esto empezó a cambiar en la segunda mitad del siglo, cuando la letra gótica fue quedando paulatinamente arrinconada, con algún reducto de supervivencia en obras literarias en lengua vernácula.

La tipografía móvil aportaba una novedad significativa: una serie de tamaños fijos. Un componedor (o cajista) del Siglo de Oro contaba generalmente con diez o doce cuerpos (*gruesos* en la terminología de la época) diferentes, que eran conocidos por un nombre, pues no se había establecido aún ningún sistema de medida numérico, como los puntos. Nos lo cuenta con detalle Alonso Víctor de Paredes (mientras que yo añadiré una posible y aproximada equivalencia en puntos, tan solo para que sirva de referente a nuestro imaginario tipográfico¹¹): la mayor, de entre las letras que tienen versales y minúsculas, es la *grancanon* (aproximadamente, 40-44 puntos); por orden decreciente le siguen: *peticanon* (26), *misal* (20-22), *parangona* (18-20), *texto* (15-16), *atanasia* (13-14), *lectura* (11-12), *entredós* (10-11), *breviario* (9-10), *glossa* (8), y las diminutas e inusuales *miñona* y *nonparilla* o *piedemosca*¹². Esta estructura de cuerpos merece algunos comentarios. Paredes nos avisa de que algunos *gruesos* son exactamente el doble de otros. Así, la *grancanon* es el doble de la *parangona*, que a su vez lo es de la *breviario*; la *peticanon*, de la *atanasia*; y la *texto*, de la *glosa*. Para comprender la importancia de estas relaciones es necesario recordar que las letras son ahora pequeñas piezas de metal que deben ajustar perfectamente para construir líneas y, con ellas y los blancos e imágenes necesarios, páginas perfectamente encajadas. Que algunas letras sean doble de otras ayuda enormemente a definir la arquitectura metálica tipográfica que es una página, y por lo tanto una forma, en la imprenta manual.

Esta es la rica paleta tipográfica humanística, elemento definitorio, primero y básico para entender buena parte de los libros de la Edad Moderna. Recapitulando lo dicho, está compuesta de dos variedades: tipos romanos (o redondos) y tipos cursivos (o itálicos); tres registros: versales (o mayúsculas), versalitas y minúsculas (de los tipos redondos se fundían los tres; de las cursivas, tan solo versales y minúsculas); y una gama de cuerpos suficientemente amplia. Esta paleta tipográfica (a la que se podría añadir el uso de las dos tintas usuales, negra y

11 Importa poco la exactitud de esta aproximación en puntos tipográficos didot (1 punto = 0,376 mm), casi imposible de establecer en la práctica, debido a las diferencias existentes en una misma letra entre unas fundiciones y otras; además, existe la dificultad añadida de que nosotros medimos el resultado de la huella del tipo sobre el papel, con todas las deformaciones consecuentes, que comenzaban en el mismo acto de imprimir, pues se hacía con el papel mojado.

12 Alonso Víctor de Paredes, "De los gruesos, y generos de letras que ay, y division de la caja", *Institución y origen...*, ff. 6v-9v.

roja) será la clave de la composición y la compaginación en la Edad Moderna, y aporta al libro claridad, legibilidad y luminosidad, como muestran nítidamente sus portadas.

Aunque sea de un modo somero, algún aspecto relativo a esta paleta merece comentario. En la tipografía humanística es decisivo contar con buenos tipos de cuerpos pequeños. Erasmo de Rotterdam aludió a las letras aldinas como “esos pequeños tipos, los más bellos del mundo”¹³. En 1507, el mismo humanista escribe a Aldo Manucio ofreciéndole una traducción de Eurípides, y exclama: “Daría por bueno el esfuerzo invertido, asegurándome además la inmortalidad, si estos textos fuesen impresos por ti, a ser posible en aquella pequeña y maravillosa tipografía; especialmente la más menuda de todas, tan bonita”¹⁴. Los perfectos y limpios cuerpos pequeños del XVI permiten editar libros de formatos menores, transportables, manejables, fáciles de leer y (en general) más baratos, que representan una verdadera revolución en el mercado editorial de la época.

La cursiva, que nació para ser usada independientemente de la redonda, encontró, durante el mismo siglo XVI, su lugar y su función en el juego de alternancias significativas con aquella, lo que ayudará a clarificar diferentes enunciados dentro de un mismo texto. Al tratar de esta alternancia, el citado y sorprendente polígrafo barroco Juan Caramuel demuestra poseer el buen ojo que solo puede exhibir quien ha practicado realmente la tipografía: “Nos servimos del color rojo como ornamento si bien podemos —y solemos— atribuir a la letra redonda y a la cursiva el mismo valor que al negro y al rojo”¹⁵. Efectivamente, el negro y el rojo desempeñan un papel (casi) necesario en la letra gótica (donde su uso será mucho más persistente); en las romanas, la fecunda paleta tipográfica descrita puede bastarse para generar todos los juegos de diferencias. Por su parte, la composición con versales o versalitas (cuyo origen es epigráfico) se relaciona con títulos, apartados y otras características destacadas del texto. Caramuel afirma: “Las inscripciones lapidarias y en gran medida las sentencias y palabras notables se escriben en caracteres capitales”¹⁶. Esto parece tener una directa relación con criterios de elegancia y dignidad formal, heredados de la epigrafía.

El sistema tipográfico que acabamos de desarrollar es de enorme trascendencia (no solo en el diseño de las letras, sino ante todo en su mecanismo) para comprender cómo se construían (y por lo tanto cómo eran) los libros en la Alta Edad Moderna. Es preciso, pues, alejarse del engaño de las apariencias y progresar en la línea que marca la reflexión de Armando Petrucci: “[...] entre la escritura manus-

13 Citado por Martin Lowry, *The world of Aldus Manutius. Business and scholarship in Renaissance Venice*, Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1979, p. 130.

14 Citado por Enric Satué, *Diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro: La huella de Aldo Manuzio*, pról. Oriol Bohigas, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998, p. 75.

15 Juan Caramuel, *Syntagma...*, p. 71.

16 Juan Caramuel, *Syntagma...*, p. 77.

crita y la escritura impresa solo hay una continuidad puramente exterior y formal. [...] Lo que hay que comparar, para entender las diferencias, no son los tipos de escritura, sino las prácticas de escritura, es decir, las maneras y las técnicas de producción escrita en los dos medios¹⁷. En ellas está la razón y la raíz del nuevo canon gráfico (tipográfico) de los libros impresos del siglo XVI.

4. DE LA COMPOSICIÓN

Los tipos necesitan ser combinados en el acto de la escritura, de manera que la tipografía móvil toma cuerpo real en el acto de la composición. La tipografía permite (y precisa de) una perfecta ordenación de los tipos móviles en líneas, primero, y en bloques, después, de manera que posibilita un estricto control de la posición en el espacio; en palabras de Walter Ong: “La imprenta sitúa las palabras en el espacio de manera más inexorable de lo que jamás lo hizo la escritura. Esta traslada las palabras del mundo del sonido a un mundo de espacio visual, pero la impresión las fija en este. El control de la posición lo es todo en la impresión¹⁸. La lógica que gobierna la tipografía es una lógica rigurosamente ortogonal, derivada de la forma de los tipos, que, por ejemplo, permite una perfecta justificación de los párrafos. Es curioso observar cómo esta cualidad tarda unas décadas en imponerse, al tiempo que muchos incunables trazan finales de línea levemente irregulares a semejanza de los manuscritos.

La llegada de la tipografía humanística se acompaña de un desarrollo (lento y de diversa fortuna) de los criterios ortotipográficos. Con el paso de los años y el peso de la práctica en el taller, los impresores fueron estableciendo reglas de ortografía y puntuación para las lenguas vernáculas, que se encontraban en un franco periodo de expansión en su uso, pero carecían de normas ortotipográficas consolidadas para su escritura. Es este un asunto de enorme trascendencia, como señala atinadamente Roger Laufer: “Se trata, en efecto, de designar el sistema, más amplio que el de la puntuación, lentamente desarrollado por la tipografía. Se suele decir que los tipógrafos fijaron la ortografía; se ignora que elaboraron un sistema puramente tipográfico de marcas de discurso¹⁹”.

Durante los siglos XVI y XVII (y de manera especial en el XVIII) se producen sustanciales avances en este sentido; por ejemplo: en la distribución de funciones entre versales, redondas y cursivas; en los diferentes procedimientos de anotación (al pie, marginales, finales); en la numeración y división de las páginas; en los criterios tipográficos para la segmentación en capítulos y apartados; en el uso de la sangría; en los diferentes tipos de párrafos; en los índices, que se mejoran, etcé-

17 Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad...*, pp. 118-119.

18 Walter Ong, “Lo impreso, el espacio y lo concluido”, en *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 120-121.

19 Roger Laufer, “L’esprit de la lettre. D’une lecture matérielle des livres”, *Le Débat*, 22 (1982), pp. 146-159 (cita en pp. 158-159) [la traducción es mía].

tera. Esto constituye un sistema de marcas de discurso que guía y tutela decididamente al lector en el momento de leer, es decir, de comprender. Dentro de estos usos gráficos, las imprentas desempeñaron un papel decisivo en el establecimiento de las normas ortográficas, de acentuación y de puntuación, de las que eran responsables (casi) en exclusiva, como nos vuelve a probar nuestro cicerone Paredes: “[...] ayudará mucho al Componedor, y mas al Corrector, el ser noticiosos, si es posible de todas [las facultades], y quando và componiendo procurar entender el concepto del Autor en lo que manda imprimir, no tan solamente para poner la apuntuacion legitima [...]”²⁰. Es bien conocido el caso del autor del *Quijote*, quien siempre firmó, de su mano, en los documentos conservados, “Cerbantes”, mientras que en todos sus libros impresos figuró “Ceruantes”, quizás por una interpretación etimológica por parte de sus impresores.

Los criterios de composición son de enorme importancia, aunque no hayan sido suficientemente estudiados. Muchos usos de la época nos parecen extraños o acaso erráticos (o incluso erróneos), pero en realidad suelen corresponder a otra comprensión de la disposición textual y a otras prioridades de compaginación. No es lugar de ser exhaustivos, pero sí de avisar de su importancia y de desarrollar los dos ejemplos anunciados al comienzo, que ilustren el tipo de fenómenos que estimo merecedores de atención. En primer lugar, analizaré una de las ediciones que salieron de las prensas de Juan de la Cuesta en 1605; se trata de *Arauco domado*, de Pedro de Oña, en octavo, con impresión de un poema dividido en cantos.

Al contemplar los tres inicios de cantos seleccionados (figura 4), en los que se observan tres maneras distintas de componer el arranque de cada canto, uno estaría tentado de pensar en comportamientos descuidados o azarosos. Incluso un autor, como T. L. De Vinne, que conocía bien la historia de la tipografía, afirma al contemplar la composición barroca:

La mezcla discordante de letras y cuerpos en una portada antigua no es debida, como se ha afirmado, a la vanidad de un impresor que quiere exponer su surtido de tipos, sino a la imprudencia de trabajadores sin sentido de lo correcto o sin verdadero amor por su trabajo. Los cajistas disponían mal los títulos porque elegían los tipos más cercanos a la mano y más fáciles de componer²¹.

Los comienzos de canto del *Arauco domado* incumplen un criterio, arraigado en nosotros, que relaciona un mismo nivel textual con un único uso tipográfico. Esta norma no fue desconocida en el siglo XVII, y así lo expone con claridad, a la altura de 1664, Juan Caramuel:

²⁰ Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen...*, f. 42.

²¹ Theodore L. De Vinne, *The practice of typography. A treatise on title-pages: with numerous illustrations in facsimile and some observations on the early and recent printing of books* [1902], Nueva York: Haskell House Publishers, 1972, p. 114 [la traducción es mía].

Errores manifiestos son los que cometen los tipógrafos en los títulos. Pocos saben, en efecto, qué tamaño de letra deben usar para componerlos. [...] Por ejemplo: el volumen se divide en partes, las partes en libros, los libros en capítulos, etc. Por lo tanto los títulos PARTE I. PARTE II. etc. deben ser los más grandes; a su vez los de LIBRO I. LIBRO II. etc. todos iguales, pero más pequeños que los títulos de las partes; por último los de CAPIT I. CAPIT II. etc. también iguales entre sí y menores todavía que los títulos de los libros²².

La coherencia propuesta sienta sus bases en un sistema tipográfico gradual, pero “igual entre sí” en cada nivel semántico. Lo corrobora Paredes (ca. 1680): “Parece lindamente que los títulos vayan en una misma conformidad, porque si un capítulo se pone en peticano, y otro de la misma obra va en diferente letra, ya se ve la deformidad que hará”²³. Sin embargo, esta norma distaba de ser la usual en la imprenta madrileña de 1605, lo que hace que al observar las páginas del *Arauco domado* pareciera que el cajista elige, como expresaba De Vinne, “los tipos más cercanos a la mano y más fáciles de componer”. Sin embargo, lo que ocurre, a mi juicio, es que el cajista parte de otras prioridades compositivas y de compaginación, como tal vez nuestro ejemplo ayude a entender.

La arquitectura tipográfica del *Arauco domado* está pensada para que en cada página entren exactamente tres octavas reales, con una regleta de interlineado entre ellas (véase en las figura 4 las páginas 89 y 129 del *Arauco domado*), y esto es una evidente prioridad para el cajista. Cada canto se estructura en su comienzo de manera similar: arranque en inicio de página; la expresión “canto primero” (o el ordinal correspondiente) compuesta en versales de cuerpo mayor (en dos líneas decrecientes), a modo de título; un breve epítome del contenido, compuesto en letra menor redonda (probablemente breviario); y la primera octava del canto, que por llevar capitular ocupa diez líneas de letra atanasia. A partir de este esquema, las prioridades del cajista son, en primer término, no trastocar el acomodo de las tres octavas por página, lo que le facilita enormemente la composición y la “cuenta” del original²⁴; y en segundo, lo que era una regla muy importante en la época: llenar completamente, en sentido vertical, la página.

De este modo, si nos fijamos en el “Canto primero”, comenzando por la línea inferior, encontramos las diez líneas que ocupa la octava inicial al pie de la caja; y

22 Juan Caramuel, *Syntagma...*, p. 79.

23 Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen...*, f. 38r.

24 Sobre el destacado asunto de la cuenta del original, véase el utilísimo artículo de Sonia Garza, “La cuenta del original”, en *Imprenta y crítica textual...*, pp. 65-95 (esperamos con verdadero interés la publicación de su tesis doctoral). Véase, también, en el mismo volumen, Pablo Andrés Escapa y otros, “El original de imprenta”, pp. 29-64; y Francisco Rico, “*Don Quijote*, Madrid, 1604, en prensa”, en *El Quijote. Biografía de un libro*, Madrid: Biblioteca Nacional, 2005, pp. 49-75 (cat. de la exp. celebrada en la Biblioteca Nacional de España, 2005).

después, un epítome breve que apenas ocupa diez líneas, lo que genera un amplio espacio blanco en la cabeza de la caja de composición. Debido a estas condiciones, el cajista “prefiere” usar cuerpos grandes para que no le queden espacios blancos “desagradables” entre los bloques de textos. Elige la grancanon para CANTO y la parangona para PRIMERO. Además, es de notar que incluye el titulillo y folio superiores (es el único comienzo de canto donde ocurre) y que el epítome tiene cinco líneas decrecientes que forman el triángulo invertido, lo que aumenta al menos una línea su longitud. En el “Canto sexto”, la octava ocupa también diez líneas, pero la diferencia sustancial está en el epítome, que es ciertamente más extenso: ocupa catorce líneas, y eso que tan solo tiene dos líneas finales decrecientes para formar el remate del párrafo. Para “cuadrar” adecuadamente la página, el cajista recurre a cuerpos menores para el título, en concreto, peticanon para CANTO y texto para SEXTO. En el “Canto otavo”, el epítome es más extenso, quince líneas (a pesar de haber renunciado al centrado de líneas decrecientes a final de párrafo), lo que lleva al cajista a reducir aún más el cuerpo de OTAVO, ahora compuesto en la misma atanasia con la que compone los versos.

Por todo lo dicho, parece evidente que en estas páginas de comienzo de canto la composición se inicia de abajo arriba, a partir del pie fijo de la primera octava, y que los elementos superiores pueden ser alterados en su composición tipográfica para resolver la compaginación: así los cuerpos de los títulos, pero también la forma de las últimas líneas del párrafo de epítome, o la aparición o no del titulillo superior. Lo que este mínimo ejemplo demuestra es que los usos del cajista de la imprenta de Juan de la Cuesta, lejos de ser arbitrarios o azarosos, responden a otro tipo de prioridades compositivas, en las que prevalece la resolución tipográfica de la página concreta —lo que podría denominarse criterio (*tipo*)geométrico—, sobre los criterios de coherencia con el resto de la obra —lo que podríamos llamar criterio *semántico*—. Bien es cierto que será este último el que se impondrá, como ya se declaraba en las citas de Caramuel y Paredes, pero debemos notar que el criterio geométrico arranca de los incunables italianos en letra romana, y que solo desde finales del siglo XVI conviven ambos sistemas, con un abundante muestrario de mezclas entre ellos, dentro de un proceso que resultó largo, especialmente en la imprenta española.

5. DE LA PORTADA

La arquitectura del libro también puede ser vista desde la óptica de la estructura de los diferentes textos que integran un libro, porque hay una evidente relación entre la arquitectura tipográfica y la arquitectura textual. En el Siglo de Oro, el libro está constituido por el texto, pero además por una amplia gama de paratextos²⁵, que incluye, sin ánimo ninguno de ser exhaustivo, textos variados

²⁵ Véase Anne Cayuela, *Le Paratexte au Siècle d'Or: Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Ginebra: Droz, 1996. También, José Simón Díaz, *El libro español antiguo: Análisis*

como los preliminares legales (privilegio, aprobación, tasa...); los preliminares literarios (dedicatoria, textos poéticos...); el prólogo; el colofón; el registro; las tablas e índices...

Voluntariamente he omitido el paratexto más destacado y célebre: la portada, cuyo nombre contiene ya resonancias manifiestamente arquitectónicas²⁶. Covarrubias, en una de las definiciones de la entrada “*Puerta*”, delimita con precisión: “2. *Portada*, la delantera de la casa, adonde está la puerta principal con adorno”²⁷. Exactamente esto es la portada para el libro: parte delantera, principal y adornada: puerta y rostro del libro. De hecho, muchos libros de esta época exhiben en sus portadas construcciones arquitectónicas: se entra en el libro como en una casa o como en una ciudad, por una puerta o por un arco. Covarrubias también ofrece específicamente la entrada “*Portada*. 2. *Portal*. 3. *portero*, vide *puerta*. *Buena portada* de persona, buena presencia”. La *buena portada* es también, en gran medida, la buena presencia del libro. En esta idea abunda Correas cuando recoge el dicho “Todo es portada” y comenta tras él: “Dícese cuando no hay más de buenas apariencias”²⁸.

Aunque surge con el libro incunable —a la busca de su propia identidad—, la portada, en el sentido que nosotros le otorgamos, se define en el primer tercio del siglo XVI, y señala al libro como producto comercial igual a sus otros hermanos de edición, alejado ya de la individualidad del manuscrito. La portada, un verdadero microcosmos, se transfiguró lentamente a lo largo de los primeros siglos de la imprenta, y terminó acogiendo distintos elementos textuales e iconográficos hasta configurar unas pocas líneas de evidente homogeneidad en la España del Siglo de Oro. En este aluvión de elementos intervinieron diversos factores: literarios, por supuesto (textuales en sentido amplio); editoriales y comerciales; legales; estéticos (pues el libro comparte los avatares del gusto a través del tiempo); y factores relacionados con la lectura (los diferentes usos y prácticas de lectura son principalísimo agente de cambio en la historia del libro). Desde el punto de vista textual, la portada llegará a recoger la mayoría de los datos sustanciales del libro: el título, el autor, la persona a quien se dedica, el lugar, el año, el impresor, el editor... La portada también nos informa del tamaño del libro, de su formato, por lo

de su estructura, Madrid: Ollero & Ramos, 2000.

26 Esta situación no se da en otras lenguas como el inglés (*title page*) o el francés (*page de titre*), que remiten a la aparición del título en estas páginas. De hecho, para Francesco Barberi la portada nace para poner en evidencia el título, véase su *Il frontespizio nel libro italiano del quattrocento e del cinquecento*, Milán: Edizione Il Polifilo, 1969, 2 vols. (en concreto, vol. 1, p. 60).

27 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, rev. Manuel Camarero, Madrid: Castalia, 1995, p. 830 y 839 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 7).

28 Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, rev. Robert Jammes y Maite Mir-Andreu, Madrid: Castalia, p. 777 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 19).

que quizá tan solo la extensión, es decir, el número de páginas, queda fuera de su capacidad informativa.

Una portada puede, a estas alturas de nuestro recorrido, servirnos de ejemplo adecuado para recapitular sobre la arquitectura tipográfica en la época que nos ocupa. Seguramente en esto pensaba Morison cuando escribió: “La historia de la imprenta es en gran medida la historia de la portada”²⁹. Analizaré la portada de la primera edición del *Quijote*, impresa en el taller de Juan de la Cuesta, en 1605 (figura 5). Mi comentario tocará tan solo algunos de los muchos aspectos destacables; estará atento especialmente a aquellos elementos estructurales comunes a su época; y atenderá, al cabo, solo a algunos aspectos del tercio superior, todo ello para que nos sirva de ejemplo del tipo de fenómenos que pretendo considerar. De entrada, la portada del *Quijote* sigue cánones comunes dentro de la imprenta castellana y de la literatura de entretenimiento de la época, y no es ni de las más desastradas, ni de las más airosas, aunque sí despliega cierta elegante armonía en sus cuerpos que la elevan sobre el trabajo tipográfico del resto del libro. Sin estar en la vanguardia tipográfica, debió de ser vista por sus compradores, allá por los comienzos de 1605, como una obra gráficamente *al día*.

Por lo que respecta a la compaginación, se trata, en sentido vertical, de una construcción centrada sobre un eje que pasa por el centro de la caja. Y aunque estamos, pues, ante un equilibrio pasivo, es preciso señalar que la composición centrada no es exactamente simétrica, como se suele afirmar, por las diferencias entre los elementos textuales a un lado y otro del eje descrito. Por ejemplo, “Año,” no es simétrico de “1605”, tal y como “*EN MADRID*” (en mayúsculas cursivas) no lo es de “Por Juan de la Cuesta” (en versales y minúsculas redondas), lo que ayuda a dotar de cierto dinamismo a una estructura en principio estática.

Esta portada cumple, además, otra marcada tendencia de la época, como es llenar, de arriba abajo, toda la caja de composición. El cajista parte de dos medidas: primera, el alto de la caja (seguramente decidido, al contratar la obra, entre Francisco de Robles y Juan de la Cuesta), esto es, el número de líneas en un determinado tipo de letra por página (en este caso, treinta y tres líneas de atanasia, contando la del reclamo, más la línea de texto para el titulillo, que a partir del pliego E pasa a ser de parangona); y segunda, la medida de la marca de impresor que va a ser utilizada. De esta manera el componedor conoce el espacio libre del que dispone y, tras el análisis del texto (sin olvido de la costumbre de colmar verticalmente la caja), decide los cuerpos adecuados.

Nuestra portada muestra una división tripartita, habitual en la época, cuyo centro está ocupado por la marca del impresor, lo que provoca dos espacios textuales nítidamente separados. Una imagen horizontal situada entre dos bloques

²⁹ Stanley Morison, *Principios fundamentales de la tipografía*, estudio y ed. Josep M. Pujol, Barcelona: Ediciones del Bronce, 1998, pp. 105-106.

de texto constituye la máxima interrupción del discurso; por eso, en las primeras portadas la imagen solía disponerse en la parte superior de la página, y dejaba la zona inferior para el texto concebido como un párrafo (figura 6). La imagen centrada ayuda a dividir el material textual; a estructurar, en definitiva, las diferentes informaciones.

Para distinguir los diversos elementos textuales, y al mismo tiempo para dotar de variedad y ritmo gráficos a la portada, era usual que se utilizara buena parte de la paleta tipográfica renacentista descrita anteriormente. En el caso de la portada del *Quijote* (1605) se usaron cinco cuerpos diferentes en versales y minúsculas, redondas y cursivas, lo que construye una portada armoniosa y diversa a un tiempo, de innegable aroma renacentista, y que sigue, en su conjunto, un suave esquema de cuerpos decrecientes, que podría ser (con las debidas precauciones): peticanon, parangona, texto, parangona cursiva, atanasia, texto, atanasia y entredós.

De manera usual, la portada continúa, hacia 1600, escrita como un texto seguido, aunque su estructura de párrafo es menos evidente por la progresiva división en bloques, lo que ayudará a clarificar los diferentes elementos que intervienen en ella. Nuestra portada cumple la disposición más común en la época, de manera que en la parte superior queda el título (que carece aquí de marcas de discurso, como empieza ya a ser usual), el autor (*Compuesto por...*) y el noble a quien se dedica la obra (DIRIGIDO AL...). Estos tres elementos se distinguen asimismo por la tipografía: versales para el título, cursiva para el autor (lo que lo diferencia claramente de los textos adyacentes), y versales y minúsculas redondas para el noble y sus títulos (cuando después de una línea de versales no se usaba un cuerpo menor, lo usual era cambiar de mayúsculas a minúsculas). A ambos lados de la marca de impresor aparece la fecha: “Año,” y “1605” (en una solución gráfica común en la época y en el taller de Juan de la Cuesta). La zona inferior de la portada está destinada a informaciones legales, de fabricación y de mercado, también con cambios tipográficos para cada elemento y con sus marcas de discurso que nos señalan las diferentes categorías y que nos permiten continuar la lectura de la portada como un texto seguido: CON..., EN..., Por..., Véndese en...

En el tercio superior observamos también otra de las normas compositivas de la época: los tres bloques de texto se despliegan en triángulo invertido: truncado el del título, más en punta los otros dos. Esta geometría aparece como un criterio de primer orden y los textos se adaptan a ella como un fluido, sin otros realces en el interior de cada línea. La primera, EL INGENIOSO, sigue otra de esas reglas no escritas, pero cumplidísima, de la tipografía de la época: el cuerpo mayor se compone a línea llena, es decir, marca el ancho de la caja; además, está generosamente espaciado entre letras, como era habitual en la composición de las versales desde los inicios de la imprenta (y lo es aún hoy) a causa de su origen epigráfico.

El título se desarrolla en tres líneas de versales decrecientes. Cada cuerpo afecta a una línea, independientemente de su contenido: estamos pues ante un claro criterio (tipo)geométrico. Cuando en las portadas (o los títulos del interior del libro) se componía en versales decrecientes, era usual descender los grados suavemente: peticanon, parangona y texto generan un descenso cadencioso en los cuerpos. Las tres líneas muestran un espaciado entre letras armonioso (aunque algo más acusado en la primera, para hacer línea llena). Como consecuencia de este procedimiento, las palabras que se realzan son las del comienzo del título y no cualquier otra que semánticamente pueda ser más destacada. De hecho, en este caso, la palabra central, sin duda QUIXOTE, aparece cortada QUI- / XOTE. Lo que para nosotros es inaceptable, para los impresores y para los lectores coetáneos no pasaba de ser un método habitual y asumido de presentación tipográfica, incluso signo de una buena composición.

Setenta y cinco años después, al referirse a cierta composición en versales, escribe Paredes: “Muchas cosas se deben considerar en este repartimiento de título; [...] la segunda que se procure ajustar de modo que en el primer renglón ancho, inmediato a la lámina, vaya el nombre del sujeto a quien se le dedican, procurando que quepa todo el nombre en aquel, y si no pudiere ser, dividir en dos renglones, poniendo el segundo de versales algo menores”. Aún a la altura de 1680, si es necesario partir el nombre de una persona, Paredes recomienda cambiar a un cuerpo menor. Para su criterio tipográfico, componer dos líneas contiguas en versales del mismo cuerpo rompe la variedad y gracia que debe tener un buen título, y por lo tanto es claramente reprochable. Paredes propone, pues, la misma solución que siguió quien compuso QUI- en una línea y en parangona y XOTE en otra línea y en texto.

Este asunto de las geometrías y las particiones atraviesa todo el XVI y se mantiene en no pocos casos durante el XVII. En los primeros tiempos de la imprenta, como ya he adelantado, prima la geometría sobre la gramática; lo visual, sobre lo semántico. Los ejemplos son innumerables. Tal criterio de construcción parece remitir a una primacía de lo auditivo frente a lo gráfico³⁰. Basta que las letras de una palabra o nombre estén correctamente en su orden, sin errores ortográficos, para que sea bien leída, es decir, para que suene bien. Aún no se ha terminado de forjar la unicidad entre palabra y forma tipográfica. Elementos decisivos del título o el autor pueden aparecer partidos (con o sin guión) y además con la segunda parte en registro y cuerpo diferentes. Y aun así se leían correctamente. Para una buena parte de los impresores y de los lectores de la época, si las palabras suenan correctamente, no estarán mal compuestas; antes bien, la buena disposición tendrá que ver con las formas geométricas generadas y con las variaciones tipográficas relacionadas con ellas.

30 Véase Walter Ong, *Oralidad y escritura...*, pp. 119-120.

No muy diferentes a los descritos debieron de ser los criterios que guiaron al cajista de la imprenta de Juan de la Cuesta que compuso la portada del *Quijote* (1605), y que le llevaron a soluciones y particiones extrañas a nuestros ojos. Pero es preciso advertir que esto no implica que la portada estuviera determinada por esos hábitos; diferentes soluciones eran compatibles con ellos, en función del buen hacer de las distintas imprentas, y del ojo y de la mano de los operarios. La portada impresa en Bruselas, en 1607 (figura 7), hace gala de cómo era posible componer, siguiendo exactamente los mismos criterios (tipo)geométricos descritos, con refinado gusto tipográfico y buen sentido textual. Lo que sí afirmo es que no es correcto hablar de comportamientos azarosos o erráticos, y menos aún, como quería De Vinne, guiados por la desidia y la ignorancia.

Al comentar el cambio de construcciones tipográficas geométricas a semánticas, Walter Ong señala que los que hemos cambiado somos nosotros³¹. Pero esto, aunque es cierto en gran medida, no es del todo verdad; puesto que la semilla del cambio germinaba ya a finales del siglo XVI, como demuestra la observación de algunas ediciones plantinianas (figura 8). El proceso de sustitución de un criterio por otro fue lento, especialmente en España, como se observa con nitidez, y a modo de ejemplo, en una portada quijotesca impresa en Madrid, en casa de Melchor Sánchez, en 1655 (figura 9): aunque ha abandonado ya la estructura triangular en el título, no extrae el debido fruto a esta libertad y destaca dos palabras no principales (ni siquiera desde el punto de vista editorial se las podría considerar así, pues editar juntas ambas partes de la obra era ya lo usual); además, aún parte HIDAL- / go, y la palabra clave (Quijote) queda semioculta en el cuerpo menor de todo el título.

Por contra, el examen de la edición parisina de 1614 (a pesar de una evidente falta de equilibrio entre los cuerpos, los blancos y las interlíneas), señala cómo el olvido de la composición triangular en el título permite destacar la palabra QVIXOTE (figura 10). Para terminar, en Bruselas, en 1662, en casa de Juan Mommartre, fue impresa una portada que exhibe (con una refinada modernidad, armoniosa en sus cuerpos, líneas y blancos) un criterio de composición que relaciona claramente la información textual con la relevancia tipográfica (figura 11).

6. FINAL

La arquitectura tipográfica convierte las diferentes realidades que confluyen en el libro en un objeto. Un objeto que nos reclama, nos tutela, nos señala, nos interroga... La lectura se construye siempre sobre un sistema de interpretación (a través del cual incorporamos el sentido de los textos), y aunque hemos trabajado durante siglos en (re)construir ese sistema desde el punto de vista puramente textual, es preciso reconocer que en él también desempeña un papel cierto (e

31 Walter Ong, *Oralidad y escritura...*, pp. 119-120.

inevitable) la presentación (tipo)gráfica. Que las formas tienen sentido no es ya un aserto extraño³². Este artículo ha tratado de demostrar que para la entender los significados tipográficos es imprescindible aclarar los criterios que se siguieron, en cada época, para la fabricación de un libro. Se trata de recobrar la competencia tipográfica de los operarios, puestos en sus manos y en sus ojos. En una pequeña dosis, es lo que he tratado de mostrar con los casos del *Arauco domado* y de la portada del *Quijote* (1605), donde además hemos podido comprobar cómo buena parte de los criterios de composición y de compaginación utilizados tienen su base en la radical transformación que representa, en las prácticas de escritura, la tipografía móvil frente a la escritura manuscrita.

32 Recientemente ha sido traducido al español el libro más citado (y menos leído) sobre estos asuntos que relacionan tipografía y sentido, se trata de la obra de D. F. McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid: Akal, 2005; cuya intención se revela diáfana en esta cita, “la cuestión en concreto que deseo plantear es si las formas materiales de los libros, los elementos no verbales de los signos tipográficos, la disposición del espacio mismo, tienen una función expresiva al transmitir significado”, p. 34.

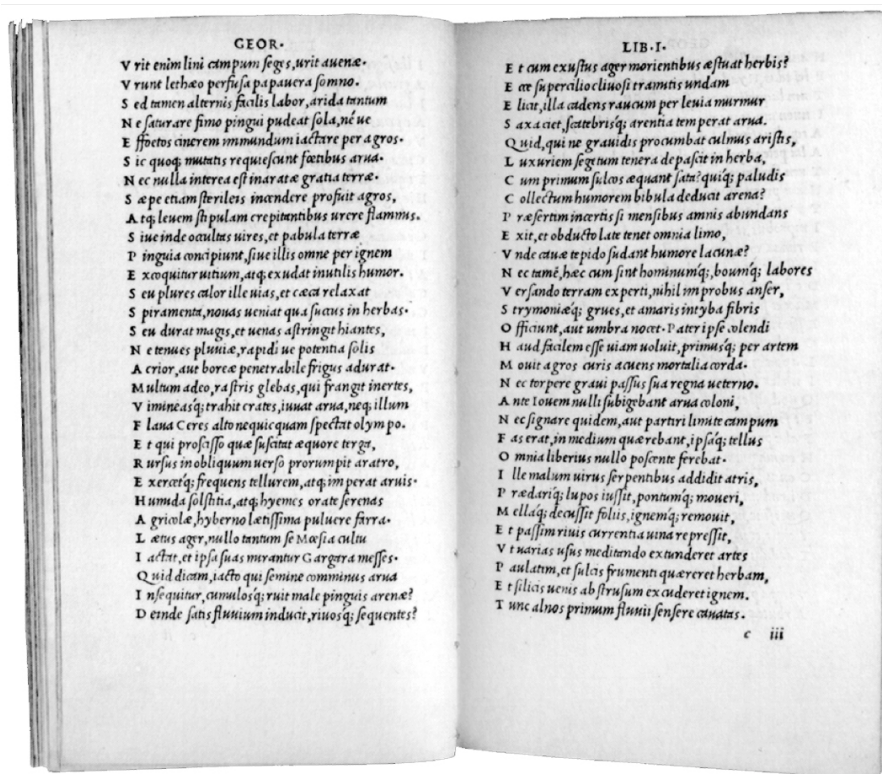


Figura 1. Virgilio, *Opera*, Venecia: Aldo Manucio, 1501, 8° (British Library, reproducido de Alan Bartram, *Five hundred years of book design*, Londres: The British Library, 2001, pp. 32-33).

¶ Era p̄cipalis romanorū: otobri: martiū: et alio: ipse est annus .xij. crecheb̄ sc̄dm̄ hebreos. sc̄dm̄ lxx. vltimo ad d̄.

¶ Vrbs roma cōditur anno mundi 4474.

¶ Anno añ xp̄i natiuitatē 715. roma i m̄die palatino a genitillis cōdita



et velut cetera babilonia. rex ipse paupertatis misit aliter locū ea sane
rior: nec bonis expletis unius fuit: quāto rex m̄iū habuit: n̄o
m̄iū cupiditatis habebat. post d̄m̄icē auriā et luxuriā iduerat.
¶ Nota: q̄ otobius de hoc romulo n̄ta mala scribit: sc̄dm̄
ita: et alio: p̄banissimo viro: quāquā motus: et volūtas:
syndacōs p̄tos. Cōgregauit cū patres et latrones: et cū ob
cia: an̄li extruxit: et p̄ illā vi alios opp̄s̄it: cetera postea
¶ The merodach p̄m̄
rex babilōis f̄m̄e re
oc̄it a monachis: nec
eb̄ditur aff̄ ad d̄ regi
aff̄rio: s̄m̄ rex merodach
eb̄ hoc n̄m̄o de sc̄it
regni aff̄rio: et re
ges babilōis cep̄t
esse postea v̄q̄ ad
babilōis. vide magi
ap̄ in d̄m̄o.

Tu regere imperio populos romane memero,
Pec n̄b̄l̄m̄ arte: paci q̄i ponere mores:
Parece subiectis: et debellare superbos.

Reges aff̄rio:

Sera
cherib.

Ara
ad n̄. 12
m̄chib

Roma
P̄m̄. 17
p̄m̄. ro

Rem
a se de
cidi a.

no. 11.
de re. ob.
1. vlt.

mano rex.

¶ Reges ba
bilōis incipi
unt.

¶ The somacherib alic
dit in iudā q̄ crecheb̄ v̄q̄ sc̄m̄: et p̄c̄st̄ d̄m̄o
crecheb̄. f. 175 multa viros bellatores. The
aia m̄p̄ter fugiō: p̄m̄t̄i m̄it̄e: et aff̄l̄t̄ia
deo et d̄m̄o. a. t̄and̄ a suis filijs occisus: vt p̄ 4. regū 19. et 2. paralip̄. 32.

¶ Thebes milosus vn̄ de 7 sap̄t̄ib̄
clarus d̄m̄r: q̄ post theologos. i. po
etas: sop̄t̄ d̄m̄i sunt. i. sap̄t̄ico. The
thesus p̄m̄ potuit p̄dicere de ceterum
sella: h̄m̄e: vt v̄c̄ aug. 7. de ci. d̄ci.

¶ It m̄m̄erete Talo.
eb̄: vt p̄ 4. regū
20.
¶ Sept̄ sap̄t̄ico. periam.
Elcob̄.
Elio.
D̄m̄o.

Anno m̄di 4472

4101

Linca xp̄i

Ereche
no aino
29.

¶ Sol. x. lincis reuertitur: et sic illa dies erat l̄ḡio alio
x. horis. O magnū percontū: strages babilōis: additio
m̄io.

manā
ges aino
11.

¶ The excc̄sio optim̄ filius de pesti
ma p̄c̄ achor: ambulauit corā d̄m̄o corde p̄fecto.
excc̄s̄a abulit: et romū dei itaurauit: nec filio
cias fuit ante cū in regib̄ iudā: et ergo d̄m̄o gloriā
cauit cū: vt p̄ 4. regū. 17. 19. et 20. 12. paralip̄.
29. 10. 11. et 12.

¶ The manasse p̄c̄m̄ filius opti
mi p̄c̄ fecit: malū sup̄ oēs qui d̄m̄i f̄erit: et sanguinē in moenē
sede plurimū: p̄pter quod rex aff̄rio: valauit iudā: et q̄s̄ ma
nasse cep̄t: et in carcerē misit. Postea ad eos red̄s̄: et d̄m̄o dep̄
caso: et exaud̄ fuit: et in regnū suū restitit. Oia q̄ ante fecerat
destruxit: et i. via d̄m̄e rece abulit: n̄o sine gr̄di adm̄m̄e ois
q̄ cū in m̄erit̄ v̄t̄ beatā d̄m̄i: vt p̄ 4. regū 21. et 2. paralip̄. 33.

Se
deos

Thebes babilōis reuonitima et tota explearia h̄c t̄p̄m̄.

¶ Ur̄d̄ trāf̄ctur in aff̄rio: et de d̄ regnū q̄ d̄m̄r. 272. aino. ipse est aino .6. crecheb̄.

¶ Sacra cōditur in sicilia: Cathina sim̄.



Figura 2. Werner Rolewinck, Fasciculus temporum, Sevilla: Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto, 1480, folio (BNE).

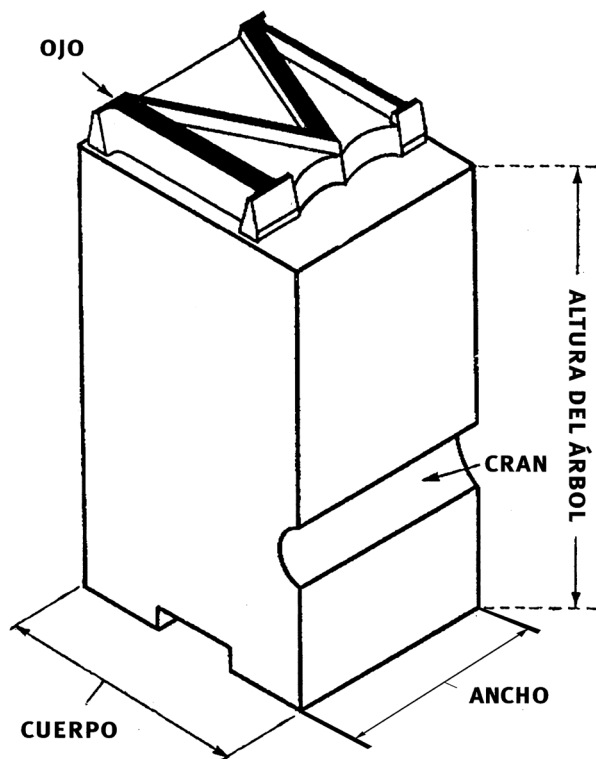


Figura 3. Tipo móvil.

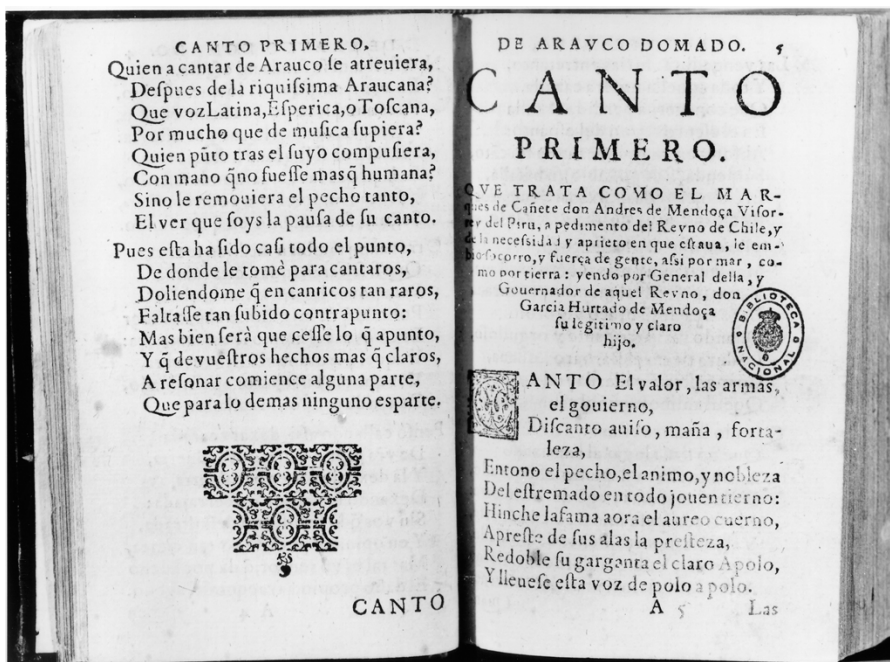
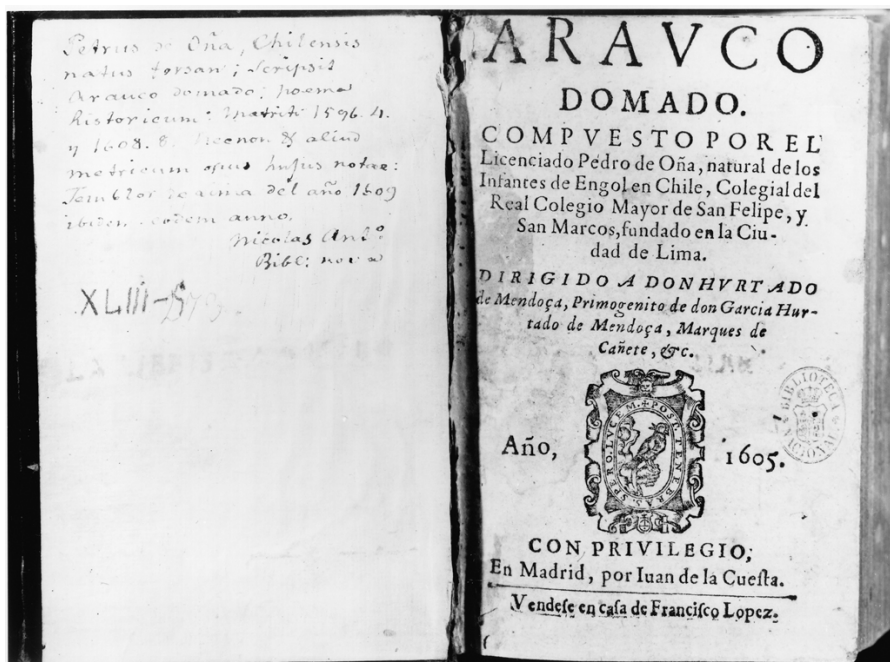


Figura 4. Pedro de Oña, *Arauco domado*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1605, 8º (BNE).

CANTO SEXTO.

PROSIGVESE EL ASSALTO,
dó le en particular se cuentan hechos grandiosos,
así de los Españoles, como de los Araucanos, y
el mucho esfuerzo, que vnos, y otros mostraron
este dia, hasta que por la mucha industria, orden,
y valor del General los Indios se retiraron, queda-
do los nuestros victoriosos: Refiere se la refriega,
que vna manga de los enemigos tuuo con la ge-
te de la mar, q̄ auia quedado en los nauios, y ve-
nia a focorrer el fuerte Sale Tucapel de la batalla
mal herido, y echándole menos su muger Gua-
leua (sabida la rota de los suyos) haze vn
lastimoso y grande sen-
timiento.



ES DIOS EN dar de pecho
tan hidalgo,
Y tiene, como tal, tan rico
modo,

Que dado que à ninguno lo dè todo,
Al fin a nadie dexa de dar algo:
Si yo para las letras nada valgo,
Vete q̄ a las armas me acomodo,
Y si otro no es valiente, ni furilla,
Es musico, galan, o Romancista.

Mas

DE ARAVCO DOMADO. 89

Mas aunque, mas, y menos, conocemos
Que todos tēga parte en estos dones,
Quien obras participe con razones,
Dificultosamente lo sabemos:
Muchos valières Héctores veremos,
Y muchos eloquentes Cicerones,
Mas pocos, que con animo valiente
Imiten al Retorico eloquente.

El otro, que en el ayre el pelo corta,
No sabe del escudo, ni la adarga,
Y el otro, que es maestro desta carga,
Al tiempo del hablar se turba, y corta:
O quantos hōbres ay de mano corta,
Que tienen juntamente lengua larga,
Y quā poquitos Griegos hazè tercio
Entre los dos el Aiax, y el Laercio.

No digo yo, que es malo solo el dicho,
Pues del podra salir algun prouecho,
Mas digo q̄ ètre el dicho, y ètre el he-
Se ponemuchas vezes ètre dicho: (cho
Y aunq̄ el predicador tabie ha dicho,
Que al auditorio dexa satisfecho,
Si bien, como lo dize, no lo haze,
Ni a Dios, ni a si, ni al mūdo satisface.

M Mas

CANTO OTAVO.

BVELTO EN SI EL LLAGADO
Tucapel de su desmayo, y frenesi, conoce a su
muger, llamandola con estrañas ansias, hasta q̄
hecho su poder, la torna tambien en si. Refusa el
Indio la curade sus llagas, mouido de su acōstū-
brada soberuia, hasta que conuencido por Gua-
leua la consiente, recibiendo con ella alguna me-
joria. Oyen los dos vn grande ruydo, que venia
rompiendo por lo mas espesso de la montaña,
adonde el suceso queda suspendido, por contar
lo que don Garcia hizo, y le sucedio despues de
la batalla. Concluye el Canto con vn razonamie-
to hecho a su gente, y vna epanrofa nueva que
vn mensagero le truxo, dándole auiso de como
venia sobre el toda la tierra junta.



VVE POCOS Ay en esta
edad presente,
(Aun de los que se precian
mas de amantes)

Que tengan sentimientos semejātes,
O sepan que es amar perferamente:
Los mas se van al fin de su accidente,
Y llaman a los otros ignorantes,
Teniendo a cortedad, lo q̄ es pureza,
Y a la desemboltura, por fineza.

Ya

DE ARAVCO DOMADO. 117

Ya no ay la senzillez, y noble trato,
Que alla en aquel dorado siglo auia,
Ya vā lo bueno a menos cada dia,
Y mas que a mas lo malo cada rato:
Ya el mūdo no es qual fuè, sino ù retra
De engaño, de trayciō, de aleuosia, (to
Aunque esto no es lo malo del, ni de-
Sino preciar se yā de parecello. (llo,

Quan lexos anda el hōbre mal discreto
De procurar aquello, que aprouecha,
Pues dexa, por el mal de su cosecha,
El bien, q̄ ha de venille de acarreto:
Apenas ay quien siga lo perfero,
Ni atine por do vā la senda estrecha,
Que como de tan pocos es andada,
Crece la yerua, y tienela cerrada.

Vn tiempo los humanos (tiēpo bueno)
Tratauan, sin doblez, verdad entera,
Sin q̄ mostrassen mas en lo de fuera,
De lo que estaua alla dentro del seno:
Mas la malicia corre ya sin freno,
Y la bondad corrida va trafera,
Echādo a tras mas passos que adelāte,
Qual por la seca arena el caminante.

Obien.



Figura 5. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1605, 4º (BNE).



Figura 6. Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Toledo: Juan de Ayala, 1538, 4^o (BNE).

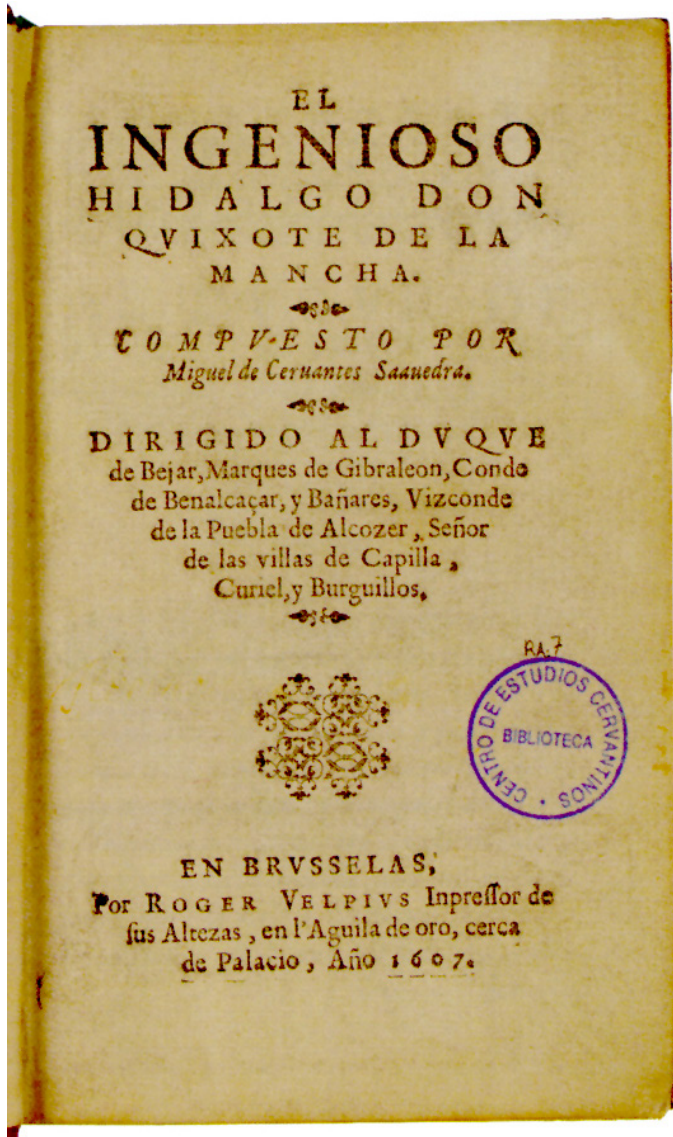


Figura 7. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Bruselas: Roger Velpius, 1607, 8º (Centro de Estudios Cervantinos).

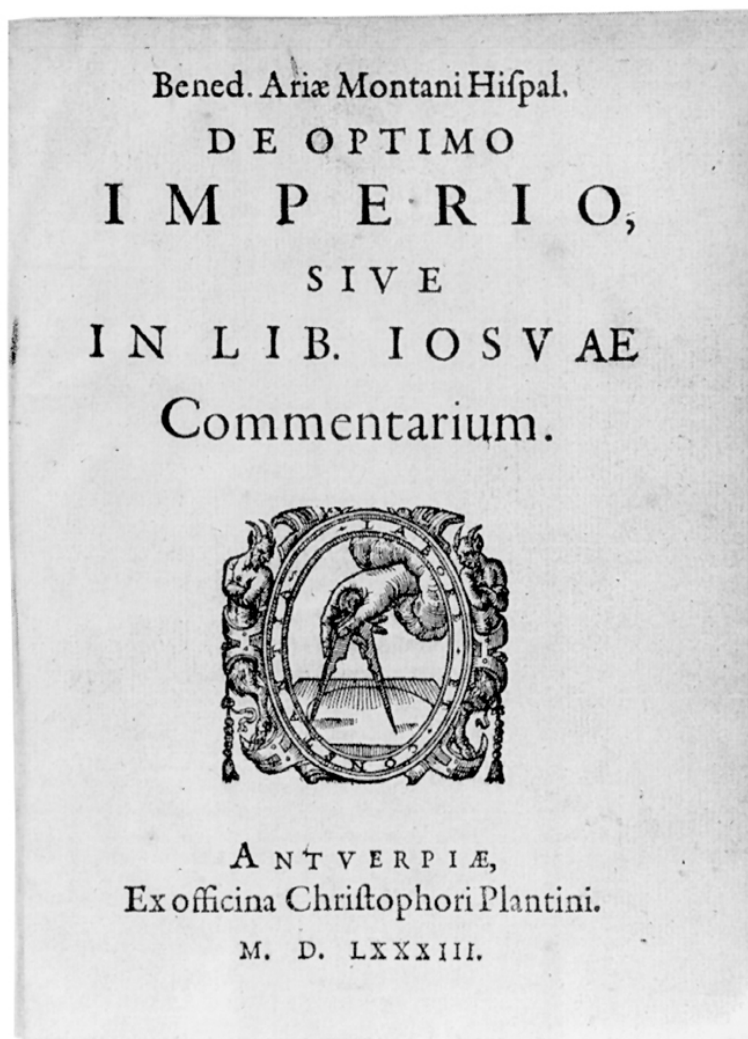


Figura 8. Benito Arias Montano, *De optimo imperio, sive in lib. Iosuae commentarium*, Amberes: Cristóbal Plantino, 1583, 4º (reproducido de *Christophe Plantin et le Monde Ibérique*, Amberes: Musée Plantin-Moretus, 1992, p. 105).

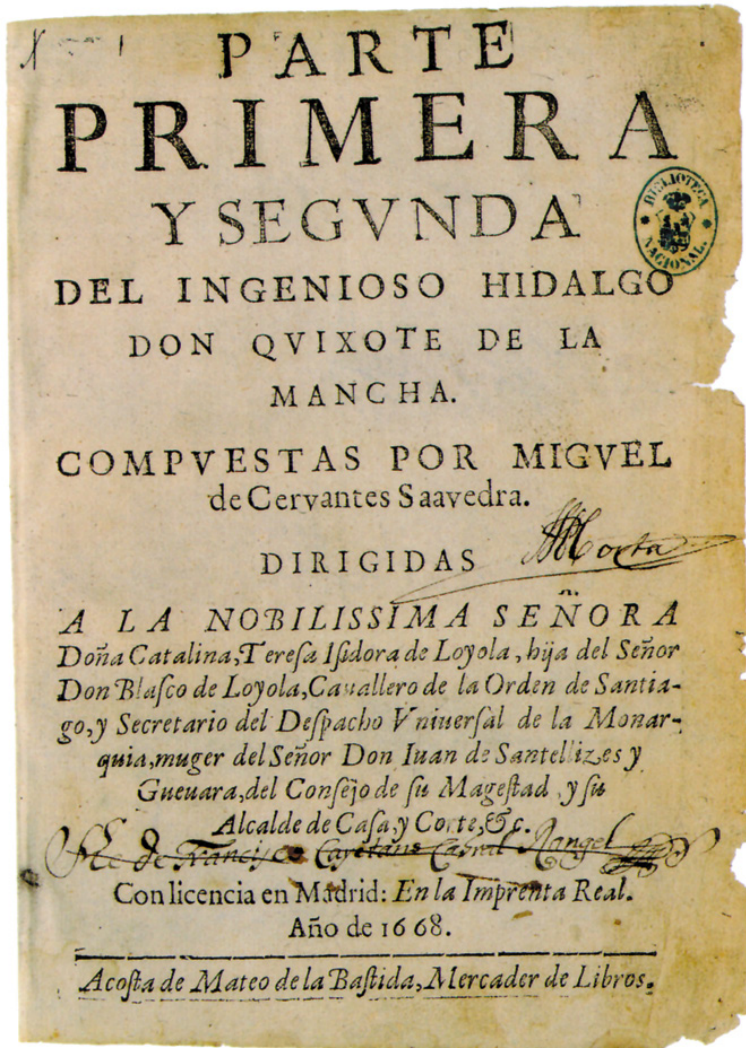


Figura 9. Miguel de Cervantes, *Parte primera y segunda del ingenioso hidalgo D. Quixote de la Mancha*, Madrid: Melchor Sánchez, 1655, 4º (BNE)



Figura 10. Miguel de Cervantes, *L'ingenieux don Quixote de la Manche*, París: Jean Foüet, 1614, 8° (BNE).

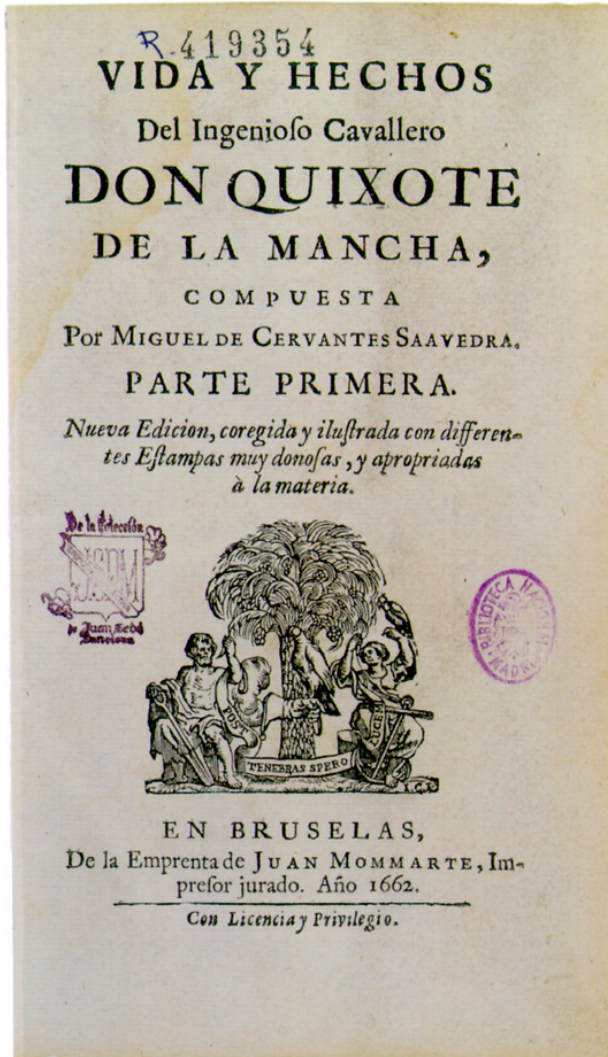


Figura 11. Miguel de Cervantes, *Vida y obras del ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha*, Bruselas: Juan Mommmarte, 1662, 8° (BNE).