

Análisis de las portadas impresas en México de 1820 hasta 1845: una visión del sector editorial a través de los libros y sus portadas

Lucila Arellano Vázquez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

*C*apítulo segundo

EL SECTOR DE LAS ARTES GRÁFICAS

2.1 PROFESIONALES QUE INTERVIENEN EN ESTE SECTOR.

Una vez explicado el contexto socio cultural de la Nueva República en el capítulo anterior, considero importante conocer cuáles eran las limitaciones a las que tenía que hacer frente el impresor durante la primera mitad del siglo XIX. La imprenta tomó una importancia primordial por ser el lugar de donde salían los libros, siendo éstos mi objeto de estudio. Para familiarizarme con el proceso artesanal de la confección de libro, era importante entrar en contacto con el utillaje más parecido al de la época estudiada. Por consiguiente, realicé

un par de cursos monográficos en el taller de la *Escuela de Artes Aplicadas*, que fueron los de tipografía y encuadernación, en su sección conocida como *Conservatorio de las Artes del Libro*, ubicado en Barcelona. Esta institución nació por iniciativa de un grupo entusiasta convocado por Eudald Canivell que se reunió el 24 de Octubre de 1897 en casa del impresor Josep Cunill. Después de un año, el 2 de Octubre se formalizó la entidad, integrada inicialmente por Josep Lluís Pellicer, dibujante, J. Cunill, J. Thomas y A. Verdaguer, F. Giró y J. Casas Carbó impresores, y J. Rusell y Eudald Canivell. Esta institución continúa formando a los interesados en la producción de los libros de forma artesanal.¹

Hace años estábamos convencidos de que nuestras artes se apoyaban fundamentalmente en tres personas esenciales, que eran las portadoras de todos los conocimientos necesarios para realizar los libros. Esta trilogía estaba formada por el tipógrafo, el impresor y el encuadernador. El primero preparaba el molde; el segundo por medio del molde accionaba la prensa para obtener los ejemplares y, por último, el encuadernador le daba unidad para convertirlo en objeto. Pero con el crecimiento de la población, y de la actividad económica se tuvieron otras muchas necesidades, ni que decir del conocimiento que se ha ido generando desde entonces. En consecuencia, la industrialización comenzó a intervenir en la producción del libro y este conocimiento tuvo repercusión en su producción. Al respecto, la historiadora Luisa Fernández Leal dice

“durante el siglo XIX la especialización de la producción

fracturó el diseño gráfico en componentes de diseño por un lado, y

1.- Pablo, Jordi: *Historia de la cultura catalana. El gran llibre dels oficis perduts*. Barcelona, España. Edicions 62. 2006. p. 175

de producción por otro, lo que marcaría un cambio sustancial en el oficio del tipógrafo, ya que desarrollaba todas las etapas de su oficio desde el diseño tipográfico hasta la encuadernación”².

La mecánica aplicada irrumpió entorno a 1814, con la aportación de Koenig de quien se hablará más adelante, en el apartado 2.2.2.1 de este capítulo. Otras ciencias se adaptaron a los adelantos tecnológicos, como la química, desde que Senefelder inventó la litografía hasta el actual lito-offset,³ pasando por la fotomecánica.

La libertad de imprenta y los adelantos técnicos hicieron posible el progreso en la calidad tipográfica mexicana. Los maestros y artistas fueron contratados en el extranjero, ya sea en Europa como en EE.UU. Los profesionales habían llegado a México para enseñar las nuevas técnicas tanto en la producción de impresos como de ilustraciones. Desde entonces, los grabados de madera fueron sustituidos por grabados en cobre o cinc, así como también tuvo lugar la introducción de la litografía, sistema que fue bien acogido por la variedad de colores que permitía usar. ⁴ Dicho esto, señalaremos que los libros producidos en el siglo XIX fueron conocidos, por lo general, como *libros ilustrados o románticos*.

2.- Martínez Leal, Luisa: *Treinta siglos de tipos y letras*. UAM-ATZ. México. Tilde. 1990, p. 85

3.- Offset es el método de reproducción de documentos e imágenes sobre la superficie de una piedra o de una lámina de metal. Todas las actividades y operación de textos y fotocromos son utilizados para la confección de planchas de máquina, siendo los elementos que forman el pre-molde. Diccionario de la Real Academia de la lengua: *Offset*.

4.- Martínez, José L.: *op. cit.*, p.89

El propósito de este capítulo es comprender como era el trabajo de los profesionales que intervenían en la producción de libros en esa época, es decir, los impresores, los editores, los fundidores de tipos, los encuadernadores y los entintadores, así como los distintos adelantos técnicos para la producción del impreso.

2.2 EL PAPEL, LA IMPRESIÓN Y LAS ILUSTRACIONES

La primera decisión que se debe tener en cuenta al diseñar un libro, consiste en elegir el papel y el formato de las páginas que lo constituirán. Podemos definir al diseño de una composición gráfica como la adecuación de distintos elementos gráficos previamente seleccionados dentro de un espacio visual, combinándolos de tal forma que todos ellos puedan aportar un significado a la misma, consiguiendo en conjunto transmitir un mensaje claro al lector. Entre estos muchos elementos gráficos que intervienen en el diseño editorial, primero hablaremos del papel. La selección del papel es una primera decisión importante y, por lo tanto, vale la pena hablar de él en primer lugar.

2.2.1 LA INDUSTRIA PAPELERA

Admitiendo que el libro es en primer lugar papel, es conveniente analizar la evolución del consumo y la producción de

ese material. El origen de la diversidad de papeles hay que buscarlo en la remota antigüedad. Se cree que el papel fue inventado por Ts'ai Lun en el año 105 d.C. El nombre viene del papiro, que es como se llamaba a su antecedente egipcio hecho con fibras de la planta del mismo nombre, *Papyrus*. Pablo Escapa, quien retomó la afirmación de Juan Caramuel explica,

“El papiro es un arbusto que crece principalmente en las zonas pantanosas de Egipto, que tiene una raíz oblicua, de tallos triangulares “⁵.

Los árabes conocieron el papel y la técnica china para fabricarlo en el siglo VIII y lo introdujeron en Europa a través de Andalucía. La primera fábrica de papel se estableció en España alrededor de 1150. A lo largo de los siglos siguientes, la técnica para fabricarlo se extendió a la mayoría de países europeos.

La introducción de la imprenta de tipos móviles a mediados del siglo XV abarató enormemente la impresión de libros y supuso un gran estímulo para la fabricación de papel.⁶ El aumento del uso del papel en los siglos XVII y XVIII llevó a una escasez de trapos, la única materia prima satisfactoria que conocían los papeleros europeos.

Hubo numerosos intentos de introducir sustitutos, pero ninguno de ellos resultó satisfactorio comercialmente.

Al mismo tiempo, se trató de reducir el coste del papel

5.- Escapa Pablo, A: *Juan Caramuel Syntagma de arte typographica*. Madrid. España. 2004. p. 47. Ambrogio Da Calepio. *Dictanarium*, s.v. “Papyrus”, p. 250.

6.- Botrel, François: *Libros, prensa y lectura en España del siglo XIX*. Madrid, España. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.1993. p.184.

mediante el desarrollo de una máquina que reemplazara el proceso de moldeado a mano en la fabricación del papel.

Al respecto, Antonio Esteban del Olmo⁷ nos informa de que, en el siglo XI, se inventó el papel de trapos hecho de cáñamo o lino, pero no se tienen datos sobre el lugar de su primera fabricación; hasta el siglo XIX, siguió usándose el papel verjurado fabricado a mano hoja a hoja. (Ver figs. 1 y 2)

Los cambios en el papel se dieron en dos aspectos: el primero, con la fabricación del papel continuo que se logró durante la revolución industrial; el segundo con la utilización de la pasta de madera como materia prima, sustituyendo a los trapos.



Fig. 1



Fig. 2

Fig. 1.- La tina o cuba es el centro de la producción del papel en un molino. En ella se trabaja el alabrán y, a su lado, el poseedor. Con la horquilla se mezcla la pasta en la tina, y por el trapán o escurridor el ponedor devuelve la forma al alabrán.

Fig 2.- Se presenta una hoja de papel con una marca de agua. En ella, se muestra el escudo del Museo de Capellades. En la localidad de Capellades, hay un museo vivo donde tanto los niños como los particulares fabrican papel con sus propias manos y conocen el funcionamiento de toda la maquinaria original de hace tres siglos. Situado en un antiguo molino papeler del siglo XVIII.

Fotografías tomadas en la visita al Museu Moli Paperer, Capellades. España. 2002

6.- Del Olmo E.: *La tipografía y los tipógrafos*. Madrid, España. Liberal.1991. p. 37

La pasta de madera era obtenida por medio de la trituración de la fibra y un tratamiento con cloro, añadiendo bisulfatos para obtener una celulosa pura. La primera máquina efectiva fue construida en 1798 por el inventor francés Nicholas Louis Robert. La máquina de Robert fue mejorada por dos papeleros británicos, los hermanos Henry y Sealy Fourdrinier, en 1803. Ellos produjeron la primera de las máquinas que lleva su nombre.

El problema de la fabricación de papel a partir de una materia prima barata se resolvió con la introducción del proceso de trituración de madera para fabricar pulpa, pero no fue hasta 1843 cuando Friederich G. Keller produjo el primer papel producido con ésta.⁸

El invento que no tenía precedente fue la máquina de papel continuo, inventada por Nicolás Luis Robert en 1798. Fue construida en el molino de Essones (Francia), perteneciente a la familia Didot. Durante su proceso, el papel quedaba en una tira continua y estaba enrollado formando una bobina.

Dicho esto, señalaremos que, en la actualidad, la materia prima más común es la pulpa de madera de árboles, principalmente pinos (por precio y calidad de fibra muy larga) y eucaliptos (muy barata y resistente), pero, también se utilizan otros materiales, como el algodón y el cáñamo.⁹

8.- Escolar Sobrino, H: *Manual de la historia del libro*. Madrid, España. Gredos. 2000. pp. 321-314.

9- Escolar Sobrino, H: *op. cit.* p. 430

La marca de agua fue en un principio, en todos los casos, indicaciones sobre el origen del papel, una marca comercial, o del molino de papel del que provenían. ¹⁰ Después, gradualmente parecen haber asumido también el carácter de una marca de calidad. Dicha técnica tuvo su origen en Bolonia, Italia, en 1282, y se usó para dar prestigio al producto (ver fig 2). En la actualidad, se usa para mostrar la fábrica de origen.

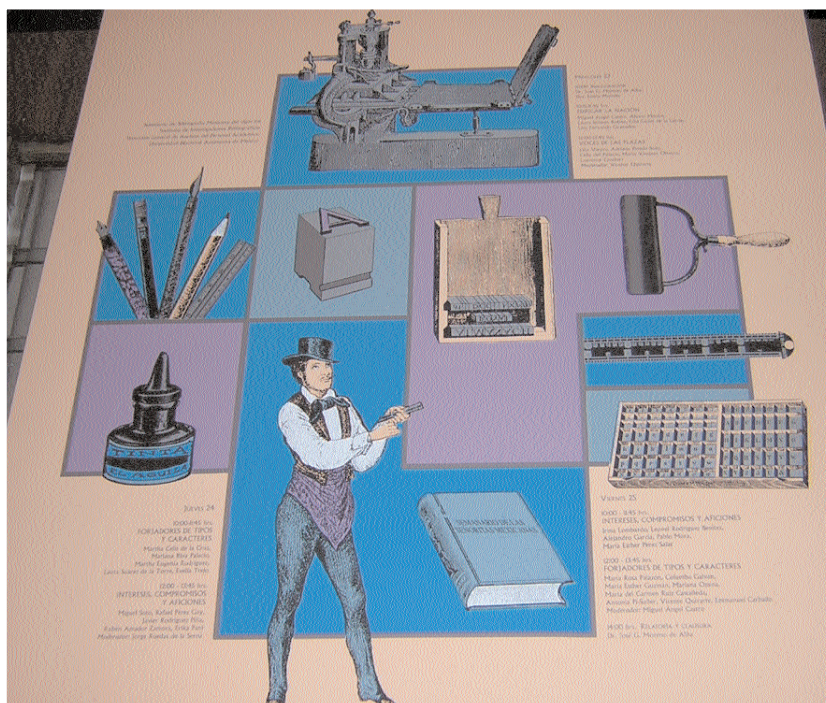


Fig. 3 Imagen que muestra todas las herramientas de trabajo que usaba un tipógrafo, antiguamente, también llamado Cajista. **Cartel de la exposición de 4 siglos de imprenta en México.** Palacio de Minería. México. Marzo 1986.

Fig.3

10.-Konrad Haebler:*Introducción al estudio de los incunables*. Madrid, España. Ollero y Ramos. Traducción de Isabel Moyano Andrés. 1995. p. 69

2.2.2 LA ILUSTRACIONES Y SU REPRODUCCIÓN TÉCNICA.

Otro punto importante dentro de la producción del libro es la ilustración. Las técnicas para reproducirlas han mejorado conforme ha ido avanzando la industria. Se trata de elegir un sistema rápido de reproducción pero de buena calidad y ahorrando tiempo.

Las ilustraciones, durante el siglo XIX, fueron impresas por medio de grabados calcográficos y de litografías. Esta última llegó a México en 1826 a través del litógrafo Claudio Linati. En la actualidad, la llegada del offset ha facilitado mucho la reproducción de las ilustraciones.

2.2.2.1 EVOLUCIÓN DE LAS TÉCNICAS DE IMPRESIÓN

La máquina que se utiliza para transferir la tinta desde la plancha de impresión a la página impresa se denomina prensa. Las primeras prensas de imprimir, como las del siglo XVI e incluso anteriores, eran de tornillo, pensadas para transmitir una cierta presión al elemento impresor o molde, que se colocaba hacia arriba sobre una superficie plana. El papel, por lo general humedecido, se presionaba contra los tipos con ayuda de la superficie móvil o platina. Las partes superiores de la imprenta frecuentemente iban sujetas al techo y una vez que el molde se había entintado, la platina

se iba atornillando hacia abajo contra el mismo. La prensa iba equipada con raíles que permitían expulsar el molde, volviendo a su posición original, de modo que no fuera necesario levantar mucho la platina. Sin embargo, la operación resultaba lenta y trabajosa; estas prensas sólo producían unas 250 impresiones a la hora, y sólo imprimían una cara cada vez.

En el siglo XVII se añadieron muelles a la prensa para ayudar a levantar rápidamente la platina. Hacia 1800 hicieron su aparición las prensas de hierro, y por aquellas mismas fechas se sustituyeron los tornillos por palancas para hacer descender la platina. Las palancas eran bastante complicadas; primero tenían que hacer bajar la platina lo máximo posible y, al final tenían que conseguir el contacto aplicando una presión considerable. Aunque las mejores prensas manuales de la época sólo producían unas 300 impresiones a la hora, las prensas de hierro permitían utilizar moldes mucho más grandes que los de madera, por lo que de cada impresión se podía obtener un número mucho mayor de páginas. La impresión de libros utilizaba cuatro, ocho, dieciséis y más páginas por pliego. La impresión página a página fue indudablemente el método original. Después, el hecho de que el carro de las primeras prensas en cuestión poseía solo un cuadro de tamaño medio, podrían imprimirse dos páginas a la vez, si el tamaño de las formas no excedían el tamaño del cuadro.

Era inevitable que el progreso de la Revolución Industrial modificará radicalmente la imprenta. Para mejorar su eficiencia y el tamaño de las impresiones los inventores procuraban aplicar teorías mecánicas y partes metálicas a la prensa manual. En el año 1800 varias mejoras en ésta culminaron con la invención por Lord Stanhope de una máquina impresora construida completamente de partes de hierro fundido que la hicieron más fuerte y más eficiente. La prensa de Stanhope permitía el uso de una hoja de papel de impresión del doble de tamaño. El siguiente paso era transformar la imprenta en una operación vigorosa de alta velocidad.

Frederich Koenig obtuvo la patente para su prensa en marzo de 1810. En abril del año 1811 fabricó su primera producción de prueba: 3 000 hojas del *Annual Register*. Esta prensa imprimía 400 hojas por hora (tirada),¹¹ en comparación con la producción de 250 hojas por hora de la prensa manual de Stanhope. Otras innovaciones incluyeron un método de entintado de los caracteres por medio de rodillos. El movimiento horizontal de la forma de los tipos en la cama de la máquina y el movimiento del tímpano y la frasqueta eran automáticos. El procedimiento era más o menos el siguiente, la prensa disponía de una superficie plana, cuya parte superior no estaba fija sino que se movía en dirección horizontal

11.- Tirada: término utilizado por los grabadores, comerciantes y coleccionistas. Se denomina tirada al juego de estampas idénticas procedentes de la misma lámina, piedra, plantilla u otra superficie. En el grabado artístico la secuencia de estampas es impresa por el propio artista o por el estampador bajo la supervisión de aquél. Cada estampa de la tirada va numerada; por ejemplo, 1/100 indica que es la primera de una tirada de 100 y 100/100 que es la última. También, la tirada de una revista o un periódico es el número de ejemplares del mismo que salen a la venta. Diccionario de la Real Academia de la Lengua. *Tirada*.

por medio de una manivela. Este era el carro, que todavía se aprecia en las prensas modernas. Sobre esta superficie se colocaba la forma, es decir, la composición de líneas previamente atadas para la impresión. En el extremo se encontraba el tímpano ¹² cuya función era recibir el pliego de papel que se situaba en su lugar por medio de algunas punturas ¹³ y, posteriormente, era colocado sobre los tipos. Además, la frasqueta¹⁴ evitaba el contacto de los márgenes con los tipos entintados.

En el año 1815, William Cowper (1731-1800) obtuvo la patente para una máquina impresora que utilizaba placas curvas iguales, dobladas alrededor de un cilindro. Esta prensa lograba 2 400 impresiones por hora y podía ser usada para imprimir 1 200 hojas por ambos lados.

Dado que mi investigación transcurre entre los años 1821 y 1845, me resultó interesante el comentario que hace Jean François Brotel sobre la modernización de las prensas y de la época en que tuvo lugar.

“Los períodos propuestos por Louis Charlet y Robert Ranc para la evolución de las técnicas de impresión, evolucionaron entre 1820 y

12- Tímpano es un bastidor que tienen las prensas antiguas, sobre el cual descansa el papel que ha de imprimirse.

13.- Punturas son afiladas puntas de los clavos encargados de mantener el papel en su lugar durante la impresión. En la impresión de libros incunables se usaron en gran número (de 6 a 8) sobre los cuatro márgenes del molde (bordes exteriores).

14.- Frasqueta se encuentra en las prensas de mano y es un cuadro con bastidor de hierro y crucetas de papel o pergamino con que se sujeta al tímpano y se cubren los blancos de la hoja de papel que se ha de imprimir.

Definiciones tomadas del Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima segunda edición.

1845, cuando se sustituyó la prensa plana de tipo Stanhope, en que la presión de una platina sobre una prensa plana se acciona por medio de una palanca. Luego, surgió la prensa mecánica llamada Koenig-Bauer. En ésta la presión de una platina se hacía mediante un cilindro, llegando hasta el invento del vapor y algunas veces era accionadas por un motor de gas” 15

2.2.2.2 LOS MEDIOS DE IMPRESIÓN

A continuación, explicaré los sistemas de impresión usados durante el siglo XIX que se corresponderán, por las fechas, a los que fueron usados para imprimir las portadas objeto de análisis. Fueron los primeros pasos en el camino hacia la mecanización del sector de las artes gráficas.

El primero fue la *Estereotipia* 16 que consistía en convertir en formas sólidas a las planchas compuestas con caracteres sueltos. También estas formas se obtenían por medio de impresiones hechas con planchas vaciadas sobre caracteres de cobre, grabados en hueco a la vez que lo estaban en relieve. El invento se atribuye a un platero de Edimburgo llamado William Ged (1690 - 1749) quien lo hizo en 1725.17

15.- Brotel: *op. cit.*, p. 210

16.- Se llama Estereotipia al procedimiento para reproducir una composición tipográfica, que consiste en oprimir contra los tipos un cartón especial o una lámina de otra materia que sirve de molde para vaciar el metal fundido que sustituye al de la composición. Diccionario de la Lengua Española.

17.- Del Olmo, E: *op. cit.*, p. 45

La *Galvanotipia*, también llamada *Electrotipia*,¹⁸ es un procedimiento electrolítico con el cual se reproducen incisiones en relieve de los caracteres a imprimir. Además, fue usada para la duplicación de grabados en madera, aunque, también fue utilizada moderadamente en fotograbados directos.

Actualmente, los medios digitales han facilitado la labor de la maquetación de los libros. Cabe aclarar que durante el siglo XIX eran los componedores los que tenían que realizar la distribución de los distintos elementos gráficos tratando de hacer la lectura más agradable a los lectores y su loable labor se llevaba a cabo a través de la composición manual. Durante el siglo XIX, el taller de imprenta estaba dividido en tres grandes áreas. La primera área era la tipografía. Aquí se realizaba la composición e imposición del texto. La segunda era el área de prensas, en la que, por un lado, estaban los oficiales y los entintadores, y por el otro, había habitualmente un espacio para fundir los tipos, hacer el papel, y también servía como el área de secado de las hojas una vez impresas. La tercera área estaba dedicada a la corrección de textos. Era el lugar donde se encontraba aquel cuya función lo emparenta con los diseñadores actuales. Cabe aclarar que no todas las imprentas eran de igual tamaño por lo que, en las pequeñas, una misma persona realizaba más de una función.

18.- La Electrotipia es la producción de depósitos no adherentes sobre moldes metálicos o no metálicos, cuya adherencia se evita cubriendo su superficie con trementina que contenga un poco de cera. La preparación de los objetos depende: primero, de la clase de depósito que se desee, y segundo, de la clase y naturaleza del objeto. En todos los casos hay que quitar toda suciedad, y óxido ya que toda la copia obtenida por electrotipia reproduce todo detalle, hasta la señal de los dedos sobre la superficie del modelo.

Gandara, Mario. *Recubrimientos de oro y plata. Galvanoplastia*. Biblioteca de joyería. Barcelona, España. 2005. p. 18

2.2.2.3 GRABADO

El Grabado es una técnica artística para reproducir imágenes tallando un dibujo invertido sobre una superficie dura y lisa, ya sea producirla en relieve o en hueco. Dicha superficie se entinta y, apoyada sobre un papel, da como resultado una imagen impresa llamada “estampa” que puede ser multiplicada cuantas veces se quiera. El Grabado es también un conjunto de procesos de duplicación, creación y reproducción de imágenes.

Los primeros grabados a la fibra que se realizaron en el mundo occidental datan del siglo XV, coincidiendo con el establecimiento de molinos de papel en varias zonas de Alemania, Francia e Italia. Los primeros dibujos, de estilo gótico, fueron tallados toscamente en bloques de madera, entintados y estampados. En el período gótico, la mayor parte de la vida se centraba alrededor de la Iglesia, por lo que el clero utilizaba estampas con fines de veneración, distribuyéndolas entre los fieles. Estas estampas representaban escenas de la vida de Jesús, de la Virgen María y de los santos, así como historias de la Biblia. Con la fabricación de un papel de buena calidad y barato se mejoró la calidad de la estampación y aumentó la producción de libros ilustrados. Alberto Durero (1471- 1528) fue el artista más ilustre del renacimiento en el norte de Europa, donde ejerció una enorme influencia como transmisor de las ideas y el estilo renacentistas, a través de sus grabados.

Hacia mediados del siglo XVI, los grabados habían alcanzado gran popularidad y se empleaban para todas las formas de ilustración, abarcando los estudios topográficos y los retratos. Después, en el siglo XVII, la talla dulce y el aguafuerte estaban representados en Francia por la obra de Robert Nanteuil (1623-1678) y la de Jacques Callot (1592-1635). Nanteuil realizaba distinguidos retratos cortesanos, con grabados dibujados por él mismo. Sus obras alcanzaron gran popularidad. Por su parte, Jacques Callot perfeccionó la técnica del aguafuerte al sustituir el barniz tierno por el que usaban los orfebres. Su abundante producción ha sido de gran influencia en el campo del grabado¹⁹.

Durante el barroco, en el mundo del libro, los pequeños formatos van desplazando cada vez más los grandes infolios; el grabado en cobre adquiere mayor importancia y un papel más decorativo en la presentación del libro que anteriormente. Se cubren las páginas de viñetas, como cabeceras colocadas al principio del capítulo, o como culos de lámpara a su final. Las guirnaldas de rosas son los motivos más frecuentes en la realización de viñetas, además de las líneas en forma de "S" o "C" que predominan en las orlas.

Ya en el siglo XIX, los artistas más destacados realizaron una amplia gama de grabados, notables por la diversidad y lo atractivo de sus temas. Por ejemplo, el español Francisco de Goya (1746-1828) combinó el aguatinta con el aguafuerte para producir visiones veraces de las locuras de la humanidad y de las atrocidades de la guerra.

19.-Esteve, Francisco. *Historia del grabado*. Madrid: Clan, 1993. p. 73

Goya, desde 1810, comenzó a plasmar escenas que narran el lado miserable de la guerra, las muertes, las torturas, las consecuencias de la guerra en el individuo; son testimonios amargos cargados de pesimismo. Las técnicas empleadas en los trabajos de Goya son aguafuerte, aguainta, punta seca y buril. Sin embargo, durante su estancia en Burdeos, según Antonio Gallego, descubrirá la novedosa litografía a la que se dedicó de lleno para experimentar las posibilidades que la técnica ofrecía con el uso suelto del lápiz graso, como rapidez y espontaneidad.²⁰

El México decimonónico verá surgir también una importante escuela de grabadores de la que, ya a finales del siglo, destaca muy por encima de los demás José Guadalupe Posadas. Él realizó las famosas calaveras que satirizaban a los personajes y sucesos cotidianos, se vendían en las ferias del pueblo junto a estampas religiosas, propio de una tradición popular, siendo éstas un ícono del México moderno.



Fig.4

Fig. 4 Colección Goya Tauromaquia
1816. Aguafuerte, aguainta bruñida y punta seca
Gassier, P. *Dibujos de Goya : Estudios para grabados y pinturas*. Friburgo, 1975

20.- Vicary, Richard. *Manual de litografía*. Madrid: Tursen; Hermann Blume, 1993.

2.2.2.4 LITOGRAFÍA

Este procedimiento fue inventado por Alois Senefelder (1771-1843) en 1796. La palabra litografía proviene del término griego "lithos", que significa piedra, y del término "grafía", - dibujo. Por ello, en principio, cuando se habla de una litografía se refiere a una estampación obtenida a partir de una matriz de piedra. Este procedimiento se basa en el principio químico de rechazo entre el agua y la grasa que consiste en dibujar sobre una piedra calcárea la imagen deseada con un material graso. Su principal aporte fue la posibilidad de realizar la impresión de una gran tirada de obras a un bajo costo.

Senefelder, en 1798, completó todos los pasos de su revolucionario procedimiento, que él denominaba "impresión química" y que dio a conocer, tras patentarlo, en el resto de Europa. En 1825, el famoso artista español Goya creó la serie de los *Toros de Burdeos*. En 1824, un joven artista inglés viviendo en Francia, Richard Parkes Bonington (1802-1828), se hace notar gracias a sus obras en blanco y negro.

Será en Francia donde esta técnica obtendrá su máximo desarrollo por obra del gran pintor romántico Eugene Delacroix. Después tendrá gran importancia el trabajo de Honoré Daumier (1808-1879), dibujante político, quien publicó dibujos satíricos en varios semanarios de París durante toda su carrera. Casi todas las historietas de Daumier fueron hechas con litografía. La historia de Francia y Europa, las relaciones sociales y políticas, y los estadistas, encuentran un lugar en sus trabajos.

Hacia finales del siglo XIX, la fotografía empezará a desplazar a la litografía en diarios y revistas y, más tarde, también en materia de publicidad. Sin embargo no ha de ser abandonada por los artistas: Corot, Manet, Degas, Redon, Toulouse-Lautrec y Gauguin, lo utilizaron en los últimos tramos del siglo XIX.

La técnica litográfica favoreció la riqueza iconográfica pues facilitó la representación de muchos elementos con gran detalle. Todas las diferencias de texturas, luces y sombras podían ser ejecutadas en la plancha desde un principio mediante distintas saturaciones de tono, sin necesidad de recurrir a procesos tardados y complicados como los del grabado.

2.3 INDUSTRIALIZACIÓN DE LAS ARTES GRÁFICAS

El período que abarca la investigación se corresponde en todo el mundo con lo que se conoce por Revolución Industrial. Se denomina así a una fase larga de transformaciones en las que cambiaron prácticamente todas las formas de vida, desde la estructura social, como se ha visto en el México de la 1ª República, hasta la dinámica económica conocida como economía libre de mercado, y termina como mercantilismo. El cambio fue muy lento, el proceso fue muy largo, de modo que no todos los cambios ocurridos se pueden fechar claramente. Más bien se trató de una evolución lenta pero, irreversible. En términos económico-técni-

cos, se considera que tiene lugar un proceso de industrialización sencillamente cuando todos los sectores económicos adoptaron progresivamente una dinámica y una estructura de tipo industrial, teniendo que competir en el mercado.

Más allá de la mejora del utillaje técnico empleado en la producción de las mercancías -proceso conocido como mecanización- la transformación industrial corresponde fundamentalmente a la modificación de la estructura empresarial y de la estructura del proceso productivo, cambios que respondían al principio de la especialización: técnica en el caso de los procesos productivos, y funcional, en el caso de la diversificación de las empresas. Por ese motivo, un proceso productivo se divide en fases, u operaciones técnicas muy especializadas, que dan lugar -cada una de ellas- a una nueva figura profesional o empresarial. A lo largo del siglo XIX fueron apareciendo especialistas distintos para cada fase del proceso de impresión. Se redujeron las funciones de los tipógrafos, mientras que ejercían bien especializados los diseñadores de tipos y las fundiciones, los compositores, los fabricantes de papel (primeros en separarse), los encuadernadores, los impresores, y los editores.

También se pasó de un mercado limitado a uno más amplio. Creció la demanda de material impreso y, con el desarrollo de la publicidad, se fomentó el crecimiento de las ventas de diarios y revistas recuperando a su vez el uso del cartel publicitario, aunque eso tuvo lugar ya a finales del siglo. En cuanto a la evolución tecnológica, las artes gráficas constituyen un caso muy especial en el proceso de mecanización.

Es cierto que, a lo largo del siglo fueron llegando mejoras derivadas del esfuerzo por inventar procesos que facilitaran el trabajo. Así, se simplificaron los procesos -como acortar el tiempo de secado de las páginas impresas mediante la mejora de las tintas- o se mejoró su eficiencia -aumentar el tiraje, mantener la calidad, retardar los desperfectos de los moldes por su uso- en el sentido explicado en el capítulo dedicado a los procedimientos para la reproducción de ilustraciones. Con todo, el proceso técnico no había cambiado desde la época de Gutenberg; los cambios se limitaban al material con que estaban construidas las prensas, unas máquinas que ya existían. No fue hasta finales del siglo cuando la linotipia y la monotipia permitieron mecanizar el oficio de cajista, reducir considerablemente el tiempo de composición y asumir impresiones muy distintas a las que venían haciéndose hasta el momento, lo cual fue decisivo para algunos medios como la prensa periódica. El período estudiado, pues, asistió únicamente al proceso de mejora de las máquinas, de las prensas, sin que se modificara el proceso en sí. La reproducción de las ilustraciones había ido mejorando considerablemente mientras que los textos seguían componiéndose en tipografía a mano. Las novedades estilísticas habían de desarrollarse en esos ámbitos, en los dibujos y el modo de grabarlos, en la ampliación de alfabetos fundidos y en el sistema de ornamentos tipográficos. Esos son los elementos de estudio.

Por la otra parte, la revolución industrial y la economía de mercado tuvieron otra influencia importante en el sector de las artes gráficas en esta época: lo que realmente cambió fue la demanda de material impreso, desde el aumento conside-

rable de la cantidad de libros que debían ofrecerse al mercado, un producto cuyo carácter de mercancía estaba ya fuera de duda, hasta la aparición de nuevos tipos de impresos, como los catálogos, folletos y, con el tiempo, los carteles, en definitiva, trabajos de remendería. La aparición de fábricas, el surgimiento de tiendas y comercios, así, como, la competencia entre las empresas por hacerse con una parte del mercado instauraron una dinámica económica que dió origen y permitió el desarrollo de una nueva técnica comercial, la publicidad. Era la encargada de decir a los consumidores a los que informaba, primero, y les convenciera después, sobre cuál producto era el mejor entre los muchos análogos. La publicidad fue una de las actividades que provocó un aumento significativo de la demanda de material impreso, fomentó la venta de diarios y revistas y, a la larga, dió origen al cartel moderno.

Fig. 5 Grabado de uno de los primeros talleres tipográficos. En la escena se aprecia una gran prensa de madera de roble, fija al suelo y al techo. La prensa funcionaba por medio de un pesado huso de madera y se necesitaba una fuerza considerable para ejercer presión.



Fig.5

En Europa, el caso del periódico *The Times* fue en este sentido emblemático. Fundado en 1785, ya se dió cuenta que el negocio de la prensa dependía de la contratación de publicidad. Algún tiempo después, en 1814, inició el proceso hacia la automatización de sus talleres. En esta fecha incorporó una máquina semiautomática proyectada por el alemán Friedrich Koenig. La evolución de los útiles empleados hasta entonces para la impresión de hojas de papel, había caminado un trecho importante y fundamental.

Al respecto del cambio que había sufrido el libro, Hipólito Escolar Sobrino nos indica,

“El contenido del libro sufrió una transformación radical, pues como consecuencia de los adelantos científicos y técnicos, cambió su función primera, la que se le había adjudicado desde los inicios de la escritura, de conservación del pensamiento y de la memoria de la humanidad, para pasar a instrumento de difusión de la información reciente”²¹

2.3.1 ESTRUCTURA DE LA IMPRENTA

Afortunadamente, en las librerías de viejo y en algunas bibliotecas aún se puede encontrar ejemplares que, destinados en su mayoría al sector de las artes gráficas y al aprendizaje de sus operarios, tratan sobre lo relativo a la composi-

21.- Escolar, Hipólito: *Historia del libro*. Madrid, España. Fundación Sánchez Ruipérez. 1984. p. 439.

ción manual y a sus normas. En uno de esos ejemplares editados por las Escuelas Profesionales de los Salesianos de Sarrià²² (Barcelona) viene descrito el proceso. Sin embargo, consideré enriquecedor tener contacto con algún tipógrafo de la vieja escuela, así como conocer sus vivencias personales. De este modo, en una charla con el tipógrafo y profesor Josep María Güell²³ tuve la oportunidad, gracias a su larga experiencia, de conocer cómo era la organización de un taller tipográfico.

La organización laboral dentro de una imprenta era, más o menos, la siguiente. Cualquier empleado comenzaba como **aprendiz del oficial**. Tenía que ser una persona muy ordenada pues debía tener siempre la caja limpia de interlíneas, cordeles, portapáginas y galeras. Además, debía realizar la limpieza del taller procurando recoger aquellas letras que se encontraran en el suelo, evitando pisarlas para no dañar el ojo de la letra. Cuando éstas quedaban muy sucias, tenía que limpiarlas con un producto químico especial. Una vez aprendido lo básico, el siguiente nivel era el de **cajista**. Éste tenía que conocer a fondo la distribución de las cajas para poder realizar la composición de líneas de forma ágil hasta formar las páginas. Después llegaría a ser **formador**. Éste verificaba las galeras y las distribuía en la prensa para proceder a su impresión. Luego, con el tiempo y si la destreza adquirida se lo permitía, llegaba a ser **jefe de sección**. Llegar a ser **regente de una imprenta** venía con el tiempo, trabajando y

22.- Escuela profesional de cuya imprenta continúan saliendo libros sobre artes gráficas y temas religiosos.

23.- Güell, Josep María. Profesor y tipógrafo del *Conservatorio de las Artes del libro* en Barcelona. Colaboró en una editorial hasta la modernización inevitable de las herramientas de trabajo. Ha sido cajista durante 20 años.

demostrando los conocimientos adquiridos sobre todo el proceso, el funcionamiento del taller y, también, saber delegar cargos. El último paso era muy difícil debido a la fuerte inversión que suponía. Los que tuvieron suerte, dinero y contactos lograron fundar su propio taller tipográfico.

Proceso:

a) El regente o jefe de la sección de compositores era el que revisaba el original antes de empezar a componer y aún antes de realizar el proyecto definitivo. Se buscaba conseguir uniformidad en todo el libro y evitar así las repeticiones o cambios en las galeras.

b) El Administrador se encargaba de organizar a todos los empleados dentro de la imprenta. Llevaba un pequeño inventario de los materiales que se compraban, los que se utilizaban y la asistencia de los operarios entre otros.

c) Corrector de pruebas. Su trabajo consistía en revisar los errores ortográficos y marcar las diferencias con el texto original. La corrección ortotipográfica se denominaba corrección de estilo. Para llevarla a cabo, era necesario que los textos estuvieran señalados con características tipográficas antes de su composición.²⁴

A continuación, se describirá el proceso del trabajo del compondor dentro de un taller tipográfico. Los cajistas o com-

24.-Tormo Freixes, E: *Simbología gráfica*. Barcelona, España. Gremio sindical de industrias gráficas. 1976. p. 4

ponedores ordenaban las letras para realizar la composición de las páginas. Desde la formación de líneas hasta la confección total del documento a imprimir.

1) Él debía numerar en orden progresivo todas las hojas del original, para luego llevar a cabo la formación que consistía en enumerar las hojas dentro de un pliego.

2) Después, debía indicar el tipo que se emplearía en los títulos, subtítulos y cuerpo de texto.

3) Otra tarea consistía en subrayar las frases, o palabras, que debían ir en cursivas, negritas y versalitas según el código del corrector.

4) Así mismo, debía indicar las partes del texto que debían componerse en cuerpo distinto a los que predominan en el libro.

5) Otra actividad era revisar además la puntuación y corregir el texto.

6) Luego, señalaría las letras o signos especiales.

7) El siguiente paso era uniformar la ortografía.

8) Además, tenía a su cargo comprobar la numeración sucesiva de las partes, fueran capítulos, fueran notas, fueran figuras o fueran citas.

9) Por último, debía indicar en el texto el lugar correspondiente a los grabados con sus correspondientes pies.²⁵

d) El trabajo del corrector de pruebas se ha facilitado mucho a través de la tecnología. Sin embargo, en aquella época, o sea en la primera mitad del siglo XIX, el proceso era muy lento. Por una parte, llevaba mucho tiempo realizar las

25.- AA.VV.: *La composición en artes gráficas*. Tomo I. Barcelona, España. Don Bosco. Biblioteca profesional. 1970. p. 367

pruebas, pues había que esperar que las hojas impresas secan para ser verificadas por ellos. Su tarea era muy meticulosa, ya que tenían que verificar cada línea y marcar las correcciones en los márgenes. Como es lógico, para poder responder a los requerimientos de la época, tenían que disponer de una formación cultural y estética adecuada. En efecto, debían de jugar con el aspecto estético del tipo utilizado, su interlineado, blancos, márgenes y otros detalles determinantes de la estética del libro.

Habían tres áreas dentro del oficio de cajista.

1.- Cajista lineal cuyo trabajo consistía en colocar uno a uno los caracteres hasta terminar la línea y, de esta forma, continuaba su trabajo hasta completar toda la página.

2.- Cajista remendero o remendista que se encargaba de corregir en la forma.

3.- Cajista compaginador que colocaba las páginas de acuerdo con la distribución de las hojas dentro del pliego.

e) Los distribuidores eran los encargados de guardar y mantener limpios los caracteres en sus respectivos cajetines, limpiándolos con un cepillo y disolvente.

f) Entrando ya en otra sección de la imprenta, se podía abordar el trabajo de impresión el cual se llevaba a cabo en una área específica con otro tipo de operarios y especialistas. Respondían a:

1.- Los prensistas se encargaban de imprimir. Eran los que estaban a cargo de la prensa. La sección tenían un

utillaje compuesto de alfabetos, ornamentos, espacios, reglas, componedores, pinzas, tinta, muebles y los cilindros de las prensas. Una vez impresas las formas que componían las páginas del libro, eran entregados al encargado de la encuadernación.²⁶ El buen prensista se limitaba a obtener una óptima impresión de los textos y grabados, compuestos y preparados por sus compañeros componedores.

2.-El entintador realizaba el entintado de las formas compuestas y dispuestas sobre la platina o, en su defecto, en paquetes para realizar la verificación del texto con dos balas o tapones. Era el especialista en tintas y su manejo; por ello a él le correspondía su fabricación y preparación, así como también tenía que prever cada vez la cantidad necesaria y abastecer completamente el tiraje.

2.3.2 MOBILIARIO DE UNA IMPRENTA

Para comprender cómo era el espacio de trabajo en una imprenta de aquella época, consideré importante explicar cuáles eran los muebles y qué era lo que éstos contenían generalmente.

Sin embargo, la tarea de recabar la información no fue fácil. Una de las razones de su desaparición fue la de querer liberar espacio en los talleres de las imprentas, cuando tuvie-

26.- AA.VV.: *Constructores de un cambio cultural: Impresores-editores y libreros en la ciudad de México*. México. Instituto Mora. 2003. Suárez de la Torre, Laura (Ed). p. 110.

ron que modernizarse si querían seguir brindando buena atención a sus clientes. En algunos casos, cuando requerían de espacio, tuvieron que tirar todo el material fuera mobiliario, alfabetos, espacios u orlas tipográficas. Si bien, los ordenadores y los alfabetos digitales suplieron al material obsoleto, éste entró a formar parte de museos que originaron las mismas fundiciones.

Tal es el caso del Conservatorio de las Artes del libro de Barcelona que forma parte del centro que se conoce con el nombre d'Escola d'Arts Plàstiques i Disseny, conocida más familiarmente como la *Llotja*. Se estableció en el año de 1775 con el patrocinio de la Junta de Comercio de Barcelona y con el nombre de la "Escuela gratuita de diseño". Por sus aulas han pasado a lo largo de todos estos años, algunas de las figuras más representativas del mundo del arte y del diseño catalán como los pintores Picasso, Guinovart, Muxart i Fortuny, escultores como Damià Campeny o los hermanos Vallmitjana; arquitectos como César Martinell; diseñadores industriales como Gabriel Teixidó y diseñadores gráficos como Josep Artigas. Al realizar los cursos monográficos en ella, logré conocer este material tipográfico de primera mano, palparlo, ensuciarlo e incluso imprimir en las prensas manuales, además de encuadernar artísticamente. Ésto me ha permitido realizar las descripciones contenidas a lo largo de este trabajo. El contacto directo con el mobiliario me ayudó a entender de manera fácil cuál y cómo era el funcionamiento. Incluso, pude cotejar y comprobar aquellas descripciones que se encuentran en los libros especializados sobre la historia de tipografía.

Durante esta parte práctica de la investigación, encontré material muy similar al usado por las imprentas de la primera mitad del siglo XIX. En el Conservatorio de las Artes del Libro había mucho material, como muebles, alfabetos de plomo y de madera, prensas Minerva, unas accionadas con pedales y otras eléctricas. En relación a los alfabetos de madera, sólo había algunas cuantas letras, pero de los tipos en plomo había más variedad, como por ejemplo, los alfabetos Ibarra, Normanda, Garamond, Bodoni y Futura en sus versiones más antiguas. En cambio, de orlas tipográficas hay pocas pero estaban en excelentes condiciones, lo que me permitió realizar algunas impresiones que he anexado a esta investigación como prueba de trabajo. A continuación, se describen las herramientas, el mobiliario y el utillaje localizado en este Conservatorio de las Artes del Libro. Me pareció pertinente realizar un glosario que me permita recordarlas.

La caja era un cajón de madera de forma rectangular en donde se guardan los signos tipográficos. Estaba subdividida en cajetines, en los que se colocaban uno a uno los signos alfabéticos y de puntuación, además de los espacios blancos que se usaban para componer líneas.

(ver figs. 6 y 7).

Fig.6



Fig.7



Fig. 6 Caja de madera grande en la que se colocan los espacios. Estaban distribuidos por tamaños.

Fig 7 La imagen muestra como se van colocando los tipos en el componedor de metal

Fotografías tomadas en el Conservatorio de las Artes del Libro. Barcelona, 2004.

Ésta era usada para el tipo de composición seguida, es decir, cuando se componen tres o cuatro líneas dentro de un componedor (ver fig. 8). Se usaba la caja mediana para letras de adorno o fantasía, con sus mayúsculas y sus minúsculas.

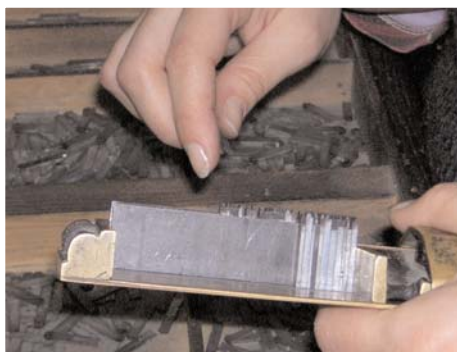


Fig.8

Fig. 8 representación de tipógrafo realizando ajustes sobre la platina para realizar la impresión de un original. Fotografías tomadas en el Conservatorio de las Artes del Libro. Barcelona, 2004.

La caja pequeña era usada para titulares y estaba compuesta de mayúsculas. Además, también se encontraban las cajas especiales para filetes, viñetas, signos y tipos para lenguas orientales.

Las cajas grandes contenían 122 compartimientos llamados cajetines. Cada caja contenía todos los caracteres del alfabeto, los espacios, los números y los signos de puntuación. A continuación haré una descripción del modelo de caja y explicaré las tres divisiones básicas.

a) Caja alta era la parte superior de la caja hacia el extremo izquierdo, en la cual se colocaban las letras mayúsculas, incluyendo los acentos.

b) Caja baja era la parte inferior que contenía las letras minúsculas, los números, los signos de puntuación y los espacios.

c) Contracaja estaba localizada en la parte superior derecho. En ella se colocaban las letras y signos menos utilizados en la composición. (ver fig. 9).

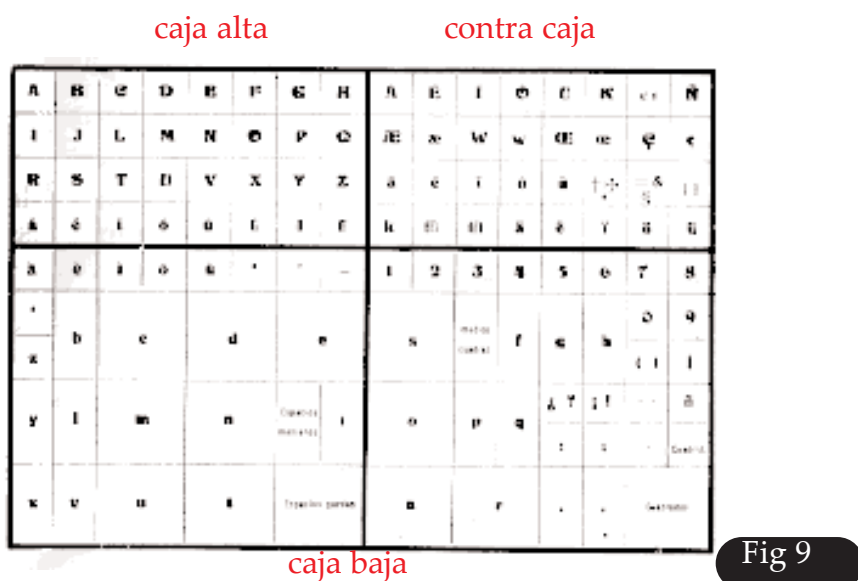


Fig 9

Esta nomenclatura proviene de los tiempos de la imprenta ambulante cuando, para mayor comodidad de traslado, la caja estaba realmente dividida en dos: la alta y la baja. Así, se colocaban una encima de la otra de forma extendida sobre un chibalete montable durante el tiempo de trabajo. Luego, una vez terminado el trabajo, se volvían a guardar.

El comodín era un mueble de madera que no tenía inclinada la parte superior. Para su mantenimiento, se procuraba que estuvieran bien cerrados los cajones y así evitar que entrara el polvo.

El chibalete era un armazón metálico o de madera que tenía correderas, tanto de madera como de metal. En él se guardaban las cajas, además, tenía la parte superior ligeramente inclinada para poder sostener la caja durante el trabajo. (ver fig. 10 y 11)



Fig.10



Fig.11

Fig 10 Chibalete en una toma lateral. Aquí se puede apreciar como se acomodaban cajas para el mejor aprovechamiento del espacio.

Fig 11 Retrato de un chibalete usado para almacenar los alfabetos, las orlas y los espacios. Fotografías tomadas en el Conservatorio de las Artes del libro. Barcelona, 2004.

El paquete era la forma atada con un cordón. Una vez terminada la forma, es decir la composición de la página diseñada, se procedía a atarla conteniendo todos los elementos compositivos dentro de un armado.

Los cordones o cordeles eran usados para atar el paquete y poder trasladarlo. Luego, se colocaban en la prensa. Una vez que se realizaba las impresiones, se volverían a atar para transportar la forma de nuevo a la galera.

El regletero o lingotero era un armario metálico o de madera que servía para guardar las interlíneas y los lingotes. Éstos eran clasificados por su grueso y su longitud. Además, estaban colocados sobre los chibaletes para facilitar su manipulación. (ver fig. 12)



Fig.12

Fig. 12 Regletero en el que se acomodaban los espacios. Están distribuidos en la caja de madera en relación a su grosor y su longitud. Ésta va situada tanto abajo de las correderas del Chibalete como sobre un Comodín. **Fotografías tomadas en el Conservatorio de las Artes del libro. Barcelona, 2004.**

Los espacios eran piezas de plomo que se utilizaban para separar las palabras. Dado que cada alfabeto tiene medidas específicas, éstos fueron proporcionados con la división exacta del cuadratín.

Las cuñas eran piezas de metal que servían para fijar las formas sobre la rama.

Las guías capuchinas eran pequeños pedazos de metal que servían para fijar la posición exacta del papel. Además, la sostenían evitando el movimiento que se producía cuando pasaba la máquina encima de la forma. Éstas guías estaba formada por dos partes, una fija que iría clavada a la máquina, y otra fina que era una lengüeta móvil.

Las imposiciones eran piezas de hierro que servían para fijar y dar la posición exacta a las formas sobre la rama. Si bien las medidas más alargadas iban entre los 12 y los 60 cíceros, en relación a lo ancho abarcaban medidas que oscilan entre 2 y 12 puntos.

Las interlíneas eran piezas de plomo que hacían la separación entre las líneas de texto. Las medidas de grosor iban desde 1 hasta 4 puntos. Por otro lado, el ancho oscilaba entre los 5 y los 40 cíceros.

Los lingotes eran piezas de plomo que tenían la misma función que el interlineado, pero eran más gruesas.

La platina era la tabla fija y ancha de hierro que servía para transportar la forma. Por eso tal vez, se denominó platina a la parte de la prensa tipográfica. En la siguiente imagen se muestra la prensa Columbian, patentada por Clymer y Dixon. En ella se puede apreciar el tamaño pequeño de la platina que se prensaba sobre la hoja de papel colocado bajo la composición. En esta prensa el huso era de metal y la presión era menor que la ejercida sobre las prensas de madera antiguas. El tamaño de impresión no solía exceder el doble folio. (ver fig. 13)

Uno de los patrimonios básicos del impresor era la cantidad y la calidad de los tipos de que disponía. Las imprentas más grandes editaban catálogos para sus clientes. La tipografía es un mundo rico, complejo y universal que condiciona la evolución de las artes gráficas, tal como recordaba el diseñador gráfico Enric Satué. La gran mayoría de los tipos que se ha usado tanto en España como en México era de procedencia extranjera.²⁷

27.- Satué i Llop, Enric: *L'art amagada les lletres d'impremta*. Discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, 2005.



Fig.13

Fig. 13 Fotografía de la prensa Columbian. Es una de las primeras prensas de metal que llegaron a México después de la Independencia. Ésta es accionada por el mecanismo de la prensa Philadelphia. La prensa Columbian fue inventada en 1813. El nombre original de la prensa era Clymer ,en honor a su inventor, pero después de 1830 éste se asoció a Samuel Dixon, así que el nombre cambió a Clymer & Dixon.

**Tipo: Manual de metal
Platina de 15 x 20"**

Año 1830

**Realizada por
Jorge Clymer**

**Photo: ©2003 by
Auction Team Breker,
Koeln/Germany.**

La rama era el marco de metal triangular adecuado al tamaño de la máquina. Por lo tanto, éstas tenían diferentes medidas, desde uno pequeño hasta el tamaño máximo de impresión de la máquina. Puesto que sobre este marco de hierro se colocaban los moldes que irían a intervenir en el tiraje, ésta se colocaba en relación al tamaño de impresión.

El cuadratín era una pieza de plomo cuadrada que, por cada lado, tenía tantos puntos como el cuerpo al que pertenecía, de ahí que, en los inicios de la tipografía, la mayúscula "M" ocupara toda la pieza de metal. Así, formaba un cuadro perfecto dentro del tipo "em" (nombre inglés para definir el espacio).²⁸

El Lineómetro era una regla de cálculo que servía para saber cuántas líneas del cuerpo elegido, entraban en una altura determinada.

La Tinta estaba compuesta por dos partes, una sustancia sólida (pigmento) y otra fluido pastosa. Por eso, las tintas tipográficas eran pastas consistentes que contenían barniz. Además, en la imprenta se tenía una bala. Era el recipiente contenedor de tinta.



Fig.14

Fig. 14 Herramientas de un taller tipográfico, se aprecia el rodillo que sirve para esparcir la tinta sobre una placa de mármol. Luego, se entintan el paquete para hacer la prueba. **Fotografías tomadas en el Conservatorio de las Artes del libro. Barcelona, 2004.**

28.- Existen otros espacios a tener en cuenta cuando se acomodan los tipos uno al lado del otro. El *Kerning* se usa para ajustar el espacio inter letra de una misma palabra, o en algunos pares de caracteres determinados. Sin embargo, el *Traking* consiste en ajustar caracteres abriéndolos cuando se trata de cuerpos pequeños y cerrándolos cuando se trata de cuerpos grandes.

Este procedimiento para el entintado de formas duró trescientos años. El rodillo se introdujo bien entrado el siglo XIX con motivo de la invención de la litografía.

La bruza era un cepillo de cerdas que se usaba para limpiar los paquetes o moldes una vez sacada la prueba.

Tipómetro era una regla especial usada en las artes gráficas por los tipógrafos, diseñadores y demás especialistas gráficos. Los tipómetros suelen incluir varias escalas de interlíneas, tablas simplificadas para contar textos, muestras de tipos y otras utilidades. Los había de metal, plástico y, en su etapa final (antes del triunfo de la autoedición), de acetato flexible transparente. Los tipómetros europeos "continentales" medían en cíceros, los anglosajones en "picas".

Tener en un mismo instrumento diferentes medidas de longitud permite medir el papel, los grabados y los tipos²⁹ (ver fig. 15).

29.- AAVV.: *La composición en ...op. cit.* p. 170

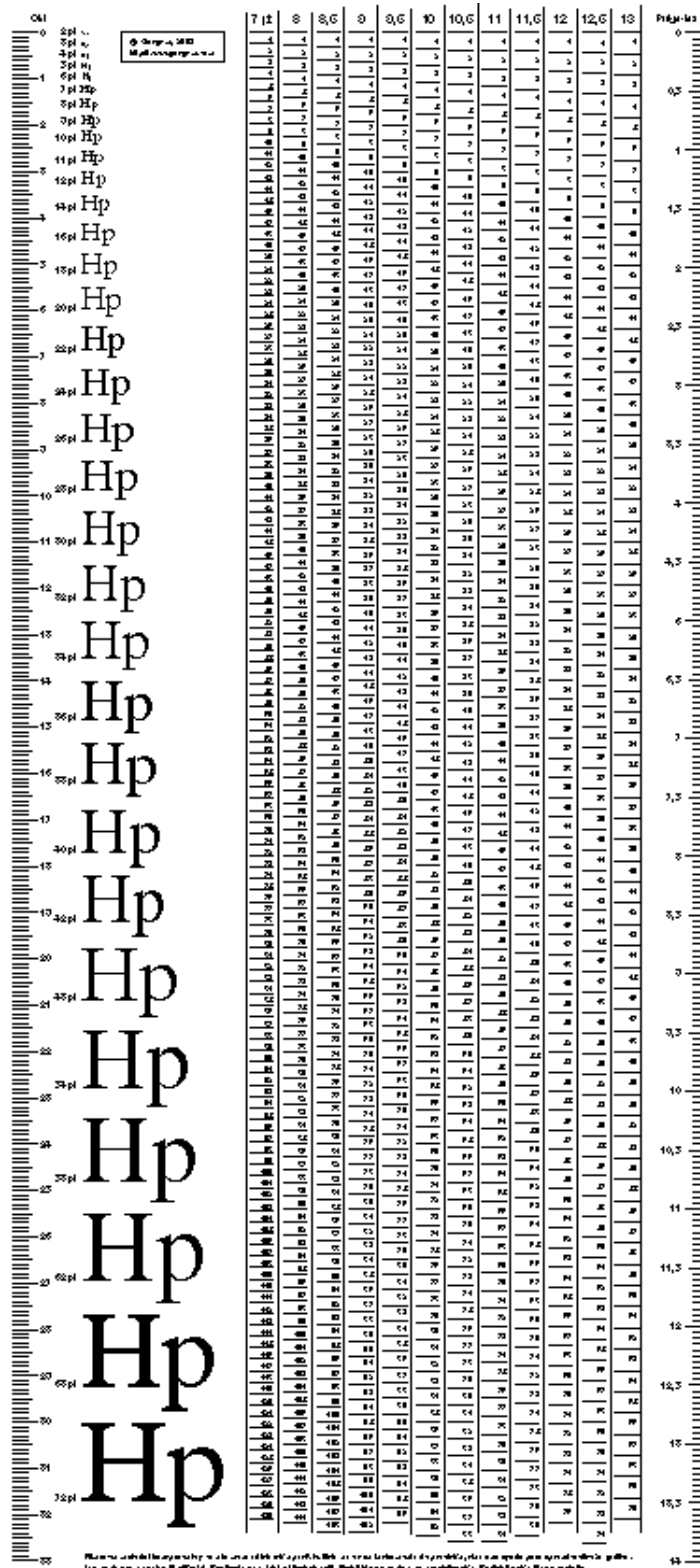


Fig. 15 El tipómetro ha sido digitalizado. En él se aprecian las diferentes medidas y sirve como herramienta para aprender los elementos del diseño gráfico o la maquetación.

Imagen digitalizada en el taller del Conservatorio de las Artes del libro. Barcelona, 2004.

Fig. 15

2.3.3 HERRAMIENTAS. EL UTILLAJE BÁSICO EN UN TALLER TIPOGRÁFICO DE LA ÉPOCA ESTUDIADA (1820-1845).

El componedor es una regla de metal con un borde a lo largo formando una “L”. Lleva un tope fijo en uno de los extremos y otro movable. Servía para evitar que la composición lineal de letras y espacios se cayera. Además, se usaba como soporte. Estaba provisto de un sujetador que se utilizaban para determinar la medida o longitud de la composición. Los componedores más usados eran tres: el estrecho, en el que sólo cabía una línea del cuerpo doce; el ancho que podía contener hasta cuatro líneas; y, por último, la cazuela que contenía hasta ocho líneas compuestas. (ver fig. 16)

Las pinzas eran herramientas de acero niquelado, a manera de tenazas. Se empleaban para sacar con facilidad los tipos y los espacios que se debían corregir. Éstas tenían estrías en la cara interior de las puntas para que, al tomar el tipo, no resbalara. (ver fig. 17)



Fig.16



Fig.17

Fig. 16 Dibujo que representa el componedor.

Fig. 17 Herramientas indispensables del tipógrafo que son: las pinzas, el componedor de metal, y la mesa de trabajo. Fotografías tomadas en el Conservatorio de las Artes del libro. Barcelona, 2004.

La galera era una plancha de hierro o cinc guarnecida por tres de sus lados. Tenía dos lados más largos que sobresalen para apoyarla y sacar de ella los moldes grandes, resbalándolos a través de la pala o voladera. Así, al usarla, facilitaba el trabajo de resbalar los moldes sobre la mesa.

El porta páginas era llamado porta paquetes dado que era un trozo de papel resistente y contaba con dos o más dobleces para colocarse debajo de cada molde de la composición. Era conveniente atarlo con un cordel para trasladar los paquetes de forma sencilla.

La prensa de pruebas era una máquina en la que se obtenía la primera muestra del paquete o molde. Se usaba para poder imprimir el molde de la composición de la página, o forma que se acababa de realizar, pudiendo ver y corregir los posibles errores surgidos durante la composición, antes de ir a la prensa.³⁰

30.- Las definiciones recogidas han sido extraídas de los libros aquí referenciados una vez comprobado su funcionamiento en el taller del Conservatorio. Los libros más consultados han sido:

Martín, Salomón: *el Arte en la tipografía*. Madrid, España. Tellus. 1988. p. 70 En este libro encontré las definiciones básicas que me sirvieron de base para definir algunos términos y descripciones de las herramientas utilizados durante los cursos monográficos de tipografía y de encuadernación. También se cotejaron los datos con el libro de Beumont, Micho: *Typo and color*. Madrid, España. Hermann Blume.1988. p. 70 y *la Composición en las artes gráficas*. Tomo I. Barcelona, España. Ediciones Don Bosco.1970 p. 170.

2.3.4 ORNAMENTACIÓN DEL LIBRO

Antiguamente se cuidaba la ornamentación del libro. Para entender en qué consiste, se consideró necesario dar una definición de la misma. Se llama ornamentación a los adornos obtenidos con orlas, viñetas o dibujos que representan elementos ordinariamente abstractos, sin relación directa con el texto a que se juntan y al que pretenden únicamente adornar.

A continuación se mostrará los nombres más representativos de los adornos localizados en los libros.

Los filetes troquelados se utilizaban para cortar cartulina o cartón. Son unas piezas de metal que tenían la misma altura que los tipos y se empleaba para imprimir rayas. Entre sus variedades se encuentran los finos, seminegros, negros o medios lutos que oscilan entre el 1/2 punto hasta los 3 puntos de ancho.

Los bigotes son piezas de metal semejantes al filete y se empleaban debajo de un membrete, o debajo de un título o /y subtítulo. Su forma es horizontal. Se caracteriza por ser delgado en los extremos y grueso hacia el centro. Se utilizaba antiguamente para separar el título del texto.

Los corchetes tienen la forma de abrazadera. Su objetivo es reunir las divisiones de una materia o concepto determinado.

La viñeta deriva de los adornos y ornamentos de los libros manuscritos en el medievo. Eran dibujados a mano. Más adelante se utilizaron diversas técnicas como son la xilografía o buril. Los temas son variados, pudiendo representar racimos, hojas de piña, animales, personas. Su finalidad era adornar.

Las viñetas tenían relación con el tema del libro. Algunos impresores colocaron su marca de impresor.

Las orlas son adornos más sencillos que una viñeta. Su finalidad era ornamentar textos o formar recuadros combinados con cantoneras adecuadas. Incluso estas piezas tipográficas formaban en su base un adorno de diversas figuras, flores, figuras abstractas, y animales. Las páginas totalmente recuadradas de orlas se llaman páginas orladas o atomarginadas.

El friso es un adorno de tipo geométrico que se coloca a la cabeza de la página.

Los finales son adornos que antiguamente llenaban el blanco de las páginas cortas o incompletas con que termina un libro, o una parte o capítulo del mismo. También se les conoce como base de lámpara. El final debe estar siempre en consonancia con el carácter del libro, con el estilo de las cabeceras y las iniciales.

Los *marmosetes* son grabados alegóricos que se colocaban al final del capítulo.

Los florones son las viñetas en forma de flor u hoja

Los finales de capítulos son también conocidos como culos de vaso, o bases de lámpara. Generalmente eran viñetas de forma triangular.

Los trabajos de remenderia son de composición compleja o especial, también se conocen como composición de remiendos. Son todos aquellos trabajos en los que se combinaban diversas clases de alfabetos con cuerpos distintos, además de los filetes, las fórmulas matemáticas, los elementos voladitos, los subíndices, y las orlas. Además, eran impresos a pequeña escala como tarjetas, muestras, volantes.

2.3.5 FUNDICIÓN Y DISEÑO TIPOGRÁFICO

En un principio eran los mismos impresores los que financiaron y organizaron la fabricación de tipos. La labor de grabar punzones, golpear y justificar matrices, producir los moldes y fundir tipos eran procesos ajenos a la impresión y los realizaban asalariados independientes. De la habilidad para conseguir un buen material tipográfico dependía el futuro del impresor.

La mayoría de estos fabricantes de tipos eran grabadores de moneda, orfebres hábiles en la fabricación de punzones para la creación de letras y símbolos en relieve sobre metal. A mediados del siglo XV estos artesanos estaban ya establecidos en las ciudades más importantes y organizados por gremios. Es probable que se diese el caso que diversas personas se asociasen en la organización de un taller de imprenta. Su número dependía del tamaño de la empresa.

La fundición de los tipos se realizaba con bloques en relieve para obtener punzones de cada carácter, luego, sobre metales más blandos, se formaría el molde o matriz. Para ello se necesitaba un metal que fundiera con facilidad, que se esparciese por el hueco de la matriz. También se requería que, una vez enfriado, ofreciera una dureza que permitiera soportar la presión ejercida. La aleación utilizada desde la época de Gutenberg estaba compuesta por plomo, antimonio y bismuto. El punzón era un paralelepípedo de acero templado sobre el cual, después de ser pulido convenientemente, se

dibujaba y tallaba en relieve el ojo de la letra mediante una fuerte presión. Siguiendo a J. Martínez Sousa, cuya autoridad en lo que se refiere a asuntos de tipografía es indiscutible, técnicamente,

“ El tipo es un paralelepípedo de metal que porta en la base la figura en relieve de un signo alfabético o de puntuación”.³¹

La exactitud del punzón se probaba con el contrapunzón que tenía grabada en hueco la letra o signo. Los caracteres fundidos por Gutenberg fueron una perfecta imitación del estilo de los escribas alemanes, una letra cuadrada muy compacta. Incluso copió y perfeccionó las ligaduras y los caracteres con terminaciones especiales.

Desde los primeros tiempos de la imprenta, los impresos se obtenían casi exclusivamente a base de tipos móviles; de ahí que al arte de imprimir se le llamara tipografía, es decir, la impresión con tipos de metal en relieve. A los que trabajaban en este arte se les llamó tipógrafos, lo que sigue usándose aunque en la actualidad, los medios de impresión han variado y los tipos móviles han sido sustituidos por medios digitales. Los tipógrafos eran los que imprimían mediante tipos móviles fundidos en plomo.

El tipógrafo, cuando realizaba la compaginación de libros tenía que buscar aquellos alfabetos que mejor se adaptasen al género literario en cuestión, o al tipo de libro que se componía. Había que tener en cuenta la economía de medios,

31.- Martínez Sousa, J.L.: *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Gijón. España. Trea. 2001. p. 97

así como, tener un entendimiento profundo del oficio. De hecho, que un tipógrafo cuando compaginaba pudiera elegir entre alfabetos distintos supone la existencia de un proceso de producción previo encaminado a la obtención de esos alfabetos. Era la fundición de tipos y a quien diseñaba los alfabetos que debían fundirse, se le denomina diseñador de tipos.

fig. 18 Esbozo que presenta el diagrama del tipo móvil .
Elaboración propia.

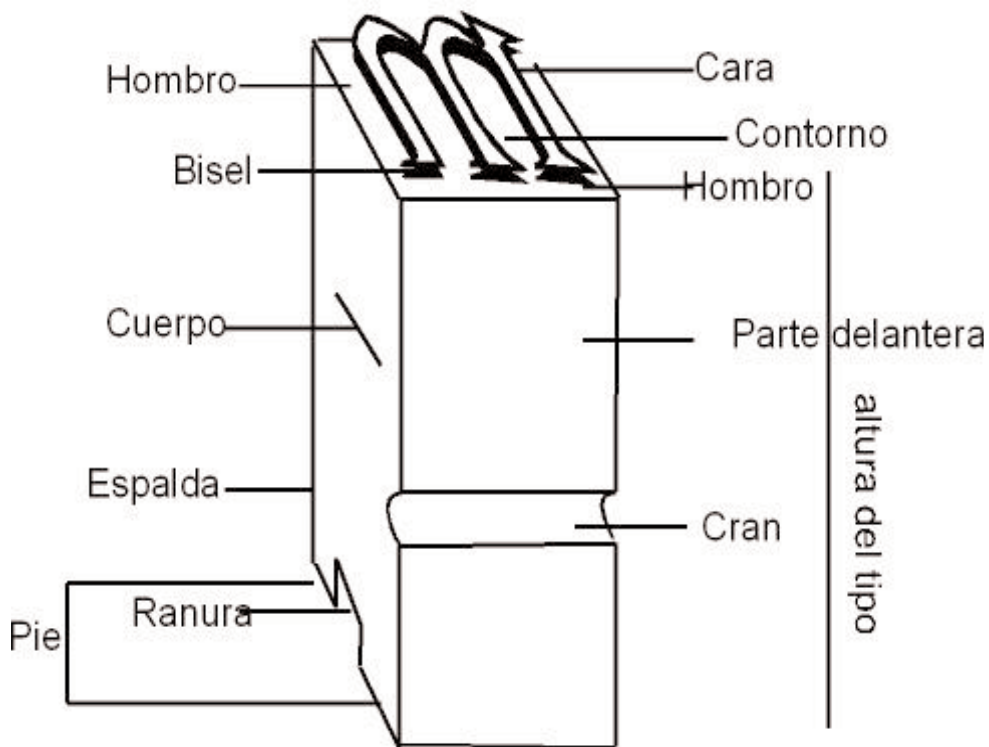


Fig.18

A continuación, presentaré los distintos conocimientos relativos a la composición tipográfica manual tal como la hemos heredado actualmente. Conocerlos me fue muy útil para una investigación sobre el siglo XIX. Por otra parte, considerarlos obsoletos sería negar la historia acumulada durante más de tres siglos de práctica tipográfica, lo que sería un grave error.

Para tener una base documentada sobre tipografía, consideré importante seleccionar algunas definiciones basándome en autores que son considerados por los especialistas como autoridades en el medio. Por lo que se refiere a las definiciones de la tipografía, he elegido sólo las que, a mi parecer, eran las más completas. De acuerdo con José Luis Martínez, la tipografía se define como:

“El Arte de componer e imprimir con tipos móviles, o con planchas hechas de diversos materiales, fundidos o grabados en relieve”³²

De un modo más general y visto en la perspectiva de lo que ocurre actualmente podemos decir que la tipografía es una actividad que sirve para reproducir de una forma óptima un mensaje escrito, utilizando para ello diferentes modalidades de reproducción de la actualidad. Por su parte, John Kane afirma, que

“Tipografía es un conjunto de signos especialmente rico porque consigue que el lenguaje sea visible.”³³

32.- Martínez, José L.: *El libro en Hispanoamérica. Origen y desarrollo*. Madrid, España. Fundación Sánchez Ruipérez. 1987. p. 177

33.- Kane, John: op. cit. pp.2-3

2.3.6 TERMINOLOGÍA BÁSICA DEL OFICIO: LOS ALFABETOS Y LOS TIPOS.

Dado que las partes del tipo están denominadas con términos específicos en el ambiente de las artes gráficas, consideré importante hacer un repaso de esa terminología técnica.

Parte de ella está en proceso de olvido. Por ello creí importante recordarla. Cabe aclarar que muchas veces, la palabra tipo se utiliza de modo amplio refiriéndose a caracter o letra, pero sólo se puede hacer siempre y cuando esa letra haya sido fundida y sea un tipo móvil.

Los términos aquí relacionados denominan las partes constructivas de las letras tal como están grabadas en los tipos. Se refieren a lo bidimensional de las letras.

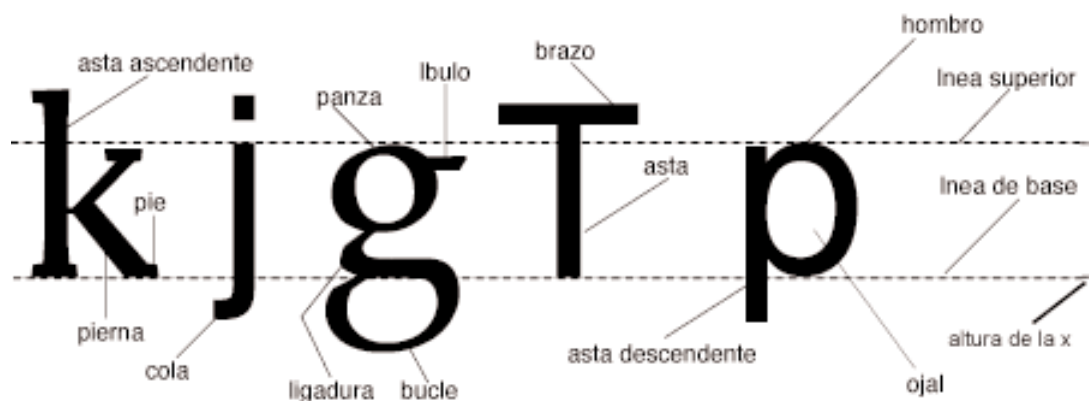


Fig.19

Fig. 19 el dibujo muestra las partes esenciales de la letra.
Elaboración propia.

Línea base es la línea imaginaria que define la base visual de las letras.

Familia de tipos es el conjunto integrado por los caracteres del alfabeto, diseñados bajo unos mismos criterios de coherencia formal.³⁴

La fuente consiste en cada variante diseñada de una misma familia de tipos.

El ojo es la cara superior para producir la impresión.

El ojal es el espacio interno blanco de la letra.

El pie a base es la parte inferior opuesta al ojo, en el que suele haber una hendidura o canal producida por el molde de fundición.

Rasgo descendente es la porción del asta de una letra en caja baja que se proyecta por debajo de la línea base.

Rasgo ascendente es la porción del asta de la letra minúscula que se proyecta por encima de la línea media.³⁵

A partir de aquí, los términos relacionados denominan partes del tipo visto como cuerpo volumétrico.

La altura es la distancia entre ojo y base. Es la única dimensión rigurosamente igual para todos los caracteres de cualquier tamaño y estilo.

El árbol del tipo es la distancia entre la base y el hombro lugar donde empieza el relieve del ojo.

El cran es la hendidura que presenta el tipo en una de sus caras, puesto que facilita su rápida colocación en el componedor aún valiéndose únicamente del tacto.

34.- Martínez Sousa, J.L.: *Diccionario de edición... op. cit.* p.56.

35.- Germán Fabris: *Prontuario gráfico. Origen y conocimiento de los caracteres.* Barcelona, España. Don Bosco. 1975. p. 27

La rebaba u hombro es la medida que existe entre los bordes del prisma y la superficie del ojo.

2.3.7 LA PÓLIZA TIPOGRÁFICA

La póliza es la nomenclatura de los caracteres tradicionales. En la póliza se indicaba por medio de una nomenclatura los tamaños, el peso, el coste y los números de las familias de letras y caracteres tipográficos. Al respecto, dice Carlo Millares,

“la póliza tipográfica era la unidad típica de las fundiciones de caracteres de imprenta, que contenía la variedad de signos y tipos de la caja”³⁶

Constaba de dos columnas. La primera indicaba los nombres que éstos recibían y, la segunda, mostraba los tamaños o series. Sin embargo, los espacios y cuadrados no se comprendían en ésta.

Para el objeto específico de la investigación era necesario recordar la nomenclatura antigua para aclarar y unificar términos localizados en los libros de muestras de Ignacio Cumplido. De este modo, era importante reconocer la procedencia de los nombres usados en los catálogos y los tamaños de los alfabetos. Para realizar la investigación tuve que cotejar los nombres de las muestras con alguna póliza antigua, y así, poder verificar que los nombres de uso eran

36.- Millares, Carlos Agustín: *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. México. Fondo de Cultura Económica. 1971. p. 56

los mismos de la póliza y además indicaban el tamaño correspondiente. Para localizar los nombres usados en los muestrarios tipográficos del impresor Ignacio Cumplido, me basé en el libro de Christopher Perfect. Además, se cotejaron los datos con lo expuesto por José Luis Martínez Sousa en su *Diccionario de edición*.³⁷ Por el otro lado, necesitaba cotejar los nombres con existentes en los catálogos de las fundiciones de tipos. Para ello, localicé los catálogos y muestrarios de alfabetos de la fundidora Neufville Barcelona de 1962, conservadas en el taller del Conservatorio de las Artes del libro en Barcelona. De la comparación, la conclusión fue que la nomenclatura antigua coincide con la usada en los muestrarios de alfabetos de Ignacio Cumplido en México. Una vez identificados los nombres, se han subrayado en ambas listas para localizarlos con mayor rapidez y poder realizar el cotejo. La nomenclatura antigua es como sigue:

Americano	1 punto
Germano	1,5 puntos
Non plus ultra	2 puntos
Microscópica, nórdico	2,5 puntos
Ala de mosca, Diamante	3 puntos
Perla u Ojo de mosca	4 puntos
Parisiense o Parisina	5 puntos
<u>Nomparela, Nomparell</u>	6 puntos
<u>Miñona, Glosilla</u>	7 puntos
Gallarda	8 puntos
<u>Breviario o Romana chica</u>	9 puntos

37.- Christopher Perfect: *Guía completa de la tipografía*. Barcelona, España. Blume.1994. p.110. y Martínez Sousa, J:L: : *Diccionario de edición...* op. cit., p. 34

<u>Entredós o Filosofía</u>	10 puntos
<u>Lectura chica</u>	11/12 puntos
Lectura gorda, Cícero o San Agustín	12 puntos
<u>Atanasia</u>	14 puntos
<u>Texto, Romana grande o Dieciséis</u>	16 puntos
Parangona pequeña	18 puntos
Parangona grande o gorda	20 puntos
<u>Misal</u>	22 puntos
Petitcano	26 puntos

Una vez identificados los nombres, el siguiente paso fue verificar si los nombres y los tamaños localizados coincidían con los nombres usados en la póliza de las fundidoras. Lamentablemente, sólo encontré las revistas de Neufville. Sin embargo, dada su importancia me pareció pertinente tomarla como base.

Cabe recordar que esta empresa se ha convertido, al unirse con la Bauersche Giesserei de Frankfurt am Main y la Bauer Type Foundry, en el primer referente internacional en la producción de tipografía al conseguir unir en una sola empresa la primera producción mundial de tipos de imprenta. Asimismo, Neufville también es la empresa más renombrada para el suministro de maquinaria para las Artes Gráficas en España.

b) Nomenclador de los cuerpos tipográficos
(Neufville, S.A. de 1962)³⁸

PUNTOS	NOMBRE
1	Non plus ultra
1 1/2	Octavo de cícero
2	Microscópica
3	Brillante
4	Diamante
5	Perla
6	<u>Nomparell</u>
7	<u>Miñona</u>
8	Petit (gallarda)
9	<u>Breviario</u>
10	<u>Garamond (entredós)</u>
12	<u>Cícero (lectura)</u>
14	Mediano
16	Romana (San Agustín)
18	Parangona
20	<u>Texto</u>
24	Palestina
28	Canon menor
36	Canon
48	<u>Misal</u>
60	Gran nomparell (sabón)
72	6 Cícero
84	7 Cícero
96	8 Cícero

38.- *Revista de la fundidora Neufville*. Barcelona, España. 1962.

Al observar las dos listas mostradas, llegué a las siguientes conclusiones. Por un lado, los nombres eran indicados por su valor de uso, es decir, el grado de utilidad para satisfacer las necesidades prácticas en el taller tipográfico. Así, lo corroboré mediante el análisis de los libros de muestra publicados por Ignacio Cumplido. Por otro lado, una vez localizados los nombres, pude cotejar su correspondencia en tamaños, y concluir que algunos tamaños habían variado entre la póliza antigua y la de la fundidora Neufville. A continuación mostraré que algunos tamaños aumentaron considerablemente y, además, se realizaron cambios de nombre.

Libros de muestra de I.C.	Fundidora Neufville
Atanasia (14 puntos),	Mediano (14 puntos)
Breviario (9 puntos),	
Misal (22 puntos),	48 puntos
Entredós (10 puntos),	Garamond (10 puntos)
Lectura (11/12 puntos),	Cícero (12 puntos)
Miñona (7 puntos),	
Nomparel (6 puntos),	
Petitcano (26 puntos).	Canon menor (28 puntos)
Testo (16 puntos),	Texto 20 puntos

Este proceso me sirvió para saber identificar los tamaños y los nombres que correspondían a los mostrados en los libros de muestra del impresor Ignacio Cumplido. Los nombres me servirán para analizar las portadas y tener un parámetro de

cuáles eran los tamaños que se usaban en los libros que integraron la muestra.

2.4 EL EDITOR

En el siglo XV según el historiador Haebler, los llamados *Societas* actuaron realmente como editores pues los impresores tenían que entregar sus productos a la organización que los financiaba, quienes no se inquietaban en absoluto por el hecho de que la venta fuese o no rentable.³⁹

El editor puede ser el creador intelectual de una obra, o la persona que se encargaba de la inversión para la producción del libro.⁴⁰ La figura del editor surgió a lo largo de la primera mitad del siglo XIX.

Una relación editorial surge por primera vez en el momento en que el impresor recibe en pago una cierta suma de dinero por su trabajo, mientras que los beneficios son del socio al igual que el riesgo de ganar. El editor actuaba como intermediario entre el autor y el impresor, sin olvidar que muchas veces el editor y el autor podían ser la misma persona. Cabe recordar que no se imprimía libro alguno sin la expresa o tácita voluntad del autor. Así, el autor trabajaba,

39.- Haebler, Konrad: *Introducción al estudio de los incunables*. Madrid, España. Ollero y Ramos. 1995 . p. 155

40.- Suárez de la Torre, Laura (Coordinadora): *Constructores de un cambio cultural: Impresores-editores y libreros en la ciudad de México*. México. Instituto Mora. 2003. p.109. Con este libro, logré complementar la información recabada a lo largo de mi investigación. Muestra un panorama completo sobre los libreros- impresores del México del siglo XIX.

leía, consultaba y era respetada su voluntad hasta que quisiera editar su libro, alcanzando el estado de perfección que el autor esperaba.⁴¹

El editor en la actualidad es la persona que facilita la edición, se encarga de la publicación y la distribución de nuevas obras. Es una persona que, con arreglo a las leyes, organiza, paga y administra una publicación. Como se verá en el siguiente capítulo, los editores aparecen en México a principios del siglo XIX y, a través de la información recabada, se puede puntualizar que también incursionaron en la publicación de periódicos. Así por ejemplo, Andrés Quintana Roo y José María Cos (insurgentes) editaron el periódico *Semanario Patriótico Americano* en Huichapa y Tlalpujahua desde julio 19 de 1812 hasta enero 17 de 1813.

Se conoce como *Editorial* a la empresa (casa editorial) que cuida de la publicación y difusión de los libros. Actualmente, la edición ha dejado de ser particular y aislada para convertirse en una industria mediante los adelantos técnicos y al crecimiento de la demanda.

41- *Composición de las artes gráficas*. Barcelona, España. Don Bosco. 1990. p. 366

2.5 DEL OFICIO DE CAJISTA AL DISEÑO EDITORIAL

A principios del siglo XIX en México, comenzaron a aparecer pequeñas imprentas en las que se reproducían todo tipo de obras, cada vez más elaboradas, como folletos, periódicos e incluso libros. Los cajistas fueron perfilando el campo de su trabajo en un sentido parecido a lo que, después, habría de ser el diseño gráfico. Ellos fueron, tal vez, los primeros diseñadores gráficos, ya que se encargaban de componer y maquetar los diferentes elementos que iban a formar una obra para que resultara lógica, clara, armoniosa y bella. En este sentido, vale la pena recordar, cómo explicaba Pablo Andrés Escapa, que

“los cajistas ejercían un arte liberal, y los impresores un arte mecánico. Por este motivo, la responsabilidad mayor recaía en el cajista pues su trabajo era intelectual.”⁴²

Vale la pena ahora reflexionar sobre la noción de diseño visto en general y desde la perspectiva actual. Tomando como eje la idea de Laurent Wolf⁴³, el diseñador es un profesional que resuelve necesidades de comunicación visual en el contexto social y comercial creando conceptos funcionales a través de la investigación sobre el cliente, el producto y el mercado haciendo uso de tecnologías de la información y herramientas de venta. Es importante considerar el método en el diseño como una manera coherente y sistemática de aplicar normas al funcionamiento de la economía.

42.- Escapa, Pablo: Op. cit., p. 63

43.- Wolf, L.: *Ideología y producción: el diseño*. Madrid, España. Redondo, 1972. p.57

Como es lógico, los aspectos culturales y sociales influyen en el objeto a diseñar, y es el diseñador el responsable de organizar todos los elementos particularmente relacionados con la utilización y el consumo de productos gráficos. Dice Euniciano Martín:

“El diseñador debe analizar con sentido crítico, apreciando sus valores o buscando ideas o soluciones de mejora”.⁴⁴

Debemos dejar claro que el objetivo del diseño editorial es la distribución de la información a través de una maquetación y composición del medio. Cada tipo de medio, es decir, revista, periódico o libro, y sus géneros específicos, tienen sus características en cuanto a formato, composición, información y jerarquía de los elementos. Así, el diseño busca expresar el mensaje de la publicación estableciendo una unidad coherente entre texto y gráfica. Los profesionales dedicados al diseño editorial buscan sobre todas las cosas lograr una unidad armónica entre el texto, la imagen y la diagramación que permita apoyar el contenido del mensaje que tenga valor estético y que impulse comercialmente la publicación.

La noción de diseño y, con él, la del diseño editorial surgió con el andar de la revolución industrial y la instauración del sistema laboral y productivo de la industria en todos los sectores económicos. Sin embargo, no fue hasta bien entrado el siglo XX, más o menos durante la posguerra de la 2ª Guerra Mundial, cuando la noción de diseño editorial quedó bien

44.- Martín, Euniciano: *Composición gráfica del diseño e impresión*. Barcelona, España. Edebé. Escuelas Salesianas. Barcelona-Sarrià. 1995. p. 30

delimitada en el sector de las artes gráficas en casi todo el mundo. Sin embargo, la tarea que a partir de entonces desempeñaba el diseñador tenía precedentes muy importantes dado que, en la imprenta ha habido que diseñar desde que se hacen los libros. Antiguamente, como se ha visto, era el cajista quien los diseñaba, pero a diferencia del diseñador actual, diseñaba las páginas a la vez que las componía, algo que ningún diseñador actual lleva a cabo. De acuerdo al pensamiento expresado por Laurent Wolf,

"El diseñador debe realizar un trabajo creador en función de las grandes tendencias que presiente e influencia, donde a él corresponde apreciar lo que satisfará al usuario de una forma más duradera, aportándole soluciones que rompan con los hábitos".⁴⁵

La estética gráfica heredada de la modernidad de la 2ª posguerra parte de lo arquitectónico y configura los elementos compositivos con la debida proporción en una superficie, a fin de conseguir unidad, equilibrio y armonía, atributos indispensables para su función comunicadora.

Hoy en día, como señala Néstor Nexa⁴⁶, el lugar que ocupa el desarrollo técnico ha ido desplazado a quien no sea capaz de concebir un producto en su valor diferencial. Ese lugar es (o debería ser) el propio del diseño, pues mientras más se fortalezca el diseño al introducir una rentabilidad a medio plazo, e incluso a largo plazo, la inversión en diseño será una de las más rentables. Personalmente estoy de acuerdo

45.- Wolf, Laurent.: *Ideología y producción: el diseño*. Madrid, España. Redondo, 1972. p. 54

46.- Nexa, Néstor : *Diseño.com*. Buenos Aires, Argentina. Paidós. 2001. p. 75

con que el diseño debería ser reconocido no sólo prácticamente, sino también por sus atributos y cualidades morales.

El diseño es un fenómeno cultural. Dice Raquel Pelta⁴⁷ que éste se concibe como algo más que un servicio al cliente pues, para un buen número de diseñadores, es también una manera de transmitir mensajes personales y de explorar cuestiones sociales, políticas e intelectuales. Es cierto que el diseño está relacionado con la cultura, la política, la sociedad y es un medio por el cual nos relacionamos y comunicamos como seres humanos, pero, en algunos casos, los diseñadores se lo toman como algo demasiado personal, y entonces no cumplen con su rol de intermediarios. Es importante aclarar, que tanto la independencia creativa como la capacidad proyectual son lo propio del diseñador actual en el ejercicio de su actividad práctica.

Además, el diseñador debe actualizarse y estudiar. Como bien decía Norman Potter,

“tiene mucho sentido común que un trabajador creativo siga siendo siempre un humilde estudiante de su materia, distinguiéndose como los verdaderos estudiantes de los cambios científicos”⁴⁸

De tal manera que, para poder llevar a cabo una contribución teórica, es necesario que los diseñadores comencemos a explicar cómo hacemos el diseño y por qué. En todo caso, para realizar un diseño editorial es importante entender qué

47.- Pelta, Raquel: *Sin límites. Visiones del diseño actual*. Zaragoza, España. Palacio de Sástago. 2003. p. 15

48.- Potter, Norman: *Qué es un diseñador: Cosas. Lugares. Mensajes*. Barcelona, España. Paidós, 1999. p. 78

hace el diseñador y cómo lo hace. De acuerdo con Raquel Pelta,

“el trabajo de un diseñador habla de una autoría, pero no de un estilo, entendiendo por autor a toda persona que crea una obra susceptible de ser protegida con derechos de autor”.⁴⁹

Una vez que se ha analizado con profundidad el contenido de la publicación es necesario buscar las formas más efectivas para comunicarlo. La diagramación debe desarrollar tanto el valor estético como el valor comercial del diseño. Los elementos básicos que se deben considerar para obtener un diseño editorial exitoso, son los siguientes:

- Legibilidad tipográfica
- Imagen
- Caja tipográfica
- Grilla o retícula editorial
- Material o soporte
- Formato

El diseño exterior del objeto editorial es la llave de acceso al contenido, por ello es de gran importancia obtener una gráfica que responda al mensaje que se transmite en el texto. Si esto no es así, se corre el riesgo de perder la ardua tarea que supone escribir un libro, o llevar a cabo una revista o periódico. Del mismo modo, un diseño de tapa y contratapa no acorde al texto puede generar confusión en los lectores. Es necesario que este diseño también esté pensado en función de un sector claramente delimitado de público al que se

49.- Pelta, Raquel: op. cit., p. 15

dirige la publicación, para llamar su atención teniendo en cuenta sus características sociales, culturales, étnicas y genéricas.

Por supuesto, el diseño del interior o tripa, también reviste gran importancia ya que, de la elección del formato, tipografía y organización de las imágenes, depende la lectura del texto. Un buen diseño editorial consiste en lograr la coherencia gráfica y comunicativa entre el interior, el exterior y el contenido de una publicación. En este sentido, la función del diseñador especializado es fundamental, ya que es la persona con todos los conocimientos necesarios para la realización gráfica exitosa de una publicación.

Con objeto de comprender cómo era la función de diseñar en el período de transición a la industria editorial y ver cómo trabajaba quien había sido el responsable de las portadas de los libros en el período estudiado, consideré importante hacer un repaso histórico sobre el libro antiguo hasta la primera mitad del siglo XIX, época que he decidido estudiar. Cabe recordar que, en primer lugar, el impresor debía encontrar el capital para poder elaborar e imprimir libros que satisficieran a su clientela, a precios que le permitieran lidiar con la competencia. El mercado del libro siempre fue parecido a cualquier otro. A los industriales que fabricaban libros se les planteaban problemas de coste y financiación. Como ya se ha comentado en el capítulo primero, literatos e impresores fueron ocupando un lugar en la sociedad decimonónica. Como bien explica Elizabeth Eisenstein,

“ Además del reagrupamiento de las viejas elites y de la creciente conciencia política de los villanos instruidos, los historiadores de la sociedad se han ocupado de la formación de nuevos grupos dedicados a la producción y distribución de artículos impresos.”⁵⁰

Para desarrollar esta investigación tuve que estudiar mi propia cultura, la historia de México, pues ésta afectó al funcionamiento del diseño editorial de aquella época. Asimismo, tuve que indagar con quiénes trabajaban, pues como es bien sabido el diseñador trabaja con y para otra gente. Es aquí donde deberemos tener bien claro qué es el diseñador, quién deberá adecuarse a las normas de la sociedad al considerar su cultura y sus hábitos de desenvolvimiento. Esta relación de adecuación en sí misma, es una función del propio diseño.

Por otra parte, el libro asumido como prototipo de la impresión, es decir un ejemplar de producto editorial, refleja y anticipa literalmente el concepto moderno de diseño, sobre todo sí consideramos que los procedimientos técnicos, industriales y comerciales siguieron siendo sustancialmente idénticos durante más de tres siglos para desarrollarse, luego, en perfecta sintonía con la industria editorial de los siglos XVIII y XIX. Fue esta búsqueda, la de generar una lectura placentera a través de una organización estética con la producción seriada, la que cambió la visión de las publicaciones. A partir de la tercera década del siglo XIX, el cajista

50.- Eisenstein, E.: *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*. Madrid. España. Universitaria Akal. 1994. p. 100.

componedor concentró todos sus afanes en realizar objetos editoriales más atractivos. Sólo mediante los grabados en madera, o a través de la invención de la litografía, se pudo dar una nota de originalidad a la producción editorial durante estos años, si bien el uso de estas técnicas aumentaba considerablemente los costos y reducía la velocidad de reproducción.

Además, los primeros emprendedores de los talleres tipográficos tuvieron que mostrar un hábil empirismo al aplicar en sus publicaciones los nuevos adelantos tecnológicos y las innovaciones en utillaje. En realidad, la sencillez técnica de las antiguas prensas tipográficas hizo que los hombres de letras pudieran intervenir en sus propios impresos. Era necesario que los impresores estuvieran capacitados para mezclar tinta, componer su media página en folio, con las cajas de tipos, manejar ellos mismos la prensa, sacar las páginas e incluso ir a venderlas con sus propias manos a otros impresores, en caso de no tener aprendices. A medida que iba creciendo el mercado literario, se habían formado nuevos grupos de lectores. Por tanto, se tuvo que separar por un lado, el hombre de negocios o profesional que había sido el aliado natural de los primeros impresores (editor) y, por el otro, los que tenían el oficio de imprimir.

2.6 EL DISEÑO EDITORIAL

Los diseñadores usamos algunos elementos característicos que nos identifican y siempre tratamos de respetar las necesidades básicas del cliente. Así, el cliente nos compra la idea que le proponemos para satisfacerlo, ya sea por medio de un producto o servicio. Una vez haya decidido cuál será el planteamiento a seguir en la maquetación del libro, el diseñador debe tener en cuenta la base estructural, la forma de estilo, la retícula, la toma de decisiones para jerarquizar los contenidos, para lograr enfatizar a través del uso de los colores su función comunicadora, sea recurriendo al contraste o la armonía.

Hay que tener en cuenta dos cosas fundamentales, como bien observa Renato de Fusco ⁵¹ ; por un lado, el diseño de los caracteres y, por el otro, las reglas combinatorias con las que se componen entre sí y se complementan con las ilustraciones, siendo éstas operaciones típicamente proyectuales en las que todo debe estar predispuesto y previsto.

El tipógrafo debe ser capaz de calcular el número de páginas que tendrá el libro impreso a través del cálculo matemático (cálculo tipográfico). La selección del alfabeto será siempre decisión del diseñador, y debe decidirlo teniendo en cuenta los caracteres adecuados y legibles bien espaciados e interlineados. No hay que olvidar que el diseñador editorial debe interpretar y dar forma al texto con la ayuda de una correcta selección y aplicación de tipos entre la enor-

51.- Fusco Renato: *Historia del diseño*. Barcelona.Santa & Cole. 2005. p. 25

me gama que tenemos. Siguiendo a Emil Ruder,

“ El diseñador debe disponer una serie de familias de tipos que armonicen entre ellos”.⁵²

Considero importante entender cómo lleva a cabo el diseñador su trabajo, por ello cabe recordar los pasos previos al proceso de elaboración del libro: lo primero es tener un proyecto bien definido, después, una lluvia de ideas que permita elegir la más adecuada. A partir de aquí, se examinarán cuáles podrían ser las ideas más viables tabulando los aspectos positivos y negativos. Luego, se realizaría la elección y se procede a planear cuál será el proceso a seguir para aterrizar nuestra idea. Después, se seleccionarán los materiales y las herramientas (tecnología) que permitirán finalizar el libro. Sin embargo, el papel del diseñador no terminará en la proyección, pues, a veces, también se implica en la producción supervisando la impresión del proyecto.

2.6.1 COMPOSICIÓN DE LA MAQUETA

El diseñador debe tener un plan concebido mentalmente sobre la maquetación del objeto gráfico a realizar, adaptando los medios para conseguir un fin.

FASES DEL PROCESO DE DISEÑO

-Establecer qué se debe realizar. Procesos: reflexión, definir

52.- Ruder, Emil: *Manual de diseño tipográfico*. Barcelona, España. Gustavo Gili. 1983. p. 10

objetivos, opciones, prioridades, ritmo de trabajo y organización.

-Seleccionar los materiales

-Determinar quienes van a ser los colaboradores

-Organización de los procesos: composición, compaginación, selección de imágenes, pruebas.

-Impresión

-Encuadernación

A continuación, mostraré una tabla comparativa sobre el trabajo de maquetación de un libro en los siglos XIX y XXI.

(ver fig. 19)

2.6.2 LOS MÁRGENES

En la Edad Media los copistas, encargados de la realización de manuscritos únicos, establecieron normas referentes a márgenes, columnas y espaciados que continúan vigentes en Occidente desde entonces. Los copistas fueron, de alguna manera, los primeros expertos en diseño editorial. Los márgenes permitían a los impresores ensanchar el molde sin necesitar un mayor tamaño de papel, respetando el tamaño de la prensa. La disposición del molde a línea tirada (bloque) o a dos columnas fue una decisión arbitraria por parte del impresor. La presentación del original influyó materialmente en el resultado de cierto tipo de obras, partiendo de una costumbre que, más tarde un impresor no podía arriesgarse a abandonar por temor a que de ese modo peligrara la posi-

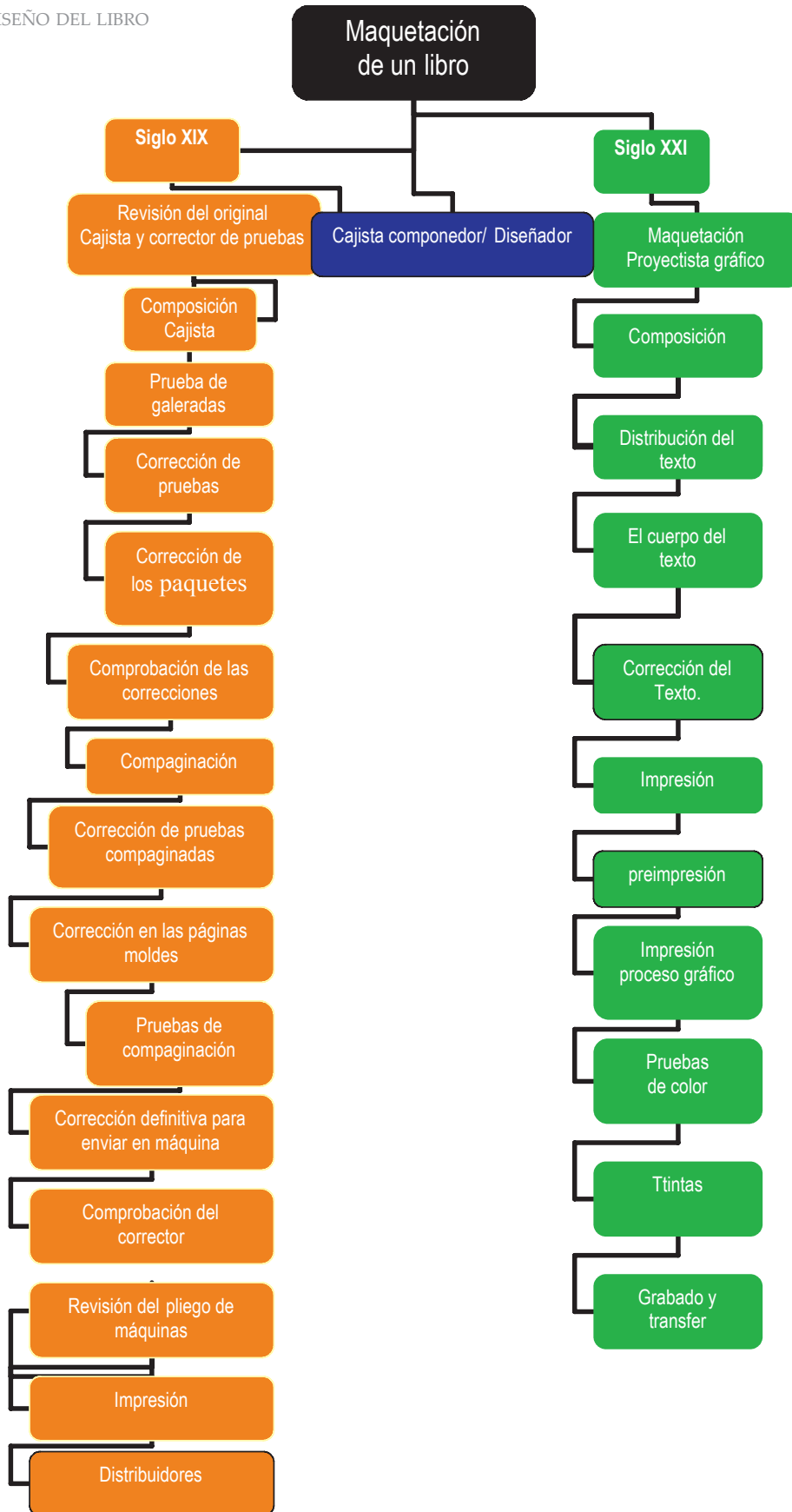


Fig.19

Fig. 19 Diagrama del proceso del trabajo para la confección del libro, en el que se hace una comparación entre el siglo XIX y el siglo XXI. En la actualidad existe un notable ahorro en tiempo para la realización del libro.

bilidad de venta de su producto. Por ejemplo, Gutenberg imprimió la biblia de 42 líneas a dos columnas por páginas. La mayoría de los textos impresos con tipo misal lo fueron a dos columnas. Casi todas las biblias y, en especial, todos los libros litúrgicos se imprimieron de este modo.

La caja tipográfica es un límite virtual que define el sector que se imprimirá en cada una de las páginas. Se generan así cuatro márgenes (superior, inferior, lateral izquierdo y derecho), cuya dimensión se debe determinar en cada caso particular. También hay blanco entre las palabras y entre las líneas o interlineado. Todos estos blancos - afirma Euniciano Martín- están relacionados con el carácter y la economía del impreso.⁵³

Dado que los márgenes son los espacios en blanco que rodean la caja de texto, o zona impresa de la página, éstos se deciden al establecer el rectángulo que ocupa la caja de texto en relación al formato de la página. Los mismos fundamentos para la disposición de los márgenes se han utilizado desde la invención de la imprenta, puesto que todas las páginas del libro entre sí deben responder a una unidad de estilo, a pesar de la variedad de elementos que pueden intervenir en ellas. En el diseño de libros, los márgenes han tenido muchos fines e incluso, tienen diversas connotaciones semánticas. Entre ellas, se encuentran las siguientes funciones: enmarcar el texto, crear un contraste entre el blanco y el negro de la mancha del texto, lo que responde a criterios

53.- Martín, E. *Op. cit.*, p. 61

estéticos, pero fundamentalmente sirven para anotar ideas, para poner los dedos y sujetar el libro sin tapar el texto.

Cada uno de los márgenes se encuentra localizado dentro de la distribución de la página, e históricamente se les asignó un nombre. Los siguientes nombres se han utilizado durante varias generaciones y, por tanto, aún son usados en el medio gráfico. (Ver fig 20). Se llama *Lomo* al margen que va entre las dos páginas. Tradicionalmente era llamado *Interior*. Al margen *Superior* corresponde el nombre de *Cabeza*, siendo normalmente más ancho que el *interior*, pero menor que el *Inferior*. Por su parte, el *Inferior* recibe el nombre de *pie* y está ubicado en la base. Este margen es mayor a todos los demás. Por último, el margen exterior se llama *Canto*. Está ubicado al lado izquierdo o derecho, según la confrontación de las páginas simétricas de la página. Tradicionalmente tiene el doble de anchura que el interior. Ahí se colocan los dedos al leer, que no deberían tapar la caja de texto.

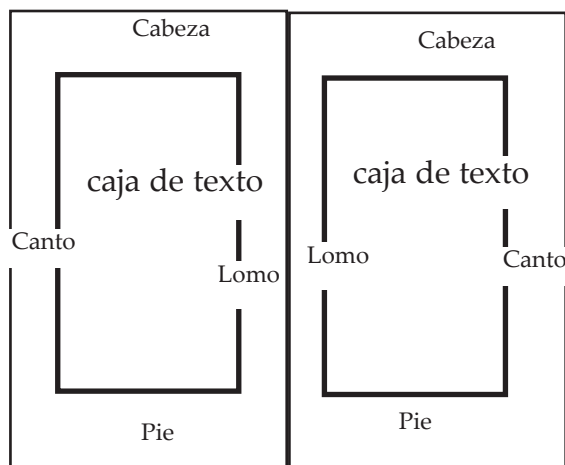


Fig. 20. En el dibujo se muestra la distribución de los márgenes con sus nombres. **Dibujo de elaboración propia**

Fig.20

La mayoría de los esquemas clásicos, o tradicionales, en la compaginación de libros se basan en esa norma general de progresión de márgenes, de menor a mayor partiendo del lomo. Lo que cambia de un estilo a otro es la proporción en que el tamaño de los anchos varía.

2.6.3. LAS PROPORCIONES ENTRE LOS TAMAÑOS DE PÁGINA Y LA FORMA.

El tamaño y forma de una página del libro a veces son determinadas a través de consideraciones fuera del mando del diseñador: quizá puede conformar una serie de parámetros en existencia que deben usarse, y así sucesivamente.

Cuando la opción de tamaño y forma son sin restricción, el diseñador debe considerar cuál es el propósito del libro muy cuidadosamente, cómo se usará, quién lo leerá, dónde y los requisitos de las ilustraciones que tendrán. Las formas básicas son vertical, cuadrado, y horizontal. La forma normal es vertical, y es normal porque es la forma más eficaz para contenerlo en la mano, y que se abra con el propósito de leer. Debe haber una razón buena por consiguiente, para partir de esta forma.

Un formato apaisado puede ser justificado cuando las ilustraciones son de paisajes, y especialmente, si dos ilustraciones del paisaje necesitan colocarse una al lado de la otra

completándose. La creación de las páginas se sostiene por una espina dorsal más corta, que tienden a romper la encuadernación; además, es poco manejable. Hay que considerar que si es más grueso y más pesado el libro apaisado, peor será su manejo y las páginas tiran de la encuadernación. Entre los libros apaisados es común encontrar libros infantiles, que tienen muchas ilustraciones, poco texto e incluso muy poca información. Otros, tienen una combinación de materiales para estimular el sentido del tacto en los pequeños.

La palabra elegante aplicada a las proporciones de una página del libro requiere atención. Algunas proporciones son definitivamente más elegantes, o complacen más que otras, sin tomar en consideración el diseño de los impresos.⁵⁴ Las proporciones que parecen tener la elegancia grata obtenidas a través de la sección dorada o áurea, se obtiene partiendo de una unidad arbitraria que permite la construcción de proporciones, tanto de múltiplos como de submúltiplos, es decir de intervalos mayores y menores. Su expresión matemática es $a:b=b:a+b$

Tschichold creyó totalmente en la sección áurea y los métodos usados por los escribas medievales para determinar sus márgenes, así, como, sus proporciones de página. Éstas nos permiten adecuarnos al formato en el que trabajaremos, pero más importante es la yuxtaposición, lo que colocamos junto al objeto visual o el marco en el que está colocado.⁵⁵ La

54.- Montesinos, M: *Manual de tipografía. Del plomo a la era digital*. Valencia. Campgràphic. 2002. p. 188

55.-Ruari Mclean: *Manual of typography*. Londres, Inglaterra. Thames & Hudson.1980 pp. 127-128

medición universal es la propia medida del hombre, el tamaño medio de las proporciones humanas. Dice E. Martín en su libro,

“La distribución y ordenamiento arquitectónicos dan el signo gráfico, siendo estas cualidades perceptivas al lector.”⁵⁶

La proporción es una importante variante que influye en el modo en el que percibimos las cosas. Además de la sección áurea, existen otras tres proporciones numéricas importantes que se aplican en el diseño editorial. El resultado tendrá mejores efectos visuales que si aplicamos medidas arbitrariamente. Existen otros muchos sistemas para establecer escalas o proporciones, por ejemplo, la establecida por el arquitecto francés Le Corbusier. Su unidad modular es el tamaño del hombre y, sobre esta proporción, establece una altura media de techo, ventana y puerta entre otros. Aprender a relacionar el tamaño con el propósito y el significado es esencial para la estructuración de los mensajes visuales. En el caso específico del libro, debe haber proporción entre la caja de texto, los márgenes y el formato.

2.6.4 EL FORMATO

El formato es el área total de la que se dispone para realizar un diseño. Incluye los márgenes y la caja tipográfica. A veces el diseñador puede elegir el formato, con lo cual tiene

56.- Martín, E: *Op. cit.*, p. 56

amplias posibilidades de composición. En general está pre-determinado y el diseñador debe adaptar su diseño a medidas estándar.

Hoy en día, el número de hojas en un cuaderno se forma a través de dos pliegos y ocho hojas. Algunos doblaban cada pliego por separado y los colocaban uno dentro del otro; otros juntaban los pliegos y doblaban todos a la vez. Según Konrad Haebler, la Biblia de Gutenberg de 42 líneas está construida por cuadernos de 10 hojas, afirmando que los impresores primitivos se mantuvieron fieles por lo general al quintero (cinco pliegos de medio folio).⁵⁷

Las ventajas de utilizar o ajustar los diseños a los distintos formatos de papel standard es que se aprovecha al máximo el papel. Esto hace que los costes de producción sean más bajos, se desperdicia la mínima cantidad y el trabajo le resulta al cliente más económico.

A continuación se mostrarán los formatos de la serie A de las normas Din que actualmente son los más usados en diseño editorial.

A-1	70 cms X 100 cms	
A-6	10 cms X 15 cms	octavilla
A-5	21cms X 14,8 cms	16
A-4	21 cms X 29,7 cms	8
A-3	42 cms X 29,7 cms	4
A-2	42 cms X 60 cms	

57.- Ruari, Mclean: *Manual of typography*. Londres, Inglaterra. The Thames & Hudson. 1992. p.123

2.6.5 LA RETÍCULA

La retícula es un esquema que permite subdividir el campo visual dentro de la caja tipográfica en campos o espacios más reducidos a modo de reja. Los campos o espacios pueden tener o no las mismas dimensiones. La altura de los campos se mide por el número de líneas de texto y su ancho depende del cuerpo de la tipografía. Las medidas de altura y ancho se indican con una misma medida tipográfica.

Es labor de los diseñadores ayudar también a la apariencia de la página. La cuadrícula más sencilla es el área del texto de un libro de ordinario. Tal como se planteó anteriormente, la retícula permite la organización coherente de la información y de las imágenes, teniendo en cuenta el objetivo principal de una publicación: la legibilidad. Es una guía que le permite al diseñador realizar luego el diseño editorial con libertad, asegurando la legibilidad.

El diseñador del libro aquí debe ejercitar su propia función creadora. El título del libro y el tamaño recortado de la página en milímetros o pulgadas deben ser indicados en el original. Si el libro es producido por maquetación el diseñador debe preguntar la impresor o al editor para suministrar copias impresas de la retícula. Las hojas impresas de layout se deben imprimir en gris o azul (preferible a negro), las líneas de la retícula servirán al diseñador para componer la página.

El problema principal del diseñador deberá ser crear una relación armoniosa entre texto e ilustraciones, si las hay, para que el libro tenga una unidad y no sea una mezcolanza. Incluso, debe trabajar visualmente para que las relaciones de funcionalidad entre el texto, los títulos y las ilustraciones sean entendidas fácil y claramente.

Cuando un diseñador tiene que diseñar un libro con muchas ilustraciones, él debe primero de todo entender el propósito del libro y sus ilustraciones, el significado del texto y discutir el libro con el autor, el redactor, redactor de arte o editor. Él debe mirar también cuidadosamente si las ilustraciones están proporcionadas. Todas esas preguntas, quizás no son el trabajo de diseñador y deben ser responsabilidad del editor, pero el diseñador puede ser la persona mejor calificada para responder a ellas.

El diseñador debe entender la importancia relativa de las ilustraciones, y decidir qué debe ser grande, cuál pequeña; si debe poner la ilustración por orden cronológico, o cualquier otra orden. Esto es un punto que tanto el autor como el redactor pueden tener que decidir.

2.6.6 LA JUSTIFICACIÓN DE LA TIPOGRAFÍA

Desde el origen de la imprenta hasta nuestros días, han evolucionado los estilos y los nombres de los caracteres tipográficos, como ejemplo, en el siglo XVII, el elzeviriano, diseñado por Van Dyck, según encargo de los Elzevir; el romano moderno, en el siglo XVIII, destacándose entre los principales innovadores de este tipo clásico los hermanos Didot y Giambattista Bodoni. Los alfabetos tienen contraste entre los trazos. Las limpias estructuras y fáciles formas de la antigüedad dominan la cultura de la época y esto se refleja en los tipos. En las publicaciones se dan de la mano la solemnidad del formato y la extrema armonía de los tipos en sus trazos -estilo romano moderno neoclásico - que de Bodoni tomaría el nombre. Incluso, las letras iniciales ornamentales que decoraban el libro, se sustituían por grandes letras mayúsculas elaboradas con el mismo tipo que el cuerpo de texto.

Para el siglo XIX aparecieron los nuevos tipos palo seco, estilísticamente derivados de las inscripciones antiguas realizadas con caracteres griegos y egipcios.

Hay que tener presente que todo diseño editorial depende de los tamaños elegidos para las relaciones entre los tipos, las formas de las letras, las longitudes de líneas, las imágenes, las áreas de la mancha tipográfica y el espacio blanco. La tipografía siempre ha estado influenciada por los descubrimientos de su entorno socio-cultural. Por ejemplo, la Nueva tipografía del período de la Bauhaus impulsó el uso de alfabetos revolucionarios, para reforzar el carácter de pro-

testa contra la manera vieja de hacer las cosas, contra las injusticias del siglo de XIX, o contra la política y filosofías que habían llevado a Europa a una guerra mundial: fue también una justificación de la máquina y de a producción de máquina. Reclamó a la tipografía que, como la arquitectura, debe ser funcional, e introdujo la idea de tensión visual en la tipografía. El libro deja de ser patrimonio de una minoría culta ya en los comienzos del siglo XIX. Los adelantos tecnológicos en las artes contribuirán a abaratar el producto y a ponerlo al alcance de la mayoría. ⁵⁸

La asimetría y la simetría (también conocido como no axial y diseño axial) no son ni en la oposición total uno al otro y de hecho, a menudo son combinados en un mismo libro; el hecho que empezamos leyendo una línea a la izquierda y terminamos hacia la derecha es inevitable. Como bien comenta Ruari Mclean, no está equivocado diseñar un libro con títulos de justificados a los extremos, o colocar la información de una portada centrada o viceversa: según cómo se mire, dependerá del tipo de libro que se esté diseñando.⁵⁹

58.- Agudo Enrique. Codex, liber, libro. Madrid. Ediciones SM. 2006. p. 86.

59.- Ruari, M: op. cit., p. 125

2.6.7 LAS MEDIDAS TIPOGRÁFICAS

Internacionalmente, no existe un acuerdo de unificación en cuanto a medidas tipográficas se refiere. Es importante recordar que, desde los inicios de la imprenta, se empezaron a fundir los tipos de mano de sus propios diseñadores. Gutenberg, por ejemplo, desarrolló los primeros caracteres móviles copiando y modulando de los realizados por los copistas, y dándoles una altura adecuada a sus cuerpos que le permitieran imprimir con sus improvisadas prensas.

Los primeros impresores grababan y fundían sus propios tipos, de acuerdo a sus propias necesidades técnicas. De este modo, las imprentas no podían intercambiar materiales entre ellas. Más tarde, por costumbre y comodidad, se comienza a llamar a los cuerpos de los tipos por nombres, que no ofrecían ninguna precisión, ya que algunos tamaños tenían varios nombres y en algunos existían diferencias mínimas ⁶⁰. Por ejemplo, Claude Garamond (1480 - 1561) fue uno de los primeros en querer establecer pautas en la fundición de tipos, pero fue el trabajo de Pierre Simon Fournier “el Joven” (1712 - 1768), célebre grabador, fundidor e impresor francés, quien, cansado por el caos reinante en el siglo XVIII cuando cada ciudad de Europa podía tener sus propios sistemas de pesos y medidas, propuso un sistema para estandarizar la medida de los tipos. Su propuesta tomó como base una pulgada, que dividió en 6 partes, llamadas “picas” y cada una de ellas en

60.- Pujol, J.M.R Solà, J: *Ortotipografía. Manual del autor, editor y el diseñador gráfico*. Barcelona, España. Columna. 1995. p. 91. También encontré algunos datos en el libro de Solomón, Martín: *El arte de la tipografía. Introducción a la tipo, icono, grafía*. Madrid. Tellus. 1995. p. 87

12 partes iguales, a las que denominó punto (aproximadamente 0,349 mm) ⁶¹. Adaptó los tamaños que eran llamados por nombres a un número entero de puntos y fijó la altura del cuerpo en 63 puntos. Su sistema fue presentado en su libro *Manuel typographique*, impreso hacia 1742.

Más tarde, Francois Ambroise Didot (1730 - 1804) propuso en 1775 mejoras al sistema de Fournier. Este nuevo sistema adoptaba como base el *Pied du roi* (el pie del Rey), al que también dividió en 12 partes, obteniendo la unidad matriz a la que denominó cíceros, que estaba compuesta por 12 puntos (aproximadamente 0,377 mm) ⁶². Su más importante aporte fue nombrar las fuentes por sus tamaños en puntos y no por su antigua nomenclatura comenzándose desde entonces a utilizar tipos en tamaños constantes y denominados por el número de puntos que media el cuerpo del tipo.

Varios años después, y al otro lado del mundo, en una reunión de la American Type Founder's Association llevada a cabo el 17 de septiembre de 1886, establecieron la medida de la pica en 1/72,27 de una pulgada (aproximadamente 0,3515 mm). Este sistema se difundió por todos los Estados Unidos y las colonias inglesas.

Los tipos se fundían generalmente en tamaños estandarizados que partían de los 6 puntos hasta los 96, en la siguiente escala: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 20, 24, 28, 32, 36, 40, 48, 60, 72, 84 y 96 puntos. Se mantuvo la altura de los tipos en 63 puntos.

61.- Solomón.Pablo: Op.cit., p. 63

62.- *Composición de Artes Gráficas*. Tomo II. Barcelona, España. Don Bosco. 1970. p. 372

2.6.8 EL QUEHACER DE COMPAGINAR

Partiendo de la definición localizada en el libro de composición de las artes gráficas,

Compaginar es la operación de reunir armónicamente, conforme al proyecto, todos los elementos que deben integrar la página y que, hasta ese momento, han estado separados”⁶³

Haciendo una indagación sobre la posible definición de lo que sería compaginación, en el argot del diseño se entiende como la correcta distribución del texto junto con los ornamentos y/o ilustraciones, en la organización de cada página.

En el siglo XIX serían varias formas las que componían al libro. Ésta se realizaba ordenando las páginas con respecto al original. Las formas eran atadas, luego eran los paquetes los que se colocaban sobre un porta páginas. Una vez situados, eran apilados en una mesa de manera colocando las ocho páginas para que quedaran ordenadas, incluyendo aquellas páginas blancas (si era el caso). Las páginas se ponían sobre la platina respetando la distribución del original, es decir de acuerdo a la maquetación previa del libro. Cabe recordar que las medidas ya se habían marcado en la máquina situándoles en sus regletas. A partir de este momento, se aseguraban los paquetes para evitar que se movieran utilizando los espacios y las piezas de metal. Una vez colocadas sobre la máquina de imprimir, se hacía la prueba para verificar la presión y la cantidad de tinta en papeles de baja calidad. En la época actual los software como Quarkxpress o

63.- *Composición de Artes Gráficas*. Tomo II. Barcelona, España. Don Bosco. 1970. p. 373

Indesign permiten la maquetación del original de manera más ágil, aumentando, moviendo o quitando páginas de la propuesta editorial en la que se trabaja. Ésto ha permitido que se puede acceder a un prototipo previo para evitar posibles errores en la publicación.

2.7 LOS ALFABETOS Y SUS CLASES

La labor del tipógrafo, como cualquier otro oficio, está ligada a la época y sometida a las exigencias de su tiempo.

De acuerdo con Emil Ruder,

“ La tipografía ofrece dos variantes, por una parte, está condicionada con la finalidad práctica, y por la otra, se expresa en un lenguaje artístico formal. “ 64

Los primeros impresores tenían la necesidad de ahorrar papel en su publicaciones pues era muy costoso y no había mucha producción. Por ejemplo, en Italia, la fabricación de papel había logrado un notable crecimiento antes de la invención de la imprenta, motivo que reflejó una reducción en su precio. Caso contrario sucedía en Alemania y los impresores del período de los incunables tuvieron que economizarlo. Gutenberg al fabricar un tipo nuevo y más pequeño, usado para imprimir la Biblia, estuvo influenciado por esta escasez de papel. La impresión misma de la Biblia de 42 líneas ofrece una prueba indudable del hecho de que el esfuerzo por ahorrar papel fue importante.

64.- Ruder, Emil: *Manual del diseño tipográfico*. Barcelona, España. Gustavo Gili. p. 12

Al moldear sus primeros tipos, Gutenberg quiso realizar los libros impresos lo más parecido posible a los manuscritos. Luego, durante el siglo XV, se fue desarrollando la costumbre de grabar punzones en una gran variedad de diseños, por lo que se pueden localizar libros incunables impresos con una variedad de tipos de cuerpos diferentes. Ello se puede constatar en el pliego de muestras con que Erhard Ratdolt anunciaba sus tipos después de su traslado a Augsburgo, Alemania.

Los tipos pequeños ofrecían menos oportunidad para la adición de detalles ornamentales. Incluso los tipos pequeños tuvieron cierta uniformidad en el período incunable. En el tiempo de la Reforma, la imprenta casi en todos los países se guiaba por un estilo nacional pero en el que, poco a poco, desaparecieron las peculiaridades.⁶⁵

La división del texto para la impresión del libro planteó a los primeros impresores problemas en la organización del molde pues requerían de mucho tiempo para su elaboración. Además, dividieron el texto en una serie de partes cuya composición e impresión podría realizarse al mismo tiempo, comprando una gran caja de tipos. Este procedimiento fue utilizado con certeza en todos los talleres de imprenta que requerían de una mayor capacidad de trabajo.

65.- Haebler, Konrad: *Introducción al estudio de los incunables*. Madrid, España. Ollero y Ramos. Traducción de Isabel Moyano Andrés. 1995. p. 117

Gutenberg trató de imitar el enlace de letras de modos diversos, dándoles formas diferentes y adaptándolas a las letras contiguas. Gutenberg fabricó tanto tipos unidos como separados. Cabe señalar que los tipos usados en la elaboración de la Biblia reciben el nombre de misal, siendo letras de considerable tamaño, similares a las que aparecen en los libros para los oficios litúrgicos.⁶⁶

En esa primera época, la producción de obras impresas en Alemania e Italia alcanzó proporciones mayores en comparación con la de otros países. Además, las estrechas relaciones que existieron entre Alemania e Italia durante el período incunable fomentaron un intercambio de ideas relacionadas con la imprenta. Durante este período, los impresores alemanes acudían a Italia, pero regresaban a su país enriquecidos con su experiencia adquirida. Como ejemplo se muestra una publicación de la época, del impresor Gunter Zainer (?-1478) de Augsburgo, quien imprimió su calendario en un tipo romano italianizado (ver fig. 21).

66.- Haebler, Konrad: op. cit., p. 127

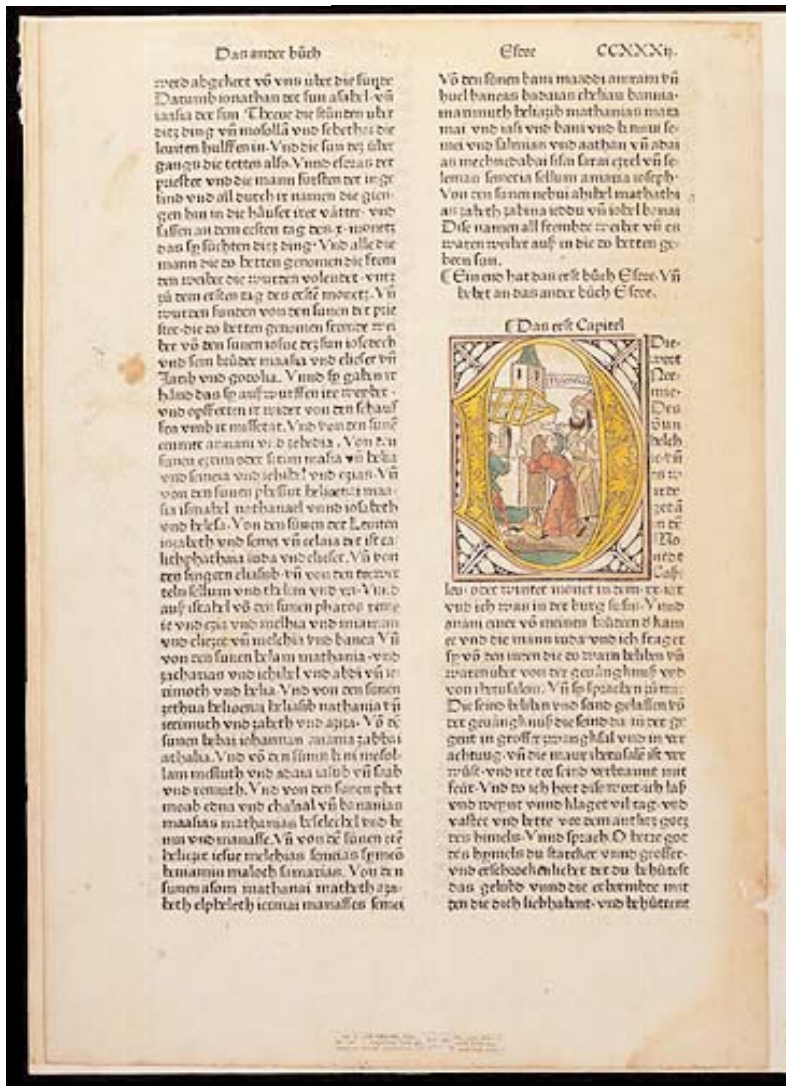


Fig.21

El tipo gótico justifica el 80% de todos los tipos utilizados en los libros incunables y puede ser dividido en tres categorías mayores. La primera categoría es el tipo *Textur* utilizado en la Biblia de 42 líneas. Llamado también "Letra de forma," letra puntiaguda y cuadrangular, fue empleada principalmente para libros litúrgicos. La segunda categoría tiene una cara casi redonda y es llamada "Letra de suma". Fue utilizada para el Balbus Catholicon que fue atribuido a Gutenberg. Su trazado, que favorece a la lectura, se basa en el de la letra

Fig.21 Hoja de una Biblia incunable alemana con una inicial pintada a mano. La disposición de la página cuenta con el tipo gótico. El formato está a doble columna.

Biblia en Alemán, impresa en Augsburgo, por Günter Zainer, en 1477.

gótica llena y la redondeada italiana de mediados del siglo XV. Otro ejemplo se localiza en la publicación *Officiorum de diuinarum de Base de Duranti*, impreso por Fust y Schoeffer en 1459. La tercera categoría es la letra cursiva. Siendo una escritura levemente inclinada derivada del estilo corriente que era utilizado para documentos escritos a mano, llamada "Letra bastada o Schwabacher". Letra puntiaguda en la cabeza y el pie, combina la rigidez de las formas verticales con la fluidez de las curvas de la letra humanística. Esta letra fue utilizada extensamente por escribanos en el tribunal del Ducado de Borgoña, por lo que es llamado también "Letra bourguignonne". Entre las bastardas alemanas se encuentran, como ejemplo, el alfabeto Schwabach (1485-1540) utilizado por Anton Koberger en Nuremberg en 1493, que tienden hacia las rotundas.

En relación a los incunables impresos en Inglaterra y Francia cabe comentar que, a menudo, se utilizaba la escritura Fraktur para imprimir libros y documentos nacionales en su propio idioma.

Alemania, que para entonces vivía un momento de disputas internas, experimentaba un estancamiento tanto industrial como artesanal, que obligó a impresores, comerciantes y como también a otros maguntinos a emigrar a las ciudades cercanas, difundiendo la imprenta en gran parte de Europa en un tiempo relativamente corto.

El tipo romano, mientras tanto, justifica sólo el 20% de todos los tipos utilizados en los libros incunables. Este tipo surgió del humanismo en el Renacimiento italiano, que apuntó al resurgimiento de estilos culturales romanos y antiguos. Usado en manuscritos por los humanistas, la escritura

"antiqua," que Poggio Bracciolini (1380-1459), Niccolò Niccoli (d.1436) y Coluccio Salutati (1331-1406) habían creado en el siglo XV temprano, fue usada en la escritura humanística utilizada por Petrarca, principalmente en Florencia. A mediados del siglo XV, una escritura que imitaba las letras mayúsculas similares a las que aparecían en las inscripciones de los monumentos romanos antiguos, se convirtió finalmente en el tipo romano.

Este tipo romano fue utilizado primero por dos alemanes, los clérigos emigrantes C. Sweynheym y A. Pannartz, cuando en 1465 imprimieron *Cicerón De oratore* en la abadía benedictina de Subiaco, una aldea en los suburbios de Roma. El tipo utilizado en aquel momento retuvo todavía un sabor gótico, llamado también "gótico-antiqua." Estos dos hombres trasladaron su residencia a la ciudad de Roma en 1467 y continuaron utilizando en sus publicaciones una versión diferente del tipo romano, que luego influyó en los tipos de letra desarrollados por Adolf Rusch en Estrasburgo. Rusch publicó una Biblia en folio de 35 líneas de texto, en 1473 (ver figs. 22 y 23).

El tipo semejante al tipo romano actual fue diseñado primero por dos hermanos, Johannes y Vindelinus de Spira, de Venecia. Ellos publicaron en 1467 el *Epistolae ad familiares*. Para 1469, la Signoria concedió a Johannes de Spira un monopolio de impresión en esa ciudad por un período de cinco años, el cual no se pudo concluir por su fallecimiento. Su hermano Vindelinus moriría al año siguiente.



Fig.22

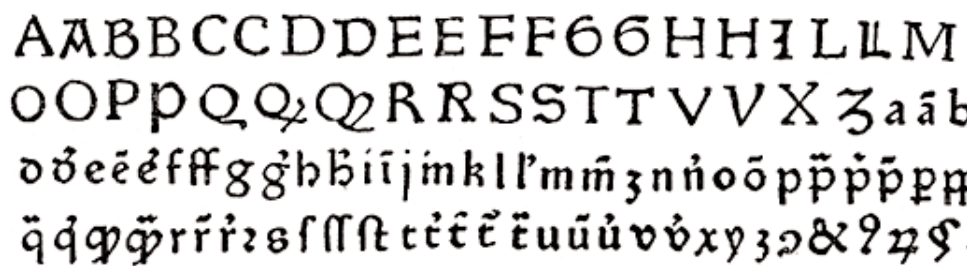


Fig.23

22.- Fragmento de la página de una Biblia incunable alemana. En ella se aprecia una inicial pintada a mano. En la disposición de la página se ve el tipo romano de Adolf Rusch. El formato de la Biblia está diseñado a doble columna.

23.- Muestra del alfabeto romano usado en la Biblia alemana de 35 líneas. Además se aprecia el tipo romano llamado "The 'R-printer" realizado por Adolf Rusch Hoja de la Biblia Incunable alemana, impresa en Estrasburgo por Adolf Rusch, en 1473.

Nicolas Jenson (1420-1480) fue el primero en grabar un tipo romano, el tipo Jenson también llamado "veneciano". Su letra llegó a ser el modelo para los tipos de letra italianos siguientes. En 1495, Aldus Manutius (Manucio) de Venecia imprimió la versión aldina de *Los diálogos de Aetna* donde utilizó un nuevo tipo de letra romana que tenía un contraste más fuerte entre sus rasgos que el tipo veneciano de Jenson. En el siglo XIX se denominó esta clase del tipo "Letra vieja u Old Face," y fue muy común durante el siglo XVI.

En relación a Francesco Griffo, éste fue un diseñador tipográfico y punzonista de Bolonia que hizo dos contribuciones muy importantes: dibujó las precarolingias como inspiración para un tipo romano más auténtico, que remplazó a la versión de Jenson; además, diseñó en 1471 el primer ejemplo de tipo cursivo, ahora conocido como Itálica, siendo al principio una combinación de nuevas letras minúsculas con mayúsculas romanas. Cabe recordar que el uso de los caracteres romanos está ligado a una expresión editorial muy concreta, pues el editor-impresor los empleaba en obras clásicas con el fin de ofrecer al lector los textos más similares al original.

Las letras iniciales, o letra capitulares que se pueden apreciar en los libros de esta época, en un principio eran pintados a mano. Además, se distinguen del resto del texto por tener una dimensión mayor. Las capitulares estaban colocadas al inicio de cada capítulo, destacándolas por medio de otro color, siendo un estilo tomado de los manuscritos.

A principios del siglo XVI, el impresor Henri Estienne (1528-1598) fue un erudito impresor que logró su reputación como

editor de literatura clásica tanto la griega como la latina. Robert Estienne, el segundo hijo de Henri, continuó los pasos de su padre. En 1524, cuando tenía 21 años tomó a su cargo la imprenta de su padre junto con su esposa Perrete. Sus publicaciones fueron bien aceptadas por las universidades europeas; sin embargo fueron plagiados por impresores sin escrúpulos. En su producción editorial, se aprecian los tipos de Geofroy Tory. Robert Estienne trabajó 25 años en París. Murió en 1559. Geofroy Tory (1480-1533) trabajó con Estienne y experimentó en el uso de la ornamentación floral y las letras iniciales ornamentadas. En 1521 escribió su primer tratado sobre diseño de tipos y en 1529, el Tratado *Champfleury* dedicado a establecer una relación entre las letras del alfabeto y las proporciones del cuerpo humano. Renovó la presentación del libro francés inspirándose en el renacimiento italiano ⁶⁷. Además, se conoce como el reformador de la lengua francesa pues, introdujo el apóstrofo, el acento y la cedilla. En 1532 le fue asignado el título de impresor del rey. (ver figs. 24 y 25).

67.- Haebler, Konrad: *op. cit.* p. 230

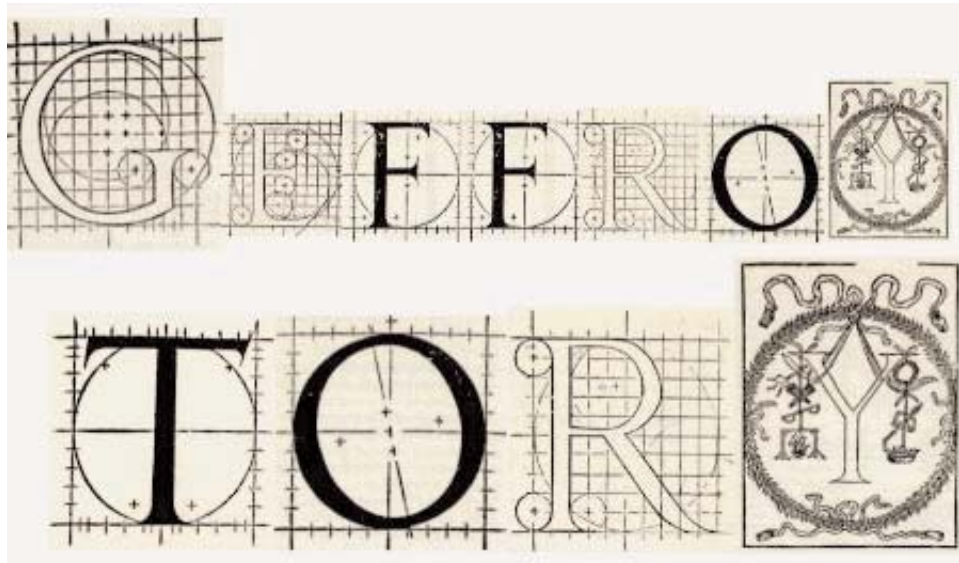


Fig.24

Fig. 24 Bosquejos del alfabeto diseñado por Geoffroy Tory . Él construye las letras del alfabeto a partir de varios centros de compás para construirlas geométricamente. **Mégret, Jacques, Geoffroy Tory dans Arts et métiers graphiques, 1931 (n°28). BM : R 3525**

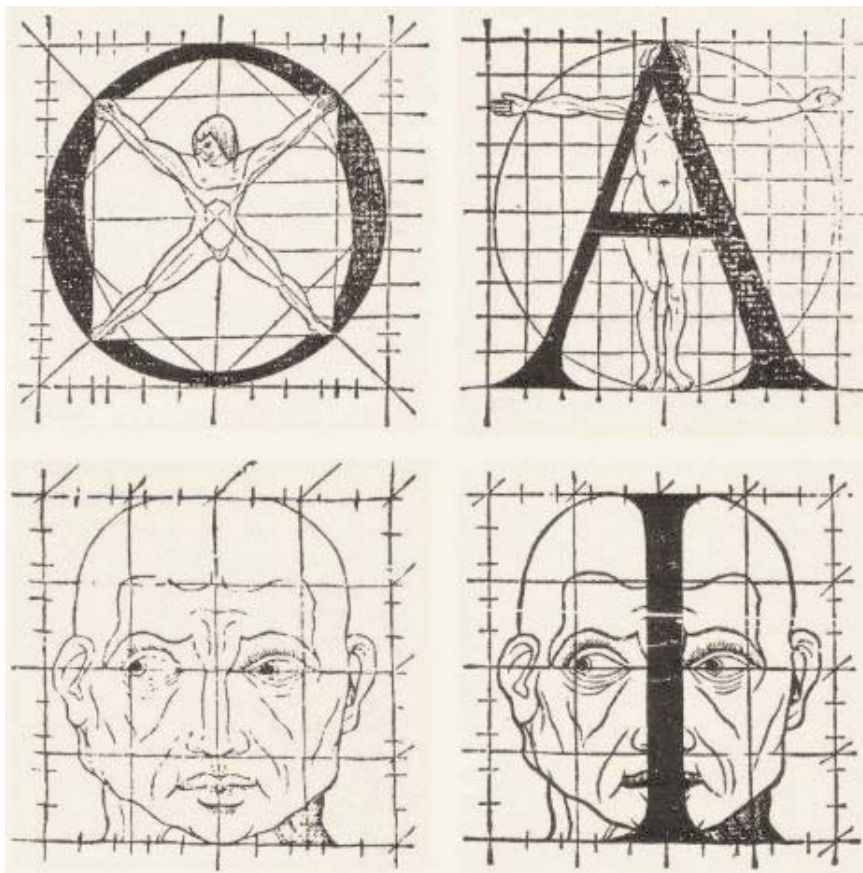


Fig.25

Fig .25 Ilustración del libro *Champfleury* de 1529, donde se aprecia cómo llegó a construir las letras a partir de los gestos humanos. **Mégret, Jacques, Geoffroy Tory dans Arts et métiers graphiques, 1931 (n°28). BM : R 3525**

Tory había impartido clases de filosofía en el Colegio de Borgoña con Jean Perreal en 1516-1517. Se hizo emplear por Simon de Colines. Se volvió impresor en 1520, después de su boda con la viuda de Henri Estienne. Tory realizó para Colines las marcas, las letras floridas y las letras cuadradas. Además, le había encargado grabar caracteres itálicos. La calidad en sus trabajos ha sido decisiva en la evolución tipográfica francesa e italiana.

Otro impresor francés importante que trabajó con letra romana, negra u ornamentada, combinándolas con letras capitulares, durante la época dorada de Francia, fue Micho Viscosa (1547-1577). Fue nombrado impresor del Rey en 1561.⁶⁸

París en el siglo XVI participó en el movimiento tipográfico. Era considerada como la ciudad más grande e importante de Europa. Lejos de la controversia religiosa que se estaba desencadenando en el norte de Europa, optó por sacarle el máximo rendimiento a lo intelectual. Cabe recordar que los reyes fueron los patrocinadores de tipografía. Incluso, la Universidad de París, que era sumamente conservadora de las tradiciones medievales, albergó los más altos ideales del Renacimiento que Francisco I se trajo consigo de las campañas en Italia. Según Haebler, fue esta combinación la que trajo prosperidad al estímulo intelectual que hizo de los primeros 60 años del siglo XVI en París la edad de oro de la tipografía. Buen ejemplo de ello es la familia de impresores

68.- MUDI: *Dictionnaire abrégé des imprimeurs éditeur français du seizième*. París, Francia .2005.

de la casa Estienne quizá mejor conocida como Stephanus, a la que ya se ha hecho referencia.

Cabe recordar que el siglo XVI fue también una época de conflictos. Es la época de la Reforma cuando la justificación filosófica fue exigida para muchas creencias religiosas que tiempo atrás se habían aceptado sin dudar. Fue un tiempo en que el hombre había descubierto el significado de la libertad intelectual y la encontró deliciosa pero peligrosa. La innovación legítima en la cultura está relacionada con la reforma protestante, al principio del siglo XVI. Por ejemplo, Martín Lutero causó la reforma protestante en 1517 en Alemania. La Reforma como primer movimiento masivo revolucionario se valió de las prensas para difundir sus ideales.⁶⁸

Según Lucien Febvre, los libreros e impresores, fueron también los empresarios más vulnerables cuando se iniciaron las persecuciones religiosas. Estaban siempre a merced de pesquisas que podían enviarlos a la cárcel y, con frecuencia, también a la hoguera.⁷⁰

Las artes del libro fueron sometidas a una reglamentación cada vez más detallada; los impresores y libreros eran más controlados por las iglesias, la católica y la protestante, siendo muy difícil evitar las censuras.

El tipo de letra diseñado por Claude Garamond (c.1500-1561) fue utilizado por famosas imprentas, entre las que se

69.- Haebler, K: op. cit., p. 326

70.-Febvre Lucien, Martín, Henri-Jean: *La aparición del libro*; trad. de Agustín Millares, Carlo: México, México. Fondo de Cultura Económica (FCE).2005.p.172.

encuentran: la familia Estienne, Cristóbal Plantino (1514-1589), Colines (?-1546) y Bodoni (1740-1813). Son dignos de mencionar su tipo griego real, diseñado para Francisco I; su romana redonda y sus tipos itálicos. Sus tipos fueron bien aceptados en Francia y se establecieron como la letra romana estándar, en lugar de la gótica. Mientras en los primeros años del siglo XVI, las imprentas parisinas utilizaban predominantemente los tipos góticos, poco a poco fueron adoptando el estilo italiano a pesar de que siguieran imprimiendo obras más bien conservadoras.⁷¹

Otro importante impresor francés fue Cristóbal Plantino que se fue a vivir a Bélgica debido a la persecución religiosa. Según Svend Dahl, Plantino podía imprimir libros en todas las lenguas conocidas en la Europa de entonces, tan amplio era su material tipográfico. El trabajo más famoso de su empresa es una Biblia Políglota que tiene ocho volúmenes en folio y cinco lenguas: hebreo, caldeo o arameo y siríaco, que venía a suplir la Biblia Complutense.

Plantino comenzó su producción de libros en 1555. Su establecimiento continuó trabajando hasta 1867. En la actualidad, el taller de imprenta se mantiene en una hermosa casa patricia que fue de Moretus su yerno. Es el Museo de Plantin- Moretus. Sus libros han sido admirados por su exactitud y su tipografía. Entre los diseños utilizados se encuentran los tipos Garamond y Granjon. Cabe destacar que, en su imprenta, vendía libros mientras que su esposa vendía prendas de hombre como trabajo extra. Plantino en su juventud realizó encuadernaciones y decoró joyeros. Obtuvo una exce-

71.- *Garamond*. Prensa de la Universidad de Columbia, Estados Unidos de América. Consulta virtual a su portal. Diciembre 2006.

lente reputación, lamentablemente tuvo un percance quedando incapacitado para continuar manipulando herramientas. Plantino tuvo a su servicio hombres de ciencias.

Como explica Lucien Febvre, Plantino tenía en su época hasta 24 prensas en plena producción; contaba además con una colección única de punzones y matrices. Más de cien trabajadores laboraban en su taller y tenía sucursales y correspondientes en todas las ciudades de Europa como: París, Francfort, Bergen, Lisboa, Lyon, Nuremberg, Venecia, Madrid, Lisboa y Londres.⁷² Dejo que sus yernos se hicieran cargo de las sucursales. Uno de ellos, Baltasar Moretus, llegó a destacar por su famosa colaboración con Rubens.

A continuación se muestra el interior de una doble página de la Biblia Políglota de Amberes o Regia, impresa por Cristóbal Plantino, entre 1569 y 1572. (ver fig. 26)



Fig.26

Fig. 26 Página de la Biblia Políglota de Amberes. Cristóbal Plantino, (1569-1572). Localizada en el Museo Plantin-Moretus. Diciembre 2006.

72.- Febvre Lucien, Martín, Henri-Jean: *La aparición del libro*; trad. de Agustín Millares Carlo. D,F, México. Fondo de Cultura Económica. 2005. p. 140

Después del desarrollo de la escritura y la tipografía en el Renacimiento, las novedades de la época barroca son sobre todo un escalón intermedio en el camino hacia el clasicismo. Por eso los tipos barrocos se conocen como "De transición". Sin embargo hubo aportaciones que tanto prepararon el camino al siguiente estilo como enriquecieron los ya existentes. Durante el siglo XVII se introdujeron en las fundiciones holandesas modificaciones importantes a los diseños de los tipos romanos del antiguo estilo. Aunque se derivaban de los modelos Garamond, los tipos holandeses eran más robustos.

Christoffel Van Dyck perteneció a una gran familia de impresores y editores que, a lo largo del siglo XVII, operó en muchas ciudades holandesas y consiguió ser un apellido de fama europea. Los años de apogeo oscilaron entre 1625 y 1664. Los tipos que diseñó Christoffel Van Dyck según el modelo francés de Garamond, desempeñaron más tarde un papel importante en Inglaterra. Sus caracteres tenían astas cortas y gruesas, con terminales marcadas y grandes, el ojo era pesado y largo, visible pero pequeño, resistente a la presión de la prensa y recibía una cantidad relevante de tinta, sin que se tapara la cavidad. Los diseños holandeses influyeron en los trabajos del primer fundidor inglés importante, William Caslon (1692–1766).⁷³ Sus tipos respondían al estilo antiguo en cuanto a carácter, resultaban legibles y agradables de aspecto, pero carecían de los elegantes trazos de los de Garamond.

73.- Dahl, S: op. cit., pp.164-166

El pesado estilo barroco que reinó en las artes durante los primeros años del reinado de Luis XV, indudablemente influyó en el diseño del libro, pero ya no congeniaba con las formas ni con el concepto de vida que caracterizaban a las clases superiores del siglo XVIII. Es la época en que el rococó tuvo acceso a la ornamentación del libro en los países nórdicos. Fue en tiempo de Luis XVI, cuando comenzó a distanciarse el arte. Según Svend Dahl, la reacción a esta separación fue muy radical, pues se pasó a una imitación de la simplicidad lineal de la antigüedad, presentando una composición de regularidad absoluta.⁷⁴

En este clasicismo, la simetría y la línea recta volvieron a tener el puesto de honor a través de la ligereza y la elegancia. El clasicismo se fue introduciendo a través de los grabados en cobre.

Los alfabetos romanos diseñados en el siglo XVIII se caracterizaron por el deseo de imitar la serenidad, distinción y regularidad de lo antiguo. Además, la calidad de las prensas de impresión y del papel mejoró tanto durante el siglo XVIII que permitió fundir tipos con detalles impensables hasta entonces. Tenían mayor contraste y proyección vertical y mayor delicadeza de rasgos. En esa época de prosperidad material, viva y ardorosa agitación intelectual, todos se interesaban por las cosas del espíritu, y los libreros podían arriesgarse a llevar a cabo proyectos de gran alcance. No es de extrañar que, en el transcurso del siglo XVIII aparecieran por toda Europa impresores quienes, siguiendo la tradición de Tory, crearon nuevos caracteres, también realizaron inves-

74.- Dahl, Svend: *Historia del libro*. Madrid, España. Alianza. 2006. pp. 208-209

tigaciones técnicas sobre la prensa y la fabricación del papel encaminando la transformación del arte tipográfico que se daría a principios del siglo XIX.

Por ejemplo, en Inglaterra John Baskerville (1706-1775), después de haber sido maestro de caligrafía y grabador de lápidas mortuorias, comenzó a trabajar en tipografía. Diseñó sus caracteres, grabó sus punzones, experimentó con fabricar papel sin corondeles (vitela), que era mucho más suave que el verjurado tradicional, y modificó el proceso de impresión usando cilindros de cobre climatizados para secar la tinta antes de que tuviera tiempo de penetrar el papel. También, inventó su propia tinta luctuosa y excepcionalmente negra y opaca. No se limitó en sus innovaciones y realizó cambios de manera que el tipo de metal permitiera rasgos más finos y delicados. Todas estas innovaciones permitieron que Baskerville obtuviera un trabajo de impresión muy limpio, con mucha claridad en los detalles del tipo impreso. Él comenzó a trabajar con sus prensas en la Universidad de Cambridge. Desempeñó un papel decisivo en el abandono de los estilos antiguos durante este importante período de transición, sus tipos modernos al estilo pseudoclásico tenían pies de nivel con el énfasis en contraste entre sus fustes gruesos y delgados. Este estilo influyó en la familia Didot en Francia, y en Bodoni en Italia. Los libros impresos por Baskerville contienen amplios márgenes, una excelente impresión. Su Biblia en folio publicada en 1763, es considerada su obra maestra. Después de su muerte, su esposa continuó con la imprenta hasta 1777. Las matrices se perdieron

por mucho tiempo pero fueron descubiertas en 1853 y adquiridas por la Universidad de Cambridge.

La redonda del francés Firmin Didot, de 1784, se considera el primer tipo en el estilo Moderno. Tres años más tarde, Giambattista Bodoni diseñó un tipo similar. Se sabe que éste último trabajó desde joven como cajista en la imprenta llamada *Propaganda*, en Roma. En 1768 el infante don Fernando de Parma lo nombra director de su Imprenta Real para la supervisión de la impresión y la producción de elegantes ediciones. Hacia el año 1770, Bodoni creó un taller de fundición de tipos en el cuál funda su primera obra tipográfica la "Fregie Majuscole" (1782), y dos décadas más tarde, creó su propia imprenta. En 1788 fue publicado el primer volumen de su "Manuale tipográfico", el más importante tratado sobre tipografía de la época.⁷⁵

Los tipos Modernos permanecieron inalterados como tipo estándar para textos hasta los últimos años del siglo XIX. El tipo moderno también se conoce como Didonas. Cabe recordar que el tipo Didot (1784) es considerado cómo el parte aguas del estilo Moderno, teniendo como características las siguientes: un abrupto contraste en los trazos finos y gruesos, una modulación vertical y trazos terminales horizontales y filiformes. En relación al diseño de Giambattista Bodoni, que se talló poco después, era superior en muchos aspectos, en específico sus trazos terminales filiformes eran lazados y

75.- Perfect, Christopher. *Guía completa de la tipografía*. Barcelona, España. Blume. 1994. pp. 110-115

cóncavos cuando los de Didot habían sido planos y sin enlazar. Entre las versiones digitales más acertadas está la de Adrian Frutiger para la fundición del Linotype. Para observar el alfabeto Bodoni, se colocó la portada de el Manual tipográfico, que empezó a escribir a principios del siglo XIX y que no se acabó de imprimir hasta 1818, después de su muerte (ver fig. 27). El tipo Bodoni se caracteriza por el fuerte contraste entre el grosor de los trazos principales y la finura de los trazos secundarios, así como por lo delgado y recto de sus remates.

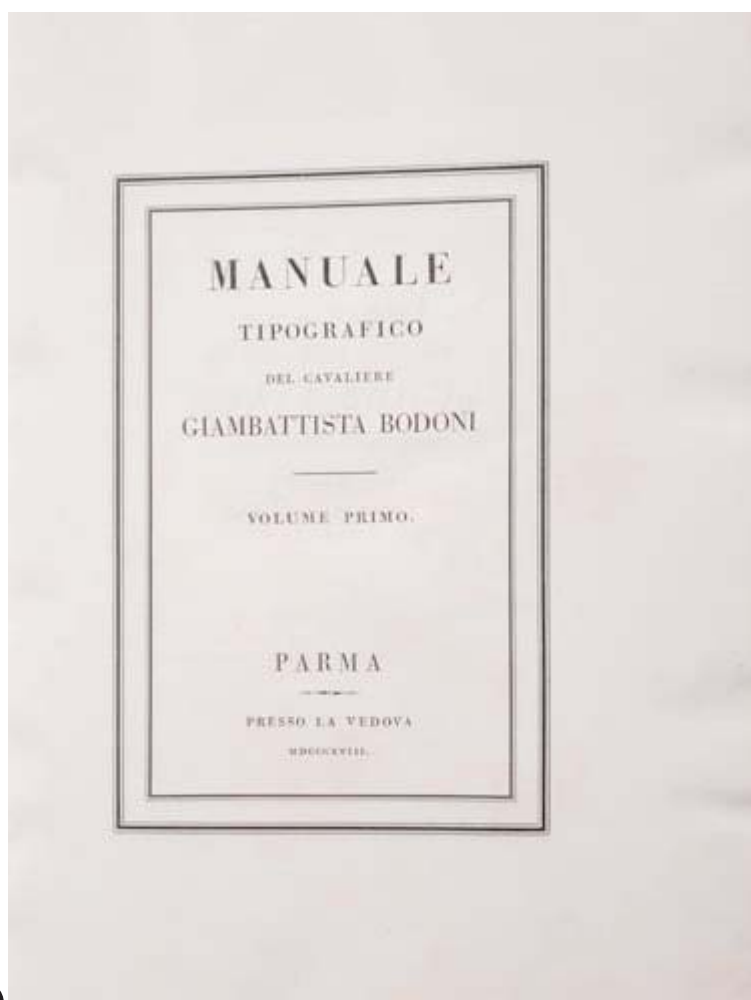


Fig.27

Fig. 27.El Manual tipográfico de Giambattista Bodoni, obra magna editada en 1818, por la viuda del autor.

Localizado en el sitio <http://www.octavo.com/editions/bodtip/index.html>

En el siglo XVIII, los tipos de letra Gótica y romana incluyeron letras no sólo regulares de alfabeto y números, también otros símbolos y sus combinaciones (se llamaron "ligaduras") o las letras con tales símbolos como "-", "~," o "o". Estos símbolos nacieron a partir de las anotaciones que se hacían en los manuscritos, y la práctica de la escritura de utilizar las contracciones y las abreviaciones de letras para acortar el espacio y el tiempo se mantuvieron. En España el impresor

Joaquín Ibarra (1725-1785) tenía renombre con el taller de imprenta que instaló en Madrid en 1763. Grabó caracteres de estilo romano clásico, tradicional y moderno.⁷⁶ En la figura 28 coloqué una portada impresa por Ibarra y en México por el taller de los hermanos Troncoso, que integra el corpus de mi muestra.

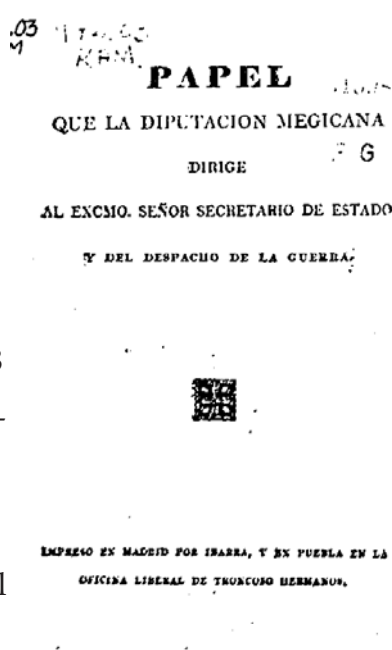


Fig. 28 Libro entre 1821 y 1827. Portada compuesta por dos tipos de letra en cuerpos distintos. La palabra Papel puede ser una variante de la Ibarra. La disposición de los elementos es centrada. Se recurre a un pequeña viñeta realizada a finales del siglo XVIII.

Papel que la diputación megicana dirige a excmo. Señor Secretario de Estado y del Despacho de Guerra. Impreso en Madrid por Ibarra y en Puebla, México por la imprenta liberal den Troncoso Hermanos. Libro localizado en CONDUMEX.

Fig.28

Otro impresor importante español fue José Eduardo Pradell (1721-1788) se dedicó a tallar punzones y abrir matrices de letras. Pradell, por su buena preparación técnica, fue admitido en 1768 en la Real Conferencia Física a la que se llamó, más tarde, Real Academia de Ciencias y Artes en España.

76.- Agudo, Enrique. Op.cit., p. 76

A lo largo de la mayor parte del siglo XIX, pude comprobar analizando las portadas que los tipos modernos gozaron del favor de la mayoría de los impresores, provocando el abandono casi total de los tipos antiguos e incluso de los diseños de transición. El siglo XIX fue asimismo un período de crecimiento extraordinario de la industria de los periódicos y los anuncios. Las prensas mecanizadas, el abundante papel barato y el aumento de la alfabetización generaron una enorme ansia de material de lectura. Los diseñadores tipográficos respondieron a ello creando una multitud de nuevos tipos para textos, muchos tipos para carteles y demás formas de publicidad, algunos con efectos totalmente novedosos. Los tamaños muy grandes de los tipos se tallaban en madera.

Por otra parte, a principios del siglo XIX, la aparición de los diseños sans serif supuso una variación importante de la anatomía de los tipos. Los primeros sans serif presentaban un carácter bastante monótono. Aparecieron por primera vez en un catálogo de 1816 de la fundición Caslon. Éstos tardaron en posicionarse, siendo dos de las más aceptadas la Akzidenz Grotesk y la Franklin Gothic ya a principios del siglo XX.

También se crearon entonces las variantes de las finas, negras y super negras por lo que se refiere al grueso del fuste o asta, así como la estrechas o chupadas y anchas, por lo que respecta al ojo de la letra. Aunque la creación de tipos de esta época sea probablemente la de mayor volumen y

variedad de toda la historia de la tipografía, destaca la creación de tres familias genuinas: las Egipcias, que tienen un grosor de las terminales con las astas igualándolas o superándolas; las Antiguas, Grotescas o Góticas y la llamada Escritura inglesa. Así, en el intento de corresponder a las nuevas necesidades, se establecen, de hecho, nuevas directrices en el desarrollo de los caracteres.

Se realizaron caracteres muy decorados y contrastados, usados, frecuentemente, en composiciones patchwork, con caracteres distintos entre sí.

Lo que más se desarrolló al comenzar el siglo fue una gran variedad de alfabetos para titulares. Por ejemplo, en Inglaterra Robert Thorne (1754- 1820) diseñó entre 1804 y 1805 las primeras versiones de las Egipcias, caracteres anchos y negros o super negros, mientras que William Caslon IV, miembro de otra notable dinastía de grabadores ingleses, proyectó y fundió uno de los primeros tipos de palo seco.⁷⁷ William Thorowgood, cortador inglés y fundidor activo entre 1820 y 1849, fue el sucesor de Robert Thorne en la fundidora *the Fann Street*. Por su parte, Vicent Figgins diseñó la fuente egipcia denominada *Unique*, nombrada así porque fue extremadamente popular. También conocida como "Typographical Monstrousity". A esta tipografía se la consideró la más brillante del siglo XIX.

La experiencia más notable del diseño de letras litográficas se produce, paradójicamente, en el país que menos atención

prestó al nuevo procedimiento de impresión. La escritura inglesa, de origen manuscrito, no es heredera de las antiguas cancillerescas, es más bien una excelente síntesis de la divulgación de manuales de escritura escolar, tan corrientes durante el siglo pasado, donde el Romanticismo literario popularizó la modalidad epistolar que llegó a adquirir en el proceso educativo.⁷⁷

En los Estados Unidos hubo un desarrollo paralelo del diseño de caracteres a partir de los llamados Scotch Roman derivados de los caracteres diseñados por Richard Austin para la imprenta Miller de Edimburgo (1812).

2.8 LAS CLASIFICACIONES TIPOLOGICAS DE LOS TIPOS

Como se ha podido constatar, desde el origen de la imprenta hasta nuestros días han evolucionado mucho los estilos, se ha incrementado la variedad de alfabetos disponibles y han cambiado los nombres de éstos. Cada proponente de una clasificación tipológica que tiene en cuenta aspectos distintos de la letra. Por ejemplo, Thibaudeau se basa en la existencia o inexistencia de remate o terminal, y en la forma de éste cuando aparece en la estructura de la letra.

He considerado importante recordar las clasificacio-

77.- Loxley, Simon: *Type. The Secret History of Letters*. Londres, Inglaterra. I.B. Tauris. 2005. p. 37

nes que, a mi parecer eran las más importantes y, al final, hablar sobre la propuesta de clasificación de José Luis Martín Montesinos y Montse Mas Hurtuna ya que me sirvió de base para la realización de la ficha tipográfica y de viñetas, de la que se hablará en el capítulo cinco. Me sirvió de herramienta para analizar las portadas de los libros impresos en México entre 1820 hasta 1845. Desde la historia de la tipografía, se puede conocer el desarrollo de las clasificaciones tipográficas pues, comprendiendo su origen, se está en disposición de valorar los hallazgos del presente. Incluso cualquier diseñador gráfico debe conocer la disponibilidad de tipos con los que puede contar para aplicarlos a diferentes trabajos.

A continuación se hará un repaso de la clasificación de Thibaudeau, luego se explicará la clasificación Vox-ATypI, después se explicará la clasificación de José Luis Martín Montesinos y Montse Mas Hurtuna. Una vez explicadas se hará una comparación con otras clasificaciones importantes.

La clasificación de François Thibaudeau

François Thibaudeau estableció, entre 1920 y 1924, cuatro estilos fundamentales de tipos a los que llamó familias, dos complementarios y algunos subestilos. Los grupos fundamentales son: la romana antigua o elzeviriana, la moderna o de Didot, la egipcia y la palo seco. Los complementarios son

los caracteres de escritura y los de fantasía; los subestilos se refieren a las variantes dentro de cada familia.

Los tipos incluidos en la clasificación de la **letra romana**, denominación que se da en tipografía como nombre genérico para la romana antigua, humanística o latina, es decir, a toda letra redonda de estilo humanístico adoptada para su empleo en la imprenta por los primeros tipógrafos desde buen comienzo, al principio junto con la Gótica creada por Gutenberg. A su vez, el tipo de letra manuscrita, denominada humanista, se basaba en la escritura manual humanística (una imitación de la minúscula carolingia) y apareció un poco más tarde en Italia en la misma época en que irrumpía la imprenta. Los tipos humanísticos también se conocen como "venecianos" por ser Venecia el lugar de origen de los grabadores de tipos humanísticos y capital europea de la impresión en esa época.

Entre las principales características de estos tipos se encuentran las siguientes. Existe un contraste pobre y gradual entre las astas gruesas y finas. En la letra "e" de caja baja, se puede apreciar un filete oblicuo. Además, las letras de caja baja presentan ascendentes oblicuas y trazos terminales. Otro punto a destacar es que las letras de caja alta tienen la misma altura que los ascendentes. Los trazos terminales son gruesos e inclinados. Se aprecia que el espaciado de las letras es esencialmente amplio. He aquí la muestra de este alfabeto. (ver. fig. 29)

Quidā eius libros nō ipsius esse sed Dionysii & Zophiri colophoniorū tradunt: qui iocādi causa cōscribentes ei ut disponere idoneo dederunt. Fuerunt autē Menippi sex. Prius qui de lydis scripsit: Xanthūq; breuiavit. Secūdus hic ipse. Tertius stratonicus sophista. Quartus sculptor. Quintus & sextus pictores: utrosq; memorat apollodorus. Cynici autem uolumina tredecī sunt. Neniā: testamēta: epistolā cōpositā ex deorum p̄sona ad phisicos & mathematicos grāmaticosq;: & epicuri fœtus: & eas quæ ab ipsis religiose coluntur imagines: & alia.

Fig. 29

Fig. 29 Ejemplar de la tipografía romana de Nicolas Jenson publicada en "Laertis", Venecia en 1475.

Se consideran romanas antiguas a los alfabetos romanos empleados durante el S. XV hasta la última década del S. XVII. Se caracterizan por la desigualdad entre el espesor del asta y por los terminales curvos e inclinados. A estos tipos se les conoce asimismo como "Old Face", "Garalde" (un nombre que deriva de Garamond y Aldina, o sea, los tipos de la imprenta de Aldo Manuzio). Las características más destacadas del romano antiguo son las siguientes: se da un contraste medio entre las astas gruesas y finas.

En relación a los ascendentes son de forma oblicua. El filete de la "e" de caja baja será horizontal. Además, la caja alta será más corta que las ascendentes de caja baja. Como ejemplo de ello podemos nombrar al alfabeto Garamond (ver Fig. 30) y al Bembo (ver. Fig. 31)



Fig.30 Fig. 30 Rediseño del alfabeto Garamond realizada por D. Stempel AG en 1925. Basada en la realizada por Egenolff-Berner en 1592, lo cual a su vez, estaba basada en el alfabeto original de Garamond. **Linotype.**



Fig.31 Fig. 31 Rediseño del alfabeto Bembo que fue rediseñado en 1929 por Stanley Morison y el staff de diseño de la corporación Monotype Corporation basada en la romana de Griffo, tomada como el modelo para obtener un nuevo tipo romano llamado Bembo. **Linotype**

Como se ha podido constatar en el apartado anterior, a partir de esa época se distingue claramente una línea temporal que comienza en Italia y acaba en Inglaterra. Fue en Inglaterra durante los primeros años del S. XVIII cuando un grupo de impresores encargó al joven grabador inglés William Caslon (1692-1766) la talla de un nuevo tipo.

El tipo, con una fuerte influencia holandesa, alcanzó un éxito inmediato entre los impresores ingleses tanto por su diseño como porque significaba que ya no tendrían que importar sus tipos. Era la expresión final del estilo Antiguo y prácticamente ya podía considerarse un tipo de transición. Esta segunda clase, las romanas de transición, se manifiestan en el siglo XVIII y muestran la transición entre los tipos romanos antiguos y los modernos. Tienen una marcada tendencia a modular más las astas y a contrastarlas con los remates, que dejan la forma triangular para adoptar la cóncava o la horizontal, presentando una gran variación entre los trazos. Esta evolución se inició a finales del siglo XVII y duró hasta mediados del siglo XVIII por obra de Grandjean, Fournier y Baskerville. Ejemplos de este grupo son las fuentes Baskerville (ver. fig. 32) y Caledonia.

O Hamburg

Fig.32

Fig. 32 Alfabeto Baskerville diseñado por John Baskerville en 1750. Fue un escritor e impresor muy reconocido en Birmingham, Inglaterra. Baskerville diseñó muchos tipos, con matrices realizadas por John Handy, que son la base para las fuentes Baskerville de hoy. Linotype.

Las romanas modernas aparecieron a mediados del siglo XVIII. Fueron creadas por Firmin Didot en 1784, reflejando las mejoras de la imprenta. Talló un tipo que, similar a los de Fournier de 1750, tenía asimismo influencias de los tipos de

Baskerville, como el acentuado y abrupto contraste entre los trazos, una fuerte modulación vertical y trazos terminales rectos, finos y sin encuadrar, siempre del mismo grueso, con el asta muy contrastada y con una marcada y rígida modulación vertical. En la mayoría de los casos, un espaciado estrecho. Aunque resultan imponentes a cuerpos grandes, existe cierta falta de legibilidad al romperse los ojos del carácter, al componerse a cuerpos pequeños y en bloques de texto corrido. Ejemplos destacables podrían ser las de Didot, Bodoni, Madison, Bell (ver fig. 33) y Walbaum.

O Hamburg

Fig.33

Fig. 33 alfabeto Bell Regular de la fundidora Monotype, diseñado en 1931.

Bell es un facsímil del alfabeto original de John Bell realizado por Richard Austin en 1788. Para su realización se usaron como bases las matrices que están en posesión de Stephenson Blake y compañía.

Linotype.

La letra egipcia, también conocida como “Mecanes” o “Slab Serif” o “Antiguas”, surgió en Inglaterra a partir de 1817 como tipos de rotulación especialmente pensados para trabajos de publicidad. Su pesada estructura así como sus trazos terminales cuadrados y sin enlazar, les daban mayor impacto que la Letra Gruesa, la cual era un tipo Moderno exageradamente engrosado, que se utilizaba hasta entonces en carteles y comunicaciones publicitarias. Su popularidad se prolongó hasta el último cuarto del siglo XIX. Como ya se ha comentado en el apartado anterior, las primeras egipcias se llama-

ban antiguas, pero a partir de 1825 el cambio de nombre aparece en el catálogo de Bacon y Bower.⁷⁸

Las egipcias son un grupo aislado que no guarda ninguna semejanza constructiva con el resto de los tipos romanos con remate, tan solo el hecho de poseer asiento sus caracteres. Se considera como una letra industrial que sugiere engranajes y maquinaria, acaso en justa correspondencia con la época y el lugar donde surgió. En 1845, William Thorowgood emitió un nuevo tipo Egipcio llamado Clarendon (ver fig. 34) que presentaba trazos terminales enlazados, algún contraste entre sus trazos y un mejor encaje y que llegó a representar un pequeño subgrupo dentro de los tipos de estilo Egipcio.

Claredongs

Fig.34

Fig. 34. Rediseño del alfabeto Clarendon™ LT, obra de Hermann Eidenbenz en 1953. Se considera a este alfabeto como parte de los alfabetos originales de Linotype. **Linotype**.

La letra **Palo Seco** se caracteriza por reducir los caracteres a su esquema esencial. Las mayúsculas se vuelven a las formas fenicias y griegas y las minúsculas están conformadas a base de líneas rectas y círculos unidos, reflejando la época en la que nacen, la industrialización y el funcionalismo.

Según José Martínez Sousa,

“este estilo pudiera tener antecedentes en ciertas letras halladas en

78- Martínez de Sousa, José: *Pequeña historia del libro*. Gijón, España. Trea. 1999. p. 189

Pafos (Grecia). Sin embargo, la forma modesta es sin duda inglesa se deriva de la egipcia, a la que bastó suprimirle los terminales, lo que sucedió en 1816. “ 79

La letra de Palo Seco también es conocida como Gothic en Estados Unidos y como Grottesca o Lineal en Europa. Se pueden dividir en tres categorías: *Grotescos*, *Geométricos* y *Humanísticos*.

La Grottesca son aquellos tipos de Palo Seco producidos en el siglo XIX. Los primeros de estos tipos fueron creados para trabajos de rotulación y publicidad. Un ejemplo de este estilo es Akzidenz Grotesk (o Standard) diseñada en 1898.

A partir de 1920, como consecuencia de las propuestas estéticas y postulados de los movimientos de vanguardia en Europa, y de la Bauhaus en Alemania, surge un estilo de Palo Seco austero y funcional que se conoce por Geométrico. Lineales sin modulación: formadas por tipos de un grosor de trazo uniforme, sin contraste ni modulación, siendo su esencia geométrica. Estos tipos se construyen a partir de líneas rectas y figuras geométricas básicas como el círculo y el rectángulo. Ejemplo de ello es el alfabeto Kabel (ver fig. 35)



Fig.35

Fig. 35. Alfabeto Kabel diseñado por Rudolf Koch en 1928. Este alfabeto fue cortado por primera vez en 1927, realizado por una fundidora alemana la Gebr. Klingspor. **Linotype**.

Los alfabetos Humanísticos están basados en las proporciones de las mayúsculas de las inscripciones romanas y el diseño de caja baja de las romanas de los siglos XV y XVI. Se considera que el calígrafo Edward Johnston creó para el Metro de Londres en 1916 un nuevo alfabeto que significó un paso adelante en lo referente a las características habituales hasta entonces presentes en estos tipos.

Este tipo fue en el que se basó Eric Gill para crear su tipo Gill Sans que, si bien su primer destino fue el rótulo de la tienda de libros de un amigo, al final tuvo su desarrollo para tipo de texto gracias a la persuasión que el historiador y tipógrafo Stanley Morison ejerció sobre Eric Gill. Los principales alfabetos de este grupo son Gill Sans (ver fig. 36) y Optima.



Fig.36

Fig. 36 Alfabeto Gill Sans diseñado por el artista diseñador tipográfico inglés y Eric Gill . Fue creado para Monotype entre 1928 y 1930.

Linotype

Los caracteres de escritura y de fantasía. Estas dos clases adicionales completan el panorama estilístico de los tipos de imprenta según las ideas de Thibaudeau. Los caracteres de escritura imitan claramente el instrumento y la mano que los creó, y la tradición caligráfica o cursiva en la que se inspiró el creador. Existen tres grupos principales de estas fuentes:

Las caligráficas unen familias generadas con las influencias más diversas (rústica romana, minúscula carolingia, letra inglesa, caracteres unciales y semiunciales), basadas todas ellas en la escritura a mano. Como ejemplos de este tipo podemos citar las fuentes Cancellaresca Script (ver. fig 37), la Zapf Chancery y la Young Baroque todas creadas en el siglo XX.



Fig.37

Fig.37 Ejemplo de aplicación del alfabeto Cancellaresca Script Regular. Realizado por Alan Meeks en 1982. El diseñador Alan Meeks creó la Cancellaresca Script que es un tipo de letra decorativa de escritura. Los detalles se basaron en las formas de la escritura de Cancellaresca.

Linotype

Las góticas, de estructura densa, composición apretada y verticalidad acentuada, manchan extraordinariamente la página. Además, no existe conexión entre las letras, lo que acentúa más su ilegibilidad. Ejemplos de este tipo son Fraktur, Old English, Forte Grotisch (ver fig. 38).



Fig.38

Fig. 38 Aplicación del alfabeto *Forte Grotisch*. Creado por el diseñador Carl Reissberger para la Corporación Monotype en 1962. El tipo de letra es una escritura gruesa que no tiene conexiones entre las letras del alfabeto minúsculo. Además, está levemente inclinado, para dar la impresión de haber sido hecha con un pincel o marcador grueso. **Linotype**.

Las cursivas suelen reproducir escrituras de mano informales, más o menos libres. Estuvieron muy de moda en los años 50 y 60 y actualmente se detecta cierto resurgimiento. Ejemplos: Brush, Kauffman, Balloon, y Mistral (ver fig. 39)



Fig.39

Fig. 39 Representación que representa una aplicación del alfabeto Mystral. Realizado por el diseñador Roger Excoffon, en 1953. Excoffon crea un tipo de letra con un estilo escrito a mano, pero más similar a su escritura, se puede apreciar como la escritura parece haber sido realizada por un pincel.

Estas fuentes no fueron concebidas como tipos de texto sino para uso esporádico y aislado.

La clasificación Vox-ATypI

La clasificación del francés Maximilien Vox ⁸⁰ busca la semejanza entre los tipos en función de la similitud de sus trazos. Su trabajo fue aceptado en 1964 por la Asociación Tipográfica Internacional (ATypI). Es la que actualmente goza de mayor prestigio, después de la de Thibaudeau.

La letra manual. Estilo de letra en cuya ejecución prevalece la influencia de la mano. Cabe recalcar que en la

80.- Vox, Maximilian: *Para una nueva clasificación de los caracteres tipográficos*. (1952). Valencia. España. Campgràfic. 2004. pp.7-8

clasificación de Thibaudeau no se establecía diferencia entre la manual y la escrita, ambas estaban incluidas en el término caracteres de escritura. La diferencia que se establece en la clasificación de Vox es la determinada postura para realizar esta escritura, pudiendo ser a mano alzada o apoyada. La manual comprende letras como la gótica.

La letra humana. Podría decirse que la equipara en parte con la que, en la clasificación de Thibaudeau, se conoce como elzeviriana o romana antigua. Se inspira en la letra romana renovada en el Renacimiento. También se conoce como veneciana. Comprende a los alfabetos realizados a finales del siglo XV por Nicolas Jenson, Erhard Ratdolt y otros que tuvieron influencia directa de la escritura humanística.

La letra garalda. Se corresponde con algunas de las letras elzevirianas o romanas antiguas de la clasificación de Thibaudeau. Como bien dice José Martínez Sousa, el trazo de esta letra recuerda los caracteres del Renacimiento italiano y francés. Entre los ejemplos más emblemáticos se encuentran los diseños usados por Aldo Manuzio (como el realizado por Francesco Griffo) y la de Claude Garamond.⁸¹

La letra real. Estilo de letra que reúne características de la romana antigua o elzeviriana y la romana moderna o Didot en la clasificación Thibaudeau, quien incluía en la romana antigua o en la moderna. El prototipo de esta familia es la Romana de Rey de la Imprenta Nacional francesa.

Este grupo de las Garaldas, Humanas y Reales forman la trílogía de los caracteres históricos o tradicionales.

81.-Martínez de Sousa, José: op.cit., p. 191

La letra Didona. Este estilo de letra tiene correspondencia con la romana moderna, o Didot, en la clasificación de Thibaudeau. El trazado evoca la tipografía pura de principios del siglo XIX. Podría decirse que la más conocida es la Bodoni, fundida en 1770.

La letra mecana. Estilo de letra que se diferencia por tener asta uniforme terminada en remate del mismo grosor formando un ángulo recto. En la clasificación Thibaudeau, correspondería a la egipcia. Entre los más conocidos se encuentran Rockwell, Clarendon y Melior.

La letra lineal. Estilo de letra de asta uniforme, carente de remate que corresponde con la clasificación de Thibaudeau con el nombre de palo seco. Cabe destacar que no todas las letras lineales carecen de remate, algunas de las letras tienen variación en el asta.

La letra incisa. Estilo de letra que toma como modelo la letra capital romana que se usó en las inscripciones, es decir una letra parecida a una palo seco pero sus astas se ensanchan en los extremos y se asemeja a la talla de un cincel, propio del grabado en piedra. Cabe destacar que no formó parte de los estilos fundamentales de la clasificación de Thibaudeau.

La letra escripta. Estilo de letra que se distingue por ser de escritura con ligaduras continuas. Como ejemplo se destaca la Letra Inglesa (1800).

La clasificación de José Luis Montesinos y Montse Mas Hurtuna.

Esta clasificación fue usada en la ficha tipográfica y de viñetas que sirvió como herramienta para analizar las portadas de los libros que formaron la muestra. La he seleccionado por ser una propuesta nueva y completa, pues ha integrado dos de las más importantes clasificaciones, la realizada por Maximilian Vox y la de ATYP I. La propuesta está basada en la observación de las características formales y recursos gráficos utilizados para el diseño de cada familia. Además, los autores afirman lo siguiente,

“se buscó la simplificación, con respecto a algunos grupos transicionales, por considerar que en la práctica es más útil la claridad, ya que la existencia de subgrupos y de excepciones dificultaría la identificación del estilo de una familia.”⁸²

Las romanas corresponden a la letra romana empleada desde el siglo XV hasta el siglo XIX, y las dividen en antiguas, de transición, modernas y de lectura. Esta familia recibe diversos nombres en otras clasificaciones ; por ejemplo, en la de Vox-ATypI se las ha dividido en tres familias, la humana, la garalda y la real; en otras clasificaciones la de Aldo Novarese de 1962, sólo en dos, la veneciana y la transicional.

Las antiguas poseen el espíritu de las primeras romanas fundidas, aún deudoras de algunos resabios de la escritura manual, y una cierta dificultad en la proporción armónica de todos los elementos. Entre las características princi-

82.- Montesinos Martín, José Luis y Mas Hurtuna Montse: *Manual de tipografía. Del plomo a la era digital*. Valencia, España. Campgràfic. 2002.pp. 93-105

pales tienen una modulación inclinada de trazo quebrado (plumilla). Además, cuentan con remates ligeramente desproporcionados. Los alfabetos más representativos son Bembo y Sabon.

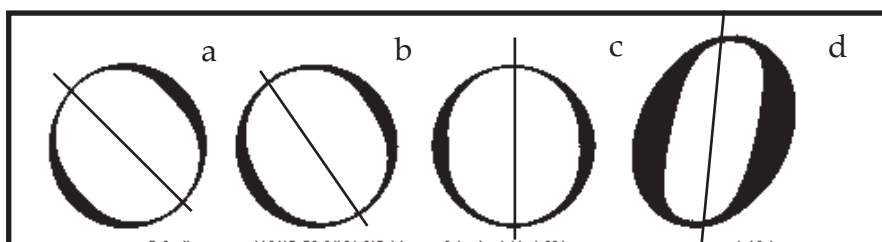


Fig. 40

Fig. 40 Las letras que se ubican dentro de la tipología Romano. La letra "a" tiene el ángulo de inclinación del romano antiguo a 45°; la letra "b" representa al tipo romano de transición cuya curva inclinada es de 30°; la letra "c" corresponde al tipo romano moderno que muestra la curva vertical; por último, la letra "d" representa al tipo romano moderno dentro de la variante de letra inclinada o cursiva. Ilustración tomada del libro Fabris, G: *Origen y conocimiento de los caracteres*. Barcelona, España. Don Bosco. 1975. p. 19

Las de transición muestran un creciente dominio de los recursos gráficos, que se traduce en una modulación más controlada, todavía inclinada, pero con unos trazos redondeados, una proporción general y unos elementos más integrados en el conjunto. Las características son: una modulación inclinada de trazo redondeado y remates proporcionados. Como ejemplo de este grupo está el alfabeto Garamond.

Las modernas tienen un nuevo posicionamiento exento de cualquier resabio directo de la escritura y en el que se introducen recursos de génesis puramente gráfica. Entre sus características se encuentra una modulación axial y de acentuado contraste entre los trazos finos y los gruesos. Como ejemplo podemos nombrar los alfabetos Didot y Bodoni.

La clase de las letras de lectura comprende aquellos alfabetos de ojo medio, recomendados para publicaciones, ya que la claridad en el texto es primordial. Ejemplo de este grupo son los alfabetos Bookman, Impressum y New Century.

Las Atípicas son aquellas romanas con una interpretación muy libre en los elementos fijos y variables, es decir, conservan su modulación y los remates básicos, aparecen revestidas de elementos e interpretación muy particular. En este grupo se encuentran los alfabetos Tiffany Arnold Böcklin.

Oñambur Fig.41

Fig. 41 Alfabeto Arnold Böcklin. El tipo de letra Arnold Boecklin apareció en 1904 con la fundición del tipo de letra Otto Weisert. Las huellas de las formas florales del Jugendstil pueden ser vistas en este tipo de letra. Los alfabetos de este tipo fueron usados para tamaños grandes, como en carteles. Arnold Boecklin se basó al diseñar este alfabeto en el libro del movimiento de Jugendstil. **Linotype**.

Las egipcias, que surgieron durante la Revolución Industrial, destacan por su fuerte mancha tipográfica y sus serifes gruesas. En este grupo, los alfabetos deben tener una modulación que tiende a la uniformidad. Además, tienen un engrosamiento en el trazo con un visible aumento del tamaño de los remates. En otras clasificaciones reciben diferentes nombres como: mecanas en la de Vox-ATypI, quien también registra la incisa, llamada lapidaria por Novarese.

Montesinos y Mas introducen una subdivisión en este grupo de las egipcias.

a) Las suaves, que poseen una modulación visible y un punto de enlace suave. Este tipo de familia egipcia constituye el carácter de la concepción humanística, de ahí que conserve tanta importancia en la modulación. Ejemplos de este grupo son los alfabetos Clarendon, Figaro (Fig. 42) y Lino Letter.



Fig. 41 Representación que presenta una aplicación del alfabeto Figaro que es un diseño muy condensado de remate de trozo de la clase asociada con la publicidad del siglo XIX. El tipo de letra de Figaro tiene el contraste considerable del peso en los golpes, con un énfasis marcado del peso en los elementos horizontales, incluso los remates. **Propiedad de Monotype.**

b) Las duras son aquellos alfabetos que tienen una tendencia a la uniformidad del trazo. De hecho, su punto de enlace es duro. Ejemplo de estos alfabetos son Courier News, Memphis (ver fig. 43) y Rockwell.



Fig. 43 Representación que presenta una aplicación del alfabeto Memphis que fue diseñado por Rudolf Wolf en 1930. Este alfabeto tiene su base geométrica. Memphis es apropiada para cualquier texto que deba exhibir un carácter claro y neutral. **Linotype.**

Siguiendo a Vox, Montesinos y Mas reservan una clase para **las incisas**. Comprende los alfabetos cuyos rasgos se han basado en los caracteres tallados en piedra. Se divide en dos grupos por la manera de resolver la construcción del tipo, dada la riqueza expresiva de sus diferencias.

a) *Híbridas* son aquellos alfabetos que carecen de modulación y utilizan remates. Ejemplo de este grupo son los alfabetos Weidemann, Cantoria (Fig. 44) y Copperplate Gothic.

The image shows a sample of the Cantoria Light typeface. It features a large, open capital 'O' followed by a capital 'H', and lowercase letters 'a', 'm', and 'b'. The letters have a clean, slightly geometric feel with open counters and simple, unadorned terminals.

Fig.44

Fig. 44. Alfabeto Cantoria Light. Cantoria fue diseñado por Ron Carpenter en 1986. Es un tipo de letra de remate con características de letras talladas en piedra. Distintivo por sus formas abiertas y capitales grandes. **Linotype**.

b) *Incisas* son alfabetos con trazo modulado. Además, poseen remates insinuados, es decir, interpretan de forma sutil las características propias de las romanas. Pertenecen a este grupo los alfabetos Eras (Fig. 45), Palatino y Optima.

The image shows a sample of the Eras typeface. It features a large, open capital 'O' followed by a capital 'H', and lowercase letters 'a', 'm', and 'b'. The letters have a more organic, slightly irregular feel compared to the Cantoria Light, with subtle variations in stroke thickness and slightly more decorative terminals.

Fig. 45

Fig. 45 Alfabeto Eras diseñado por Albert Boton en 1976. El tipo de letra Eras de ITC es el trabajo de los diseñadores franceses Albert Boton y Albert Hollenstein. Las Eras de ITC son un tipo de letra abierto e inspirado en la talla en piedra-tanto por las letras griegas lapidarias como por las capitales romanas. **Linotype**.

Las familias de **palo seco** son en tipografía el contrapunto de la tipología romana. Como ya se ha comentado en la clasificación de Thibaudeau, tienen un grosor uniforme y carecen de adornos y de remates (terminales). En la clasificación tipológica de Vox-ATypI, así como en la de Novarese y cada Pelliteri, reciben el nombre de lineal. Cabe recordar que los primeros diseños aparecieron en 1815-1816, también conocidas como Slab Serif aunque no se comercializó hasta 1830, fecha en la que fue muy popular.

Los tipos de palo seco se dividen en 4 grupos, según la clasificación de José Luis Martín Montesinos y Montse Mas Hurtuna.

a) *Las grotescas*, afines a las características de los primeros diseños de palo seco, están ligeramente estrechadas y son de trazo bastante homogéneo, además de caracterizarse por de la ausencia de remates. Son caracteres estrechos. Suelen llevar el apelativo Gothic unido a su nombre, como por ejemplo, en el alfabeto Bell Gothic (Fig. 46).

O Hamburg

Fig. 46

Fig. 46. Alfabeto Bell Gothic diseñado por Chauncey H. Griffith en 1937. Griffith fue comisionado para diseñar un tipo de letra que sería usado especialmente en oraciones pequeñas y en una calidad inferior de papel. El tipo de letra Gótico se pensó para el uso en las guías telefónicas de la compañía. En 1922 Griffith creó el "Grupo de Legibilidad", que contuvo los tipos de letra especialmente legibles predestinados para periódicos. El tipo de letra Gótico tiene todas las características típicas que optimizan la legibilidad. **Linotype**.

b) *Humanistas* son las más clásicas de las familias de palo seco, por ese aire tan tradicional que les da la modulación en el trazo. En la estructura de los caracteres humanistas se percibe una modulación y la ausencia de remates. Como ejemplo se encuentra el alfabeto Antique Olive (fig. 47)



Fig. 47

Fig. 47 Alfabeto Antique Olive creado por el famoso diseñador francés Roger Excoffon en 1963. Posteriormente en 1965, se diseñó una versión más negrita. Este alfabeto tiene una -altura de la "x" muy grande, por lo tanto es muy legible e ideal para tamaño más pequeños. **Linotype**.

c) *Neogrotescas* están basadas en la construcción humanística del carácter, con una fidelidad absoluta al trazo homogéneo y a la ausencia de remates. Entre sus características cuentan con una ausencia de modulación y de remates. Como ejemplo podemos nombrar al alfabeto Univers (ver fig.47), la Folio y la Helvética.

d) *Geométricas* surgen con la apertura de la Bauhaus. Frente a las familias de palo seco grotescas, en éstas se repiten idénticas formas geométricas en todos los elementos de los tipos. Como características, estos alfabetos tienen ausencia de modulación y de remates. Son de palo seco geométricas: Avant Garde (fig. 48)

mburge

Fig. 48

Fig. 48 Alfabeto Univers. La familia del tipo de letra Univers es uno de los logros tipográficos más grandes del siglo XX. La familia tiene la ventaja de tener una variedad de pesos y estilos, que, aún cuando combinado, da una impresión de constancia y homogeneidad. Las formas claras y objetivas del Univers hacen a éste un tipo de letra legible y conveniente para casi cualquier necesidad tipográfica. En 1954 la fundición francesa del tipo, Deberny & Peignot, quiso agregar un lineal de tipo sin remate en varios pesos a la gama de los tipos de letra de Lumitype. Adrian Frutiger, el director de arte de la fundición, quiso hacer un nuevo tipo de letra conveniente para componer los textos más largos. En 1957, la familia fue publicada por Deberny & Peignot, y después, fue producido por Linotype. El Deberny & Peignot fue adquirida en 1972 por Haas, y por el Haas'sche Schriftgiesserei (Fundición de tipo Haas). Este alfabeto está bajo el derecho de Linotipia hasta el día de hoy. **Linotype.**

Hambourg

Fig. 49

Fig. 49 ITC Avant Garde Gótico diseñado por Herb Lubalin y Tom Carnase en 1970. Ellos se basaron en el logo de Lubalin para la Revista *Avant Garde*. Es un alfabeto geométrico sin remate significando que las formas básicas son construidas de círculos y líneas rectas. Las versiones tempranas de ITC Avant Garde llegaron a ser muy conocidas por las ligaduras que evocan todavía el aura tipográfica de los años setenta. **Linotype.**

Los tipos de escritura. Son una imitación del trazado manual. Además, pueden tener los caracteres enlazados o sueltos. Se dividen en dos grupos.

a) *Caligráficas* son tipos derivados de la plumilla.

Ejemplo de este grupo es la Cursive Elegant (Fig. 50)



Fig. 50

Fig. 49 Alfabeto Park Avenue diseñado por Robert E. Smith en 1933 para Fundadores Americanos del Tipo. Este diseño extraordinario tiene la altura de la x pequeña y las letras minúsculas tienen sus rasgos ascendentes muy largos. Park Avenue es un diseño para texto corto o títulos, tales como los que ponen en las invitaciones y los menús. **Linotype**

b) *Manuales* tipos elaborados con pincel de trazado más libre. Pertenece a este grupo el alfabeto One Stroke Script. (Fig. 51)



Fig. 51

Fig. 51 Aplicación del alfabeto One Stroke Script. Es el trabajo del diseñador inglés Paul Clarke de 1984. Un tipo de letra sumamente legible y casual que parece que haya sido dibujada con un pincel. Las letras minúsculas deben ser espaciadas de cerca - para conseguir un mejor efecto. **Linotype**

Los tipos de fantasía. Son una reinterpretación, fuera de toda norma, de los elementos fijos e incorporación de ele-

mentos variables de diversa naturaleza. Se dividen en dos grupos:

a) *De diseño*. Son las realizadas a partir de cualquier pretexto gráfico. Son los alfabetos que posee letras sombreadas, huecas o tridimensionales, siendo ejemplo de este grupo el alfabeto Dalith (Fig. 52)

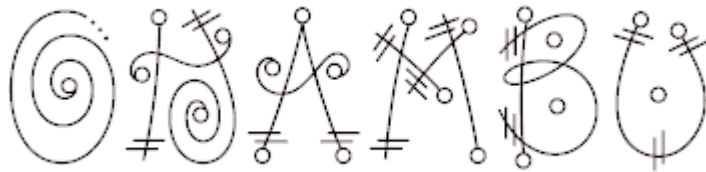


Fig. 52

Fig. 51. Aplicación del alfabeto Bang Plain que fue diseñado por David Sagorski en 1993. En su estructura tiene espirales. Grave este tipo de letra no es, sino, con sus círculos y espirales, Bang Plain es usado para textos y titulares cortos.

Linotype

b) *Ornamentales* son aquellos alfabetos que han sido dibujados en vez de escritos. Según la descripción del autor, son alfabetos formados por repetición de elementos adicionales de tipo decorativo, siendo un ejemplo de este grupo el alfabeto Caribbean Roman (fig. 53)



Fig. 53

Fig. 53. Aplicación del alfabeto Caribbean Roman. El diseñador Jill Bell II lo realizó en 1996. Jill Bell combinó los ángulos y las curvas para producir este alfabeto. Se sugiere utilizar para texto corto. **Linotype**

Otras clasificaciones

Aldo Novarese presentó una clasificación tipográfica propia en 1957. Como la de Thibaudeau, se basa en la forma del terminal, solo que dividiendo la romana antigua o elzeviriana en dos estilos, la veneciana y la de transición. Por su lado, en 1963 Guiseppe Pellitteri se inclina por la clasificación morgológico-decimal, y establece diez familias que subdivide en grupos a partir del mismo trazo. Luego, Jean Alessandrini se plantea una clasificación que tiene en cuenta las alteraciones y deformaciones que, en fotocomposición, pueden sufrir las letras por el diseñador tipográfico. Finalmente, el sistema de Robert Bringhurst⁸³ relaciona las categorías con las eras históricas de arte, lo cual es una innovación. Bringhurst es apenas la primera persona en relacionar el diseño del tipo y la tipografía con el arte de los períodos y con las tendencias históricas. En específico, esa caracterización típica del neoclasicismo y el romanticismo como movimientos opuestos entre sí tienden a oscurecer la interacción que realmente hubo entre ellos. Ciertamente es difícil de entender, ya que muchas personas que empezaron siendo neoclasicistas, llegaron a ser románticas — o vino a ser percibido como romántico — sin que hubiera una ruptura obvia y dramática en su pensamiento. Byron por ejemplo, cuyo trabajo muestra muchos de los sellos del neoclasicismo, ha sido siempre considerado como un poeta romántico.

Considero que esta clasificación es una gran ventaja por el enfoque histórico que da a la concepción de las letras.

83.-Bringhurst, Rober: *Elements of Typographic Stile*. Vancouver, Canada. Hartley & Marks, 2003.pp.121-138

Debo reconocer que no me quedó muy claro sí el sistema de clasificación es sólo una guía sobre la función y el uso de la tipografía pues, como es sabido, a menos que el propósito de la clasificación sea explícita, no puede ser satisfactoria. Sin embargo, esta última clasificación ha sido muy importante para mí y he seguido su sugerencia para completar el análisis de las portadas impresas en México que se verá en el capítulo seis de esta investigación.

De hecho, por lo que se ha visto, los tipógrafos y estudiosos no acaban de ponerse de acuerdo sobre cómo denominar los diferentes estilos de las familias tipográficas. Los intentos de sistematizar los estilos han sido continuos a lo largo del siglo XX. Algunas divisiones resultan exclusivas y extensas, pues incluyen demasiados matices diferenciales sin ir a los fundamentales. Otras divisiones, por el contrario, resultan sobrias y superficiales, y en absoluto muestran con claridad distinciones entre tipos verdaderamente útiles para diferenciarlos. De cualquier manera, sí parece haber acuerdo en los factores diferenciales: tamaño del ojo de la letra, contraste entre las astas del trazo en aquellos tipos resueltos con modulación, la existencia o ausencia de remates, la naturaleza de éstos en aquellos tipos que los tienen, y los factores históricos, que en ocasiones, pueden agrupar tipos aparentemente poco relacionados entre sí. Una de las razones que me llevó a seleccionar la clasificación elaborada por José Luis Montesinos y Montse Mas Hurtuna fue por ser la más reciente, así como también por el hecho de que los grupos están bien explicados. Cabe comentar que las portadas que

he ido localizando tienen una peculiaridad: ya sea por la influencia de la publicidad o por la tecnología de aquella época, lo cierto es que cada portada contiene mucha variedad de alfabetos. De este modo, la tipografía ofrecía la oportunidad de crear valores rítmicos a través de la aplicación de trazos rectos y curvos, verticales y horizontales se combinaban dando a las portadas un dinamismo particular. Los impresores de aquella época se valieron de las variables tipográficas para generar sensaciones al lector. Prueba de ello es la cita de Enric Satué donde comenta sobre los alfabetos de tipo Egipcio que se aplicaron a las publicaciones a principios del siglo XIX.

El pintoresco antropomorfismo del diseño tipográfico permite aplicar a los experimentos de las «egipcias» el párrafo con el que el doctor Frankenstein justificaba su creación aberrante, como las que fundían en la factoría Thorne, diciendo que «sus miembros eran proporcionados, y había seleccionado unos rasgos hermosos... 84

Continúa el autor comparando la descripción de Frankenstein de Mary Shelley publicada en 1816. Él realiza una analogía entre la estructura de la letra y el monstruo,

Como el monstruo de Frankenstein popularizado por el cine de Hollywood, el romanticismo consiguió integrar en la sociedad de la información y la comunicación, como si nada, el tipo Clarendon. 85

84.- Satué, Enric: *Discurso de ingreso del académico electo Ilmo. Sr. Enric Satué i Llop leído en el salón de actos de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi*, Barcelona. 2005. pp. 39-30

85.- Satué, Enric: *Discurso de ingreso ...op. cit.*, pp. 39-66.

Considero que ésta es una crítica al diseño tipográfico de aquella época. Aunque debo reconocer que la mayoría de los tipógrafos, con su amor al equilibrio y legibilidad de los clásicos, insisten que esa tipografía sea su estereotipo para lo bello. Pero la tecnología también ha influido en la estética de los tipos y, a fin de cuentas, la forma básica de las letras va evolucionando. No hay que perder de vista que, el grafismo necesita interpretación en el sentido de descubrir el mensaje e idealmente es una colaboración estrecha entre forma y contenido. Además, considero que el contraste es quizás el elemento de diseño más importante.

2.9 EL LIBRO, SUS COMPONENTES INTERNOS Y EXTERNOS.

El objetivo de esta capítulo es recoger y recordar la terminología técnica que las artes gráficas han instaurado para poder hablar de su principal producto a lo largo de la historia, el libro impreso. Existen muchas definiciones de lo que es un libro como producto material. He seleccionado las siguientes:

El historiador español Hipólito Escolar afirma que un libro es:

“ La reunión de muchas hojas de papel, ordinariamente impresas, unidas entre sí formando un volumen con cubiertas de cartulina, cartón, tela, plástico y piel.”⁸⁶

86.- Escolar, Hipólito: *Historia del libro*. Madrid, España. Fundación Sánchez Rui-pérez. 1984. p. 439.

Otra definición la tomé del *Diccionario de Lectura*, el cual lo define así:

“ Un agrupamiento de hojas generalmente impresas, cosidas o sujetadas todas por uno de sus lados y provistas de cubierta.”⁸⁷

El libro es considerado como una obra que se divide en dos o más partes independientes, dándole a cada una de éstas, si es el caso, el nombre del tomo o volumen; cuenta con paginación propia. Antiguamente era común encontrar en las librerías o bibliotecas los opúsculos (libro de poca extensión), actualmente se les llama compendios.

2.9.1 PARTE EXTERNA DEL LIBRO

Antes que nada, quisiera advertir que me fue imposible encontrar más de dos cubiertas originales para poder desarrollar el análisis de los libros antiguos objeto de estudio. Ésto fue debido al proceso de encuadernación al que se les ha sometido a lo largo de todos estos años para poder conservarlos. El motivo, muchos de ellos pertenecieron a bibliófilos, y al ser obtenidos por sus familiares, éstos decidieron venderlos al mejor postor, bibliotecas del extranjero o colecciones privadas. Por tanto, muchos de estos libros han sido considerados como mercancías, pasando por muchas manos; otros han llegado felizmente a algunas bibliotecas públicas mexicanas a las que se puede tener acceso.

87.- *Diccionario de lectura y términos afines*. Madrid, España. Fundación Sánchez Ruipérez, 1985.p. 242

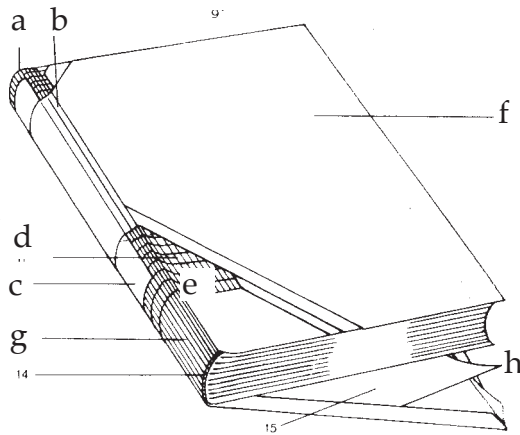


Fig.54

- a) Cabezada
- b) Corte superior
- c) Tejuelo
- d) Canales
- e) Telilla o tartana.
- f) Tapas
- g) Lomo redondeado
- h) Guardas y hojas de respeto.

Fig. 54 Esbozo del libro con las denominaciones de sus partes. He colocado una letra sobre las imágenes de los libros para relacionar los nombres que se muestran en el extremo derecho de la figura. Imagen obtenida de la Hohenegger, Alfred: *Estética & funzione Graphic design, tecnica e progettazione.* Roma, Italia. Romana libri alfabeto.1983. p.243

Descripción de las partes externas del libro, indicadas en la figura:

El corte superior o cabezadas son pequeñas cintas de tela. A veces son tejidas a mano por los encuadernadores, otras se producen industrialmente. Generalmente éstas son colocadas en ambos extremos del lomo en los libros de tapa dura.

El corte delantero es el extremo de la página por donde se abre el libro, es decir, el que se halla paralelo al lomo. Una vez formados los cuadernillos, es necesario cortar el frente para alinearlos y facilitar así el redondeo del lomo.

El corte de pie y cabeza. Una vez cosido el lomo y redondeado, se requiere perfilar tanto la cabeza como el pie del libro para poder alinear los papeles que lo forman. Una vez cortados, se preparan por otro lado las tapas para seguir con la encuadernación.

Las tapas son generalmente gruesas y rígidas. El cartón usado tiene habitualmente el grosor de 8 puntos. Éstas se lijan por todos los extremos, exceptuando el lomo.

La nébula consiste en crear un soporte entre el lomo del libro y las tapas. Generalmente se usa papel *kraft*. Se

encola la *nébulas* a la tartana (ubicada en el lomo del libro), y se procede a pegar el libro a las tapas.

Las guardas son hojas decoradas generalmente con dibujos o colores lisos. Se adhieren a los dos cuadernillos antes del cosido, siendo el primero y el último. Éstas se encolarán a las hojas de respeto y, éstas a su vez a la tripa. Luego, una vez terminado el cosido se pegarán a las tapas del libro.

El tejuelo es un recuadro para poner indicaciones en el lomo, aunque sólo se usa en los libros con encuadernaciones de lujo.

Los nervios se forman a través del propio cosido de los cuadernillos que integraron la tripa. Éstos llevan cáñamo. Antiguamente el cosido se hacía a mano, pero en la actualidad existen máquinas que realizan encuadernaciones muy resistentes. Existen otras encuadernaciones artísticas, como la *Japonesa* y la *Copta*, que consisten en mostrar cómo se unieron los cuadernillos del libro o libreta.

La sobre cubierta es la faja de papel que se coloca en las tapas de un libro encuadernado.

Aunque las descripciones están realizadas de forma muy escueta, debo reconocer que no es fácil encuadernar los libros de forma artesanal, pues implica mucho trabajo y dedicación, además de paciencia. Por ejemplo, para encuadernar un libro de 600 hojas en tapa dura, son necesarios tres días, pues los materiales necesitan un tiempo de secado haciendo que el proceso sea lento.

2.9.1.1 EL ARTE DE LA ENCUADERNACIÓN

En el transcurso de los años han existido muchas maneras de resolver las distintas etapas de la encuadernación y todas pueden ser buenas o válidas. Por lo que concierne a México, el historiador Manuel Romero de Terreros dice,

“el tipo más común de encuadernación artística en nuestro país durante el siglo XIX fue la española, con hierros más o menos recargados, o adornados con siluetas logradas por medio de patrón”.⁸⁸

De hecho, al diseñar una obra se tiene que tener en cuenta su posterior encuadernación, siendo ésta la fase final del proceso de creación. El fin principal de la encuadernación ha sido la conservación de los libros. Por lo general, antiguamente los editores presentaban los libros en rústica (ver fig. 55), por ser la más económica.

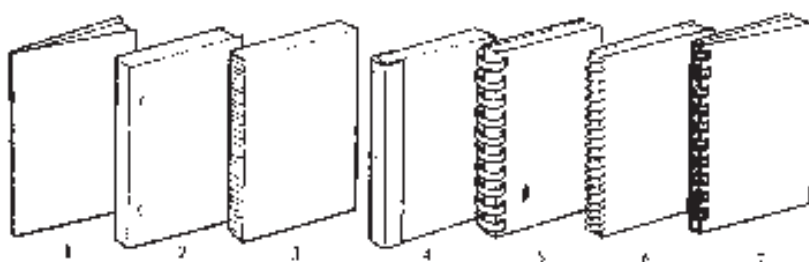


Fig.55

Fig. 55 En la imagen se representan los tipos de encuadernación mecánica más usados actualmente. 1) grapa por el lomo, 2) grapa por el costado, 3) cosido (encuadernación rústica), 4) con guía plástica, 5) con espiral de plástico., 6) espiral metálico, 7) gusano de plástico. Imagen tomada de Josep M . Mestres: *Manual d'estil*. Barcelona. Eumo Editorial, Universitat de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Associació de Mestre Rosa Sensat. 2000. p 71.

88.- Romero de Terrero, M: *el Arte en México durante el virreinato*. México. Porrúa. 1951. p. 137

Por otra parte, el autor Hipólito Escolar afirma lo siguiente en relación a los criterios de encuadernación:

“Los editores presentaban los libros en rústica, pero cuando éstos podían dar una cierta categoría social y servir para mostrar la cultura o el simple amor a la lectura de la burguesía, los encuadernaban sencillamente en tela, es decir, recubriendo la tapa de cartón con una tela, de forma que pudieran adornar las estanterías de las pequeñas bibliotecas”⁸⁹.

A principios del siglo XIX el tipo de encuadernación siguió siendo manual, incluso para grandes producciones. No fue hasta finales del mismo siglo que se impulsó la fabricación masiva de libros en rústica, lo que permitió crear una producción de cubiertas en tela, impresas en relieve y realizadas con variedad en colores.

En México, la encuadernación utilizaba varios materiales. Lo más habitual era la tela color piel con nervios y cabezadas tejidas a mano. Además, tanto en los tejuelos como en la tapas se doraban iniciales o figurillas a gusto del dueño. Así, éstos adornaron las estanterías de sus pequeñas bibliotecas o colecciones particulares. Destacaron en México las encuadernaciones realizadas en *Pasta española*, de gran sobriedad, o bien la *Pasta valenciana*, con los jaspeados en colores vivos. La diferencia entre la *Pasta española* y la *Pasta valenciana* consiste en que, en la última, se arruga la piel para ser teñida lo que ofrece un color de distinta tonalidad y el jaspeado es más caprichoso que en la *Pasta española*. Existía también una

89.- Escolar Sobrino, Hipólito: *Manual de historia del libro*. Madrid, España. Gredos. 2000. p. 139

encuadernación artística llamada Badana. Se usaba para cubrir las pastas del libro a través de la piel curtida de oveja y cordero. Por otra parte, no hay que olvidar los pequeños adornos que encontramos en las tapas de los libros. En relación a ellos, el historiador mexicano Ernesto del Villar comenta que, a cada encuadernación, se fueron añadiendo esquineros que eran pequeños metales y/o un florón en el centro, todos dorados.⁹⁰

La encuadernación *Amateur* era la más frecuentemente encargada por la gente adinerada. Usaba metales con un estilo artístico específico, también se recurría a la fantasía del dibujante. En estos casos, los libros eran destinados a las bibliotecas reales en Europa, o los adquirirían individuos de la clase poderosa. Para la encuadernación se usaban pieles costosas, como el ante, chagrían, piel de tusa, y telas, como el terciopelo para distinguirlas.

No hay que olvidar la relación entre encuadernación y estilo, lo que me permitirá avanzar en la argumentación de mi investigación. Dice Hipólito Escolar,

“ los estilos de las encuadernaciones siguen los del arte de su tiempo. ”⁹¹

El estilo romántico trajo consigo un cambio total en la estética y el estilo se inspiró en motivos medievales, época histórica a la que fue tan aficionada la literatura romántica. Al respecto, continua el mismo autor,

“el romanticismo dominó la parte central del siglo XIX. Fue un

90.- De la Torre del Villar, E.: Op cit., p. 85

91.- Escolar Hipólito: op. cit., p. 320

movimiento de fuerza que, además de caracterizar a los estilos artísticos y literarios buscaban la inspiración en motivos medievales, influyó en la sociedad y en sus formas de vida. “ 92

En esa misma dirección, escribe Emilio Brugalla

“ La encuadernación romántica se dió a principios del siglo XIX en París. Desde entonces este tipo de encuadernación pletórico y dominante, se apellida arbitrariamente “à la Fanfare”, y desde entonces, entra en escena el tan discutido pastiche. Usando planchas doradas y mosaicos.” 93

El autor entiende como pastiche al trabajo que realizan los doradores, aplicando complicados estilos clásicos libremente interpretados; sin embargo, afirma que estas encuadernaciones perdieron pureza y espontaneidad. Durante el siglo XIX se organizaron exposiciones que favorecían las artes menores. Las pieles se presentaban en estas exposiciones perfectamente curtidas, se ofrecían en gran variedad de gruesos y gamas de color. Es importante tener siempre presente que, si las encuadernaciones guardan relación con la época en la que fueron elaboradas, y el romanticismo coincidió en México durante la instauración de la primera República, no es tan descabellada la idea de identificar una concepción romántica de los libros a través del análisis de las portadas y que éstas se correspondan estilísticamente con lo que ya ocurría en las cubiertas.

92.-Ibíd p. 321

93.- Brugalla Tormo, Emilio. *En torno a la encuadernación y las artes del libro*. Madrid, España. 1996. p. 139.

2.9.1.2 TINTA

Considero necesario hacer un breve repaso sobre las tintas para destacar cuando empezó este gusto por el color.

Se sabe que los primeros escribas durante el siglo XV para el texto del libro usaban el color negro, y para destacar los titulares de los capítulos o secciones, se retocaba con pluma en color rojo, es decir se marcaba un contorno rojo en todas las letras importantes, haciéndolas mucho menos leíbles.

Cabe recordar que durante el desarrollo del arte de imprimir, la realización de la ornamentación era suministrada a mano. Con el tiempo la xilografía dominó la decoración de los libros y se aplicó a estos bordes color.

El genio de Gutenberg le llevó a experimentar con las pinturas al óleo de la época, preparadas a base de mezclar materias colorantes previamente molidas con aceite de linaza y secante de plomo (litargirio)⁹⁴, obteniendo una pasta que era compatible con los tipos metálicos. Para ejemplificar cómo eran impresos los libros incunables, comentaré el libro *París e Viena*, impreso en Barcelona, por Diego Gumiel, en 1494. Es un incunable ilustrado con xilografías. En la portada, el título al inicio y, debajo, ocupando casi toda la página, la marca del impresor, dos xilografías de estilo popular, una a plena página al verso de la portada y la otra en el texto, iluminadas con toques de rojo y amarillo, letras capitales coloreadas a mano en rojo y toques de amarillo, y calderos a mano en tinta roja.

94.- En el diccionario de la lengua española encontré como su definición: Óxido de plomo, fundido en láminas o escamas muy pequeñas, de color amarillo más o menos rojizo y con lustre vítreo.

La técnica de calentar el aceite de linaza, ya conocida en la época romana, fue perfeccionada por los impresores del siglo XVI preparando barnices con diferentes compacidades según la temperatura de cocción aplicada, a los cuáles se añadía secante. En ocasiones, se modificaba el barniz con la adición de colofonia⁹⁵. Para ejemplificar cuántos colores había habitualmente en el libro del siglo XVI, se enseña el frontispicio del libro *Practica co(m)pendiosa artis...* impreso en Lyon, Francia, en el taller de Joannis Moylin, en 1523. (ver fig. 55). A manera descriptiva es un libro impreso en letra gótica, ilustrado con xilografías. En el frontispicio, orla impresa a dos tintas, cuenta en su interior con muchas imágenes, algunas a plena página, diagramas, árboles de temática diversa; y por último cuenta con orlas talladas en madera. Para ejemplificar cuántos colores había habitualmente en el siglo XVII, se muestra el libro *Lithologia o explicación de las piedras y otras antigüedades halladas en las çanjas que se abrieron para los fundamentos de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia*. Impreso por Bernardo Nogués, en Valencia en 1653. Este libro fue ilustrado y decorado con grabados calcográficos, xilográficos y tipografía.

Se puede apreciar que, en la portada, los colofones y las reproducciones de esculturas, lápidas y las monedas fueron obtenidas a través de la calcografía. Sin embargo, las letras capitales se obtuvieron en xilografía. Además, cuenta con orlas tipográficas. (ver fig. 56).

95.- Resina sólida, producto de la destilación de la trementina, empleada en farmacia y para otros usos.



Fig. 56

Fig. 56 Frontispicio del libro de Lull, Raymudi (1232/33-1315): *Practica co(m)pendiosa artis...* Lyon, Joannis Moylin, 1523. Imagen tomada del sitio: Grup de recerca Òliba. Estudis d'Humanitats i Filologia, Universitat Oberta de Catalunya (UOC)>Internet Interdisciplinary Institute (IN3)



Fig.57

Fig. 57 Portada del libro de OLMO, Joseph Vicente del (1620-1696): *Lithologia o explicación de las piedras y otras antigüedades halladas en las çanjas que se abrieron para los fundamentos de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia*. València, España, impreso por Bernardo Nogués, en 1653. Imagen tomada del sitio: Grup de recerca Òliba. Estudis d'Humanitats i Filologia, Universitat Oberta de Catalunya (UOC)> Internet Interdisciplinary Institute (IN3

Hasta finales del siglo XVIII, los impresores se preparaban las tintas para su propio consumo y fue a comienzos del siglo XIX cuando se inició en un molino de Puteaux, situado en las cercanías de París, la primera fabricación industrial de tintas. En relación a los libros del siglo XVIII, eran ilustrados con grabados calcográficos, a dos tintas (negro y rojo). Prueba de ello es el libro de Antonio Capmany y de Monpalau, (1742-1813): *Memorias Históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona*. Madrid, España. Impreso por Antonio de Sancha, entre 1779-1792. La publicación tiene cuatro volúmenes.

A manera de descripción diré que las portadas tipográficas están impresas a dos tintas con grabados diferentes en cada volumen. Hay dos modelos: uno con Mercurio y Marte, el escudo de Barcelona con los cuatro palos y las atarazanas de Barcelona, dibujo de J. Camarón grabado por Pere Pasqual Moles; y otro, que también representa a ambos dioses, el escudo y las atarazanas, pero en posición diferente, dibujado por Pere Pau Montanya y grabado por Pere Pasqual Moles; además, contiene en su interior otros grabados en los inicios de las diferentes partes de la obra, todos de Pere Pasqual Moles sobre dibujos de Pere Pau Montanya y A. Carnicero; en él se aprecian también las letras capitales. (ver fig. 57)

En un taller tipográfico del siglo XIX, para la elección de las tintas y los colores adecuados a cada tipo de trabajo, era necesario conocer sus características y tener dos espacios específicos en el taller, el primero, para el secado de hojas impresas y, el segundo, para hacer la mezcla de las tintas, el cual también servía para guardar el material.

Además, a inicios del siglo XIX se introdujo un nuevo procedimiento revolucionario, la litografía. Este sistema de estampación permitía por primera vez en la historia de la reproducción gráfica que dibujante y litógrafo fuesen la misma persona, con una consecuente triple mejora: rapidez, economía y total fidelidad al original, al no ser necesario que el grabador tradujese el dibujo del artista.



Fig.58

Fig. 58 Portada tipográfica de Capmany y de Monpalau, Antonio (1742-1813): *Memorias Históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona*. Madrid, España, impreso por Antonio de Sancha, 1779-1792, en cuatro volúmenes. Imagen tomada del sitio: Grup de recerca Òliba Estudis d'Humanitats i Filologia, Universitat Oberta de Catalunya (UOC)> Internet Interdisciplinary Institute (IN3)

Paralelamente, y a partir del descubrimiento de la anilina en 1826, se desarrolló por disolución de colorantes sintéticos en alcohol una nueva formulación de tinta de naturaleza no grasa. Por otra parte, las tintas para huecograbado se obtenían con barnices a base de derivados de la colofonia que es una resina sólida, producto de la destilación de la trementina, empleada en farmacia y para otros usos, ésta se mezcla con disolventes.

Las publicaciones del siglo XIX, las ejemplificaré con el libro de M.C. Langlois (1789-1870): *Voyage Pittoresque & Militaire en Espagne*, impreso en París, en el taller de Engelmann, en 1835. Fue ilustrado con 40 litografías sobre papel japonés. Este tipo de libros con vistas de pueblos y ciudades, que se remonta hasta el siglo XVI, adopta en el siglo XIX la litografía. Entre 1826 y 1830, el gran editor de litografías Englemann - que había sido discípulo de Senefelder, inventor de la técnica -, publicó cuarenta dibujos de Langlois con los textos correspondientes en el libro titulado *Voyage Pittoresque et Militaire en Espagne-Catalogne*. (ver fig. 59).

Para la elección de las tintas y los colores adecuados a cada tipo de trabajo, se debían conocer las características de cada una, y poder así, elegir la más idónea para su impresión.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX se consolidó la sustitución del procedimiento litográfico por el moderno offset.

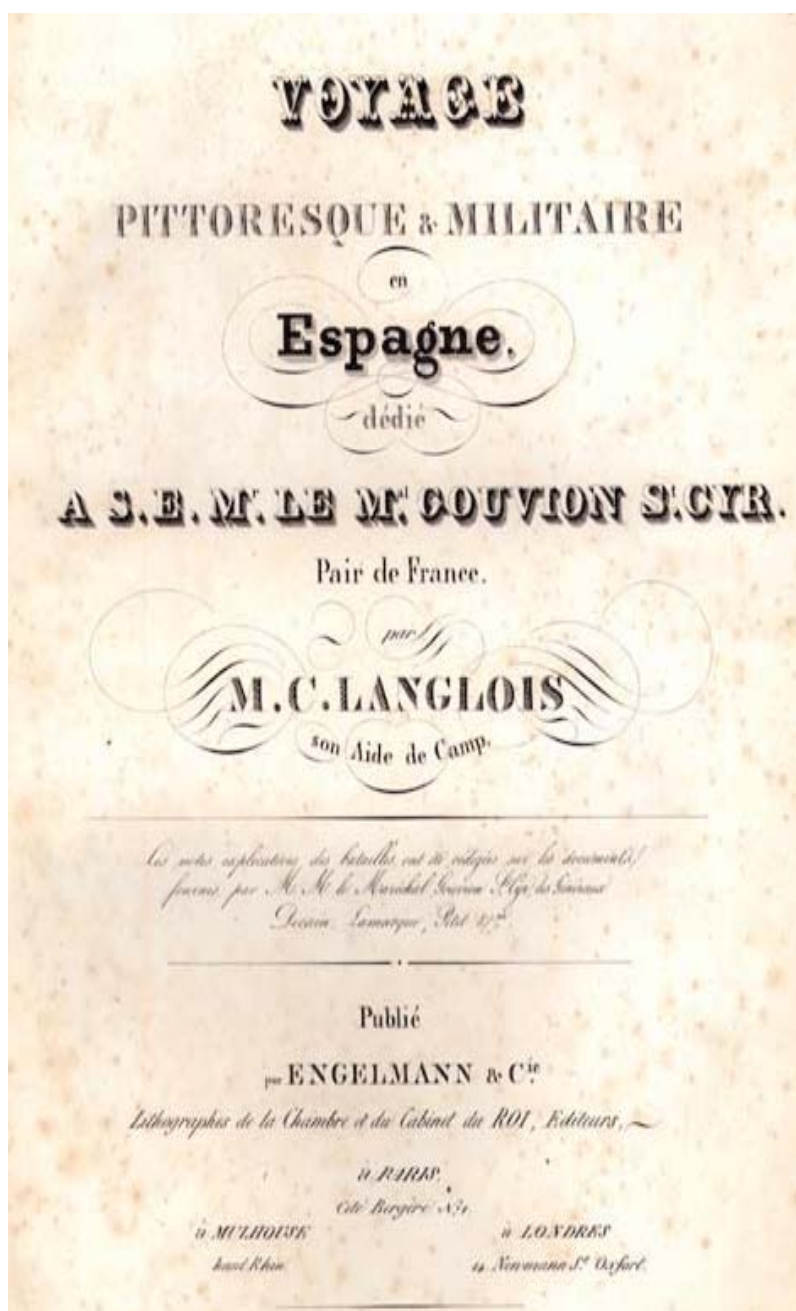


Fig.59

Fig. 59 Portada del libro de LANGLOIS, M.C. (1789-1870): *Voyage Pittoresque & Militaire en Espagne*. París, Francia. Engelmann, c. 1835. Imagen tomada del sitio: Grup de recerca Òliba. Estudis d'Humanitats i Filologia, Universitat Oberta de Catalunya (UOC) Internet Interdisciplinary Institute (IN3)

2.9.2 LA TRIPA, COMPONENTES Y SUS FUNCIONES

Si bien mi investigación se centró en el análisis de las portadas impresas en México entre 1820 hasta 1845, consideré importante hacer un breve repaso a la historia del libro y, sobre la tripa de éste. Como es sabido, el libro es un compendio de hojas impresas, cosidas o sujetas por el lomo, provistas de unas tapas que ayudan a la conservación de estas hojas.⁹⁶ Ésto es la tripa. Explicaré ahora sus componentes.

2.9.2.1 ANTEPORTADA O PORTADILLA

La portadilla procede de la época en la que los impresores distribuían sus libros sin encuadernar. Ésta se sitúa en la primera hoja del libro. Dice Steinberg⁹⁷ que fue una continuación del hábito de los copistas medievales, a quienes gustaba poner sus nombres, la fecha de terminación de su trabajo, una oración u otras breves notas al final del Codex. Los primeros impresores instituyeron lo que se conoce con el nombre de colofón.

Entre los datos que contiene una portadilla moderna se encuentran el lugar y la fecha de impresión, el nombre y la marca del impresor, y el título del libro, pero no el nombre del autor.

96.- Luidl, Philip: *Tipografía básica*. Valencia, España. Campgràfic. 2004. p. 130

97.- Steinberg: op. cit., p. 147

De acuerdo con Luidl éste fue el origen de las portadillas

“El impresor Antón Koberger (1440-1513) recorría los campos con su yunta de bueyes con la intención de vender sus libros y los protegía con una página para no estropear aquella que había impreso con el título del libro”.⁹⁸

Sin embargo, encontré otra versión señalada por el historiador Steingberg,

“ El inventor de la verdadera portadilla fue Peter Schoeffer, pero no advirtió plenamente la importancia de su invento, pues lo abandonó en 1463 después de un sólo intento. Igualmente esporádico fue el siguiente intento de introducir la portadilla. Este fue realizado en 1470 por el impresor Arnold Therhoernen, un impresor de Colonia, en su edición de la obra Werner Rolevinck *Sermo de Praesentatione beatae Mariae*”.⁹⁹

Aunque no hay acuerdo sobre cuál fue la fecha exacta del origen de la portadillas, de lo que no cabe duda es de su utilidad, la finalidad de evitar que se ensuciara la portada, mientras que el libro ya impreso permanecía en el taller tipográfico a la espera de pasar a manos del encuadernador.

Los impresores que a la vez hacían de editores y libreros muy pronto comprendieron el poder inherente de colocar el título completo en las obras. Erhard Ratdolt (1447-1486) de Ausburgo (Alemania), fue el primero en dar este paso utilizándolas con fines publicitarios. Tuvo una imprenta en Venecia en sociedad con Peter Löslein y Bernhard Maler

98.- Luidl, P.: op. cit., p. 130

99- Steinberg; op, cit., pp. 147-148

(pintor), de 1476 a 1486, donde algunos de sus libros más hermosos fueron impresos. Es el caso del *Appianus* impreso en 1477. Fue el primero con iniciales xilográficas impresas junto con el texto en lugar de dejar el espacio en blanco para que el iluminador incluyese la inicial, como se venía haciendo. Después, se mudó a Ausburgo donde instaló una imprenta desde 1487 hasta 1522.

Desde el punto de vista del productor, la portadilla era algo más que la mejora técnica de una cubierta protectora: era al mismo tiempo, un medio eficaz y barato de anunciar el libro. A partir de 1500 la portadilla ya se había impuesto; y era usada en cualquier libro del siglo XVI, o de fecha posterior. Así lo afirma Steinberg,

“la portadilla ha sido desde entonces el exponente más claro del gusto general del público lector y no sólo en lo que se refiere a la tipografía. Barroco, Rococó, Clasicismo, Art Nouveau, Expresionismo y Surrealismo, cada período de arte ha producido portadillas en su propio estilo”.¹⁰⁰

En este sentido, no es de extrañar que durante el siglo XIX las orlas tipográficas tuvieran tanto auge. Fue debido al resurgir del estilo de los antiguos impresores pues, usaron los adornos que eran compuestos únicamente a base de la caja de imprenta, es decir, de los adornos tipográficos, de los elementos cincelados y de los fundidos que eran conocidos como *flores de imprenta*. La ejecución de la portadilla es uno de los trabajos en que más se echa de ver el buen gusto del

100.- Steinberg: op. cit., pp.151-152

bocetista y del compaginador, y requiere mucha práctica para realizarla de manera acertada a través de la combinación de elementos, puesto que, como bien comenta Hans Peter Willberg,

“La tipografía no existe simplemente para ser leída, también para ser vista. “ 101

Abreviar el título y hacer que se explique por sí mismo, además de adecuar la tipografía de la portadilla con la tipografía del texto (cuerpo de texto), son, en realidad, dos aspectos de la tendencia general de la tipografía moderna.

2.9.2.2 EL REGISTRO

Dada la diversidad en la construcción de los cuadernos, es fácil suponer que los impresores de las Biblias de 42 y 36 líneas ya hicieron algo al respecto. La *Tabula Rubricarum* se añadió a los libros en hojas especiales, que podían servir para la comprobación de la integridad y el correcto montaje del libro. Ésta se encuentra por primera vez en algunos de los más primitivos libros de Basilea y Estrasburgo como una hoja especial, que pronto se convirtió en parte integrante del libro, siendo la precursora del moderno índice de materias.

101.- Wilberg, Hans, P.: *Primeros auxilios en tipografía*. Consejos para diseñar con tipos de madera. Barcelona, España. Gustavo Gili. 2003. p. 12

La palabra *Registrum* tenía en los incunables, según Konrad, un doble significado. En los libros de origen alemán se utilizó a menudo en el sentido que lo utilizamos hoy, el índice de materias, que por lo general, se conocía como Tabula o Index. Sin embargo, en los libros que procedían de Italia, Francia y España, la palabra tenía un significado especial, era un sumario realizado por lo general con las primeras palabras de los cuadernos y pliegos del libro que permitía al impresor, al encuadernador o propietario comprobar la fabricación del volumen.¹⁰²

El registro fue un invento italiano. El primero en utilizarlo fue el impresor romano de las *Epistolae Hieronymi* que se editaron sin el nombre del impresor, pero se atribuyen a Sixtus Reissinger, impreso en 1470. Otro ejemplo de registro fue el usado por Adam Rot en Roma, quien en Junio de 1474 añadió a una edición de *Consilia* de Petri de [Petrus], Ancharano (1330-1416).

La forma usual fue colocar los reclamos en tantas columnas verticales como la extensión del libro necesitara e indicar el comienzo de un nuevo cuaderno dejando una línea en blanco que significaba el comienzo de un nuevo cuaderno. Es difícil señalar qué impresor fue el primero que tuvo la idea de eliminar la enumeración de los reclamos tras la introducción de las asignaturas impresas. El primero en hacerlo fue tal vez Hermann Liechtenstein quien en *Catholicon* de Johannes Baluss del 24 de septiembre de 1483, ofreció un registro enumerado simplemente las asignaturas y

102.- Haebler, Konrad: op. cit., p. 79

añadiendo a cada una si el cuaderno era quinternus, quaternus o ternus.

2.9.2.3 LAS SIGNATURAS TIPOGRÁFICAS.

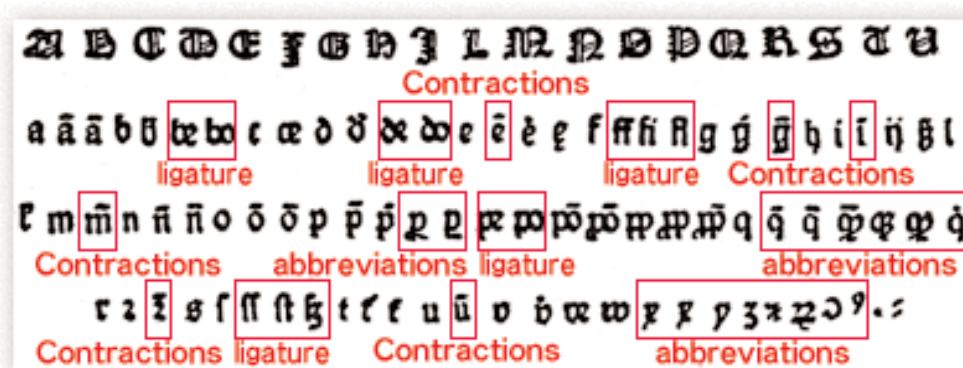
Sirvieron a un propósito muy similar al registro. Fue una invención alemana y su utilización es probablemente tan antigua como el mismo arte de la imprenta. Respondía a la necesidad de un método práctico para ensamblar en secuencias adornadas, partiendo de los primeros pliegos impresos sueltos, los cientos de ejemplares del mismo libro. Según Konrad, el impresor Albrecht Pfister utilizó las signaturas en Bamberg en 1460-1461. Estas primeras signaturas se escribieron naturalmente a mano y por lo general, se colocaron muy cerca de la esquina inferior derecha de la hoja, de manera que al encuadernarse el libro la mayoría eran cortadas. El primero en añadir impresas al mismo tiempo que el texto fue probablemente Johann Koelhoff en Colonia. Así lo demuestran los primeros ejemplares de su imprenta en 1472, que eran colocados directamente bajo la esquina derecha del texto en el doble pliego, de modo que las hojas de la primera mitad carecían de ellas.¹⁰³ Las signaturas estampadas manualmente son mucho más frecuentes en ejemplares de talleres de imprenta italianos.

La práctica usual era marcar los cuadernos con letras minúsculas y los pliegos del cuaderno con números romanos, aun-

103.- Haebler, K.: op. cit., p. 89

que muy a menudo con letras góticas. Cabe recordar que el alfabeto entonces comprendía 23 letras, sin embargo para las letras “r”, “s” y “u”; se usaban formas dobles como se puede apreciar en la siguiente imagen. Gutenberg usó aproximadamente 300 clases de tipos para imprimir su Biblia. Creó tipos para todas las letras contraídas o abreviadas, así, como, para ligaduras y otras clases de letras, mostradas en los manuscritos que usó como modelos.

Para facilitar el trabajo de los encuadernadores se idearon a partir de 1470 las signaturas, consistentes en unos signos tipográficos como abreviaturas, asteriscos, parágrafos. Con el propósito de asegurar la finalidad de las signaturas, se imprimía el registro, índice en el que constaban éstas o las primeras palabras de los pliegos o sólo las de la sola mitad de las hojas. A todo ello se añadía la clase de cada pliego, es decir, el número de hojas que tenía.



Contractions, abbreviations, ligature

Fig. 60 alfabeto de letras góticas realizadas por Gutenberg, en esta representación están las contracciones, abreviaciones y ligaduras que se usaron en la biblia de 42 líneas.

Fig.60

2.9.2.4 LA FOLIACIÓN

La costumbre de añadir números correlativos a las hojas del libro estuvo tan extendida en el período de la producción de libros manuscritos que no es extraño encontrarla en un período muy temprano en la imprenta. Contrariamente, según Konrad, la foliación en la imprenta primitiva se realizó durante mucho tiempo a mano y la encontraremos impresa sólo unos pocos años antes del momento en que las signaturas impresas se pusieron de moda. El ejemplo más antiguo de foliación impresa parece ser la edición del *Sermo in Festo praesentationis beatissimae Mariae Viriginis* de Weber Rolewinck de 1470, quien era un monje cartujo y autor prolífico; este libro fue el más popular de sus numerosos escritos. La demanda de este libro era tan grande que fue traducido al alemán, al francés y al holandés y aparecido en al menos 33 ediciones, en cinco lenguas, entre 1474 y 1500, haciéndolo uno de los primeros libros mejor vendidos.

Los números se colocaban de tal forma que la palabra Folium apareciera en el centro del margen superior al verso, mientras que el número se sitúa en la dirección correspondiente en línea recta. En relación a la ubicación de la foliación, no siempre fue la misma; algunas veces se colocaba en la parte inferior, otras en el centro y otras en la esquina superior. La foliación con números arábigos ganó terreno en los comienzos gracias a los impresores de Venecia, encontrándose por primera vez alrededor de 1478 en libros litúrgicos de Franciscus Renner, de Heilbronn.

2.9.2.5 LOS RECLAMOS

Los reclamos fueron de uso bastante habitual en los libros del período de la Reforma en los que su función consista en facilitar la lectura en voz alta, para que el ojo pasara suavemente al final de una página y al comienzo de la siguiente. Los reclamos impresos aparecen por primera vez en el *Tacitus* 1469 que fue impreso en Venecia por Vindelinus de Spira con reclamos en la hoja. En 1472, en Bolonia Baldassare Azzoguidi continuó su ejemplo en su *San Antonio de Florencia Medicina dell'anima*, que colocó sus reclamos sólo al final del cuaderno verticalmente.

Se deduce que los usaron como ayuda para el correcto ensamblaje de los pliegos de los libros puesto que, muchos impresores los colocaron solamente en la primera hoja del pliego, y no aparecían en la segunda parte de los cuadernillos.

Los reclamos verticalmente se usaron con frecuencia en códices boloñeses o utilizados en las impresiones de Bolonia en el siglo XV. La imprenta imita en este detalle una característica local del libro manuscrito.

2.9.2.6 EL COLOFÓN

Al final del cuerpo de la obra se halla un último párrafo denominado colofón, que es un elemento heredado de los

manuscritos medievales. Se caracteriza por contener información muy importante como el título exacto de la obra, el autor, el lugar de impresión y la fecha (día, mes y año). En algunos libros se encuentra la marca del impresor o su emblema. De hecho, la información que localizamos en los colofones de los incunables ahora nosotros la podemos encontrar en las portadas.

Los colofones de los primeros incunables hacen la lectura interesante pues, además del título del libro, el nombre del autor, el nombre del impresor, el lugar y la fecha de producción, también contienen notas no frecuentes e inestimables para los estudiosos de los libros como pueden ser: la persona que corrigió y preparó el escrito, o sea el director del texto, o el patrocinador (mecenas) que posibilitó la publicación del libro.

2.9.2.7 MARCAS TIPOGRÁFICAS

Su propósito era indicar que el libro provenía de un determinado taller. Tiene su origen en las marcas de casa que el comerciante acostumbraba a colocar ya en la Edad Media, como un signo de propiedad no sólo en su establecimiento, sino también en las cajas y fardos que enviaba fuera.

Los impresores alemanes Fust y Schöffer tenían una marca tipográfica formada, como se podrá apreciar en la figura 61, por dos pequeños escudos. Este emblema consta de dos escudos colgados de una rama. Este dibujo lo adoptaron más tarde un gran número de impresores alemanes. Los escudos han sido adoptados como emblema de los Artesanos de la Cámara de Impresión de América.¹⁰⁴



Fig.61

Fig. 61 Escudo que se ha tomado del Salterio de 1457. **Marca tipográfica de Schoeffer, Peter y Fust, John.** Imagen tomada del sitio: Librería Nacional de Viena.

Por su parte, el impresor Jan Veldener colocó diferentes emblemas en su marca tipográfica, siendo el primer impresor en usar la marca en Holanda, concretamente en Lovaina en 1475. Otra marca tipográfica a destacar es la usada por el impresor William Caxton (c.1422 - 1492), primer impresor en Inglaterra, que realizó su marca tipográfica a gran tamaño en 1474 (ver fig. 62).

104.- Douglas Mc. Murtrier: *The Book. The Story of Printing & Bookmaking.* Londres, Inglaterra. Bracken Books. 1989. p. 303.

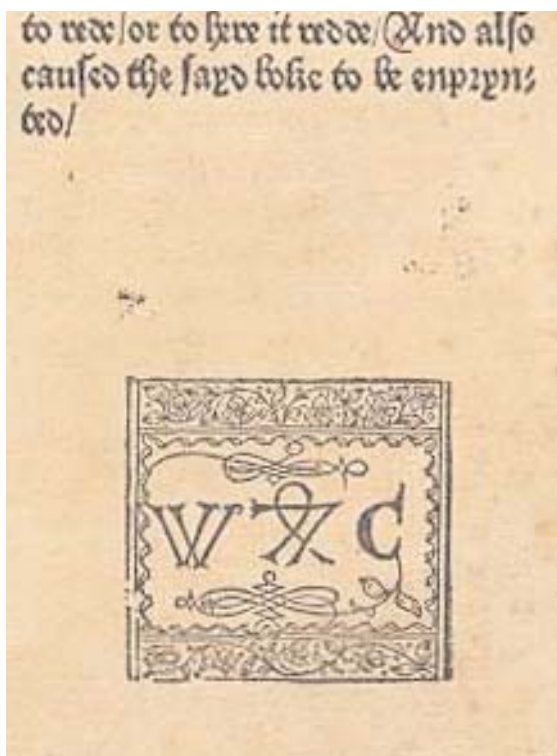


Fig. 62 Fragmento de una página del libro *Tratado de amor (Treatise of Love)*. Libro basado en una adaptación francesa de *Ancrene Riwe*. Tiene las secciones de la Pasión, los siete pecados mortales, los signos del amor espiritual, las virtudes del manzano, el amor de Jesús, y el evitar malos pensamientos. La marca tipográfica de William Caxton está en el extremo inferior derecho. *Treatise of love*, fue publicado en 1493. Imagen tomada del sitio: Librería Nacional de Viena.

Fig.62

Por su parte, el impresor normando Richar Pynson (?–1530) trabajó en Londres a finales del siglo XV y el primer cuarto del siglo XVI. Él estudió en la Universidad de París, imprimió en Normandía y practicó su comercio en Inglaterra. En 1497 su edición del poeta latino *Terence* apareció, como el primer clásico impreso en Londres. Él llegó a ser el impresor de Henry VIII (1508). Usó para identificar sus impresos seis marcas tipográficas de las cuáles, cinco eran muy similares. He aquí la xilografía colocada al principio de *Troilus y Criseyde* de la segunda parte de *Los Cuentos de Canterbury*, impresa en 1526 (ver fig. 62).

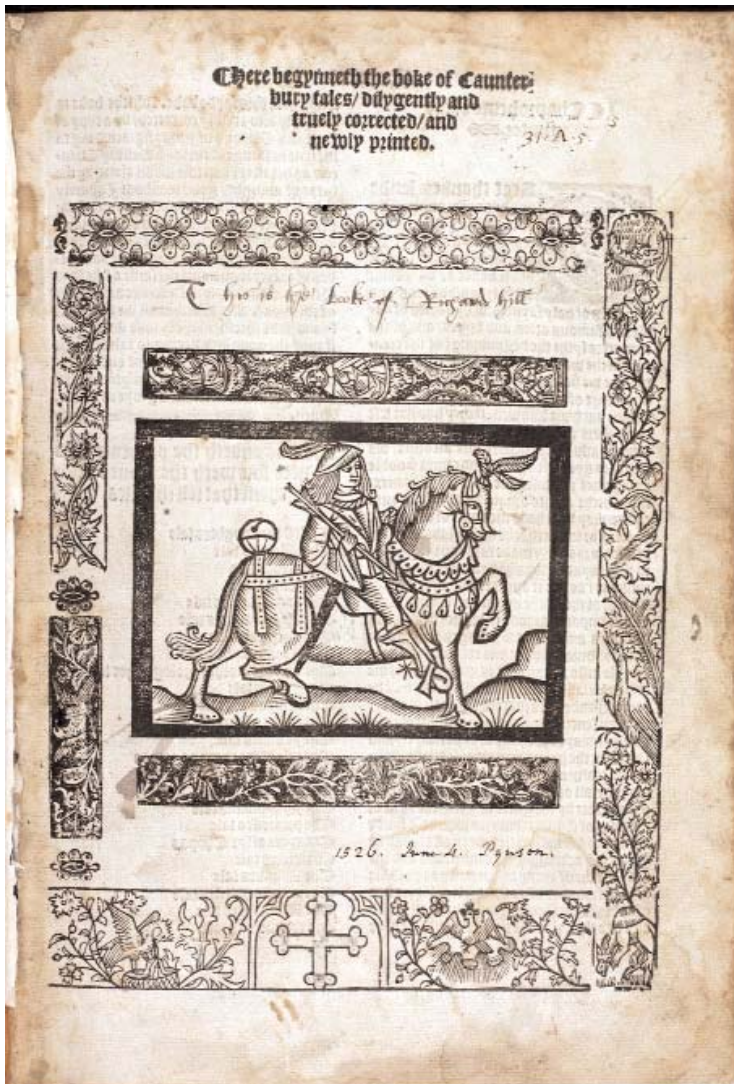


Fig. 63 La xilografía está realizada con majestuosa belleza y fue colocada al extremo derecho. La obra es un romance histórico, una historia de amor trágica que sucede durante la Guerra troyana. Chaucer. *Pynson Richard, Los Cuentos de Canterbury*. Londres, Inglaterra, 1526. Imagen tomada del sitio: Biblioteca Nacional de Viena.

Fig.63

El impresor italiano cuya marca es de gran interés para los amantes del libro es, por supuesto, Aldus Manutius (1450–1515), quien comenzó su trabajo en Venecia en 1494. No fue hasta 1502 cuando adoptó su tan famosa marca, la del ancla y el delfín (ver fig. 63). La primera marca aparece en el volumen de *Seduluim* y otros poemas cristianos en Junio de 1502. Con ligeras variaciones, esta marca fue usada

COMPONENTES DEL LIBRO

por la familia Aldus hasta 1546. En 1554 la familia fue redondeando el ancla y colocaron un cuerno en un contorno más o menos cuadrado. Desde 1555 hasta 1574 la forma de la marca fue ovalada y entre 1575 hasta 1582 el ancla estaba casi sumergida en un escudo de armas que fue concedido a la familia por el emperador Maximilian.

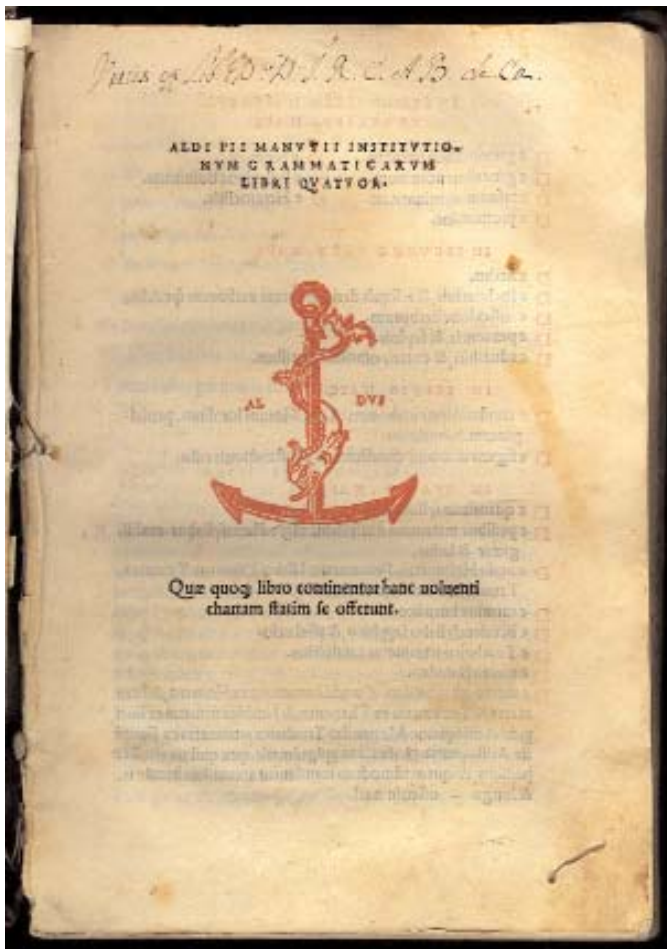


Fig. 64 Portada de la *Grammatica de Erasmo*, impreso en 1523, por Aldo Manuzio. La portada contiene la marca tipográfica de Aldo a dos colores negro y rojo. La disposición es centrada. Alfabetos usados fueron los romanos. **Imagen tomada del sitio: Colección del librero José Durand (1925-1990). Esta colección pertenece a la Universidad de Notre Dame, ubicada en Chicago, Estados Unidos de América.**

Fig.64

Por último, se mostrará la marca del impresor Erhard Ratdolt, impresa en un anuncio de Ausburgo (ver fig. 64). Se ven las figuras contorneadas con tinta negra y el interior con rojo. Se aprecia la aplicación del alfabeto gótico.

Como se ha podido comprobar, las marcas servían para un propósito económico, útil indudablemente en los primeros días de la impresión. Sin embargo, con el tiempo éstos medios de identificación fueron cambiando por indicaciones de texto y algunas marcas se conservaron como una forma de decoración de la portada.



Fig 65.- Representación de la marca del impresor Erhard Ratdolt. Fue localizada en el libro *Erhard Ratdolt an his world at Venice*. Redgrave, Gilbert. Londres, Inglaterra. Bibliographical society. 1899. **Libro localizado en la colección del librero José Durand (1925-1990). Universidad de Notre Dame, ubicada en Chicago, Estados Unidos de América.**

Fig.65

2.9.2.8 EL FRONTISPICIO

Página de un libro anterior a la portada, que suele contener el título y algún grabado o viñeta. Probablemente no hay mejor época para los frontispicios, tanto por la ingeniosidad del dispositivo y por la elegancia del arreglo del título, que los años entre 1530 y 1560. En los siglos XV y XVI, la extensión del renacimiento se expandió hacia el norte, a Alemania, Francia e Inglaterra y también hacia el Oeste, a España.

Los frontispicios eran realizados bajo la técnica del grabado a buril, de gran tamaño, ocupando casi toda la página con muchos detalles. A continuación se enseñarán algunos ejemplos de frontispicios. El primer ejemplo corresponde a Francia, lugar donde apareció la primera edición del quinto libro famoso de François Rabelais (1494-1553), *el libro de Gargantua y su hijo Pantagruel* que contiene una descripción de la vida en un monasterio imaginario, la abadía de Thélème, cuyas reglas son absolutamente diferentes a las del monasterio medieval. Como otros humanistas, Rabelais criticó la filosofía medieval por considerarla oscura, confusa, e inaplicable. Expresando su aversión al escepticismo medieval, él atacó las órdenes monásticas y miró al humanismo como una necesidad legítima de la naturaleza humana. Desgraciadamente no localicé este frontispicio original.

El primer ejemplo corresponde al frontispicio de un libro de Francisco Álvarez, en portugués, *Verdadera información do Petre Joam sobre las Indias, según vio el padre Francisco Álvarez en la capilla del Dios nuestro señor, Lisboa, Casa de Luis Rodríguez, publicado en 1540*. El frontispicio tiene un grabado a dos tintas (negro y rojo). Enmarcado con una línea negra doble. En los extremos superior e inferior tiene descripciones compuesta en tipografía gótica a dos tintas. La foto fue tomada de la Biblioteca Nacional de Lisboa. (ver fig. 66)

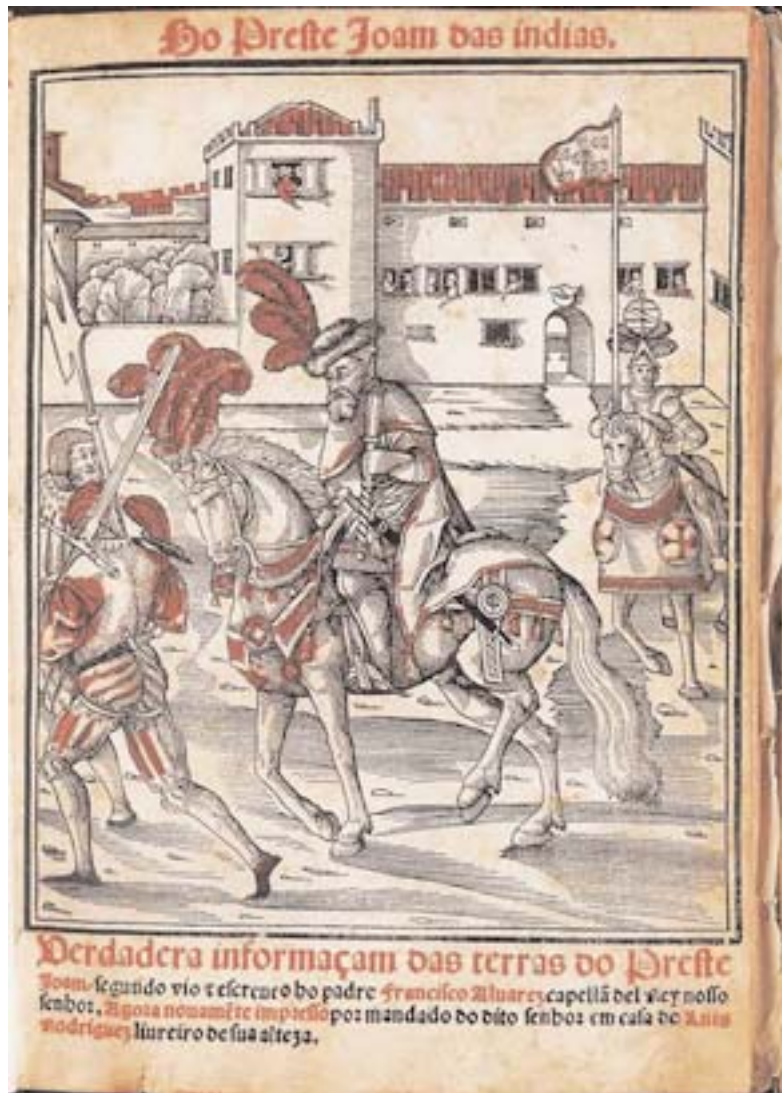


Fig.66

COMPONENTES DEL LIBRO

El segundo frontispicio fue realizado por Luis de Urreta, corresponde al título del libro *Historia eclesiástica y política, natural y moral, de los grandes y remotos Reynos de la Etiopia, monarquía del Emperador, llamado Juan de las Indias, con la Historia de Predicadores en los remotos Reynos de la Etiopia* por Fray Luis de Urreta, impreso en Valencia, por la Casa de Pedro Patricio Mey, en 1610. (ver fig. 67). La disposición del frontispicio es centrada con tipografía romana en diferentes tamaños. Además tiene un grabado en el extremo inferior.

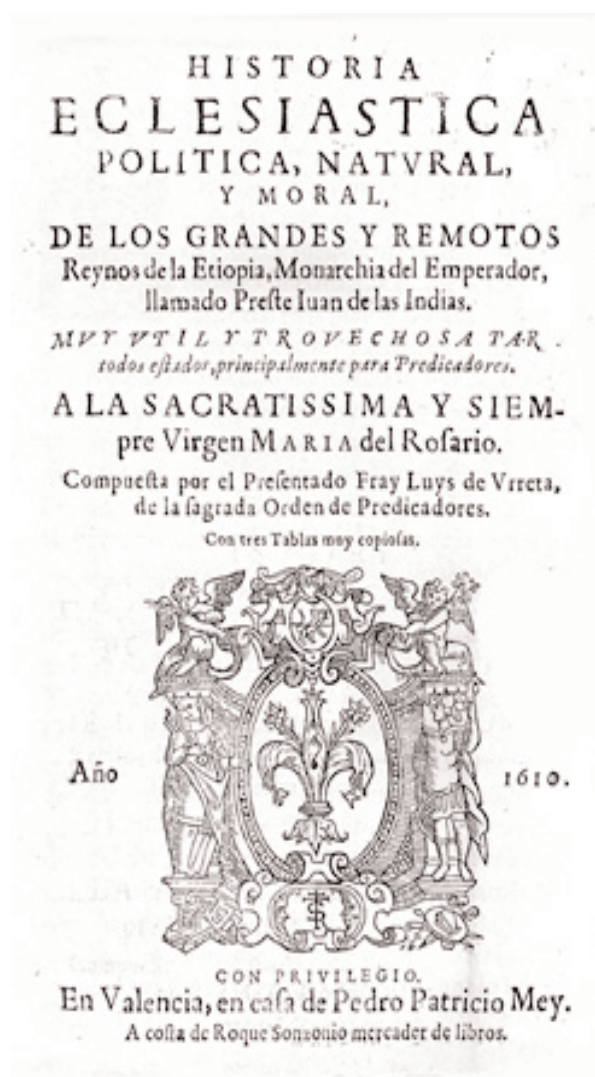


Fig. 67 *Historia eclesiástica y política, natural y moral, de los grandes y remotos Reynos de la Etiopia, monarquía del Emperador, llamado Juan de las Indias, con la Historia de Predicadores en los remotos Reynos de la Etiopia* por Fray Luis de Urreta, impreso en Valencia, por la Casa de Pedro Patricio Mey, en 1610. Imagen tomada del sitio: Project Gutenberg.

Fig.67

2.9.2.9 PROCESO EVOLUTIVO DE LAS PORTADAS

La portada es algo así como la cara del libro, es su página más importante. Ésta es la primera página dispar del libro enfrentada a una página par y, en ella, aparece el título completo de la obra con sus detalles complementarios: nombre y apellidos del autor y pie editorial, es decir nombre del impresor (editorial) y la fecha de edición. Dice Mckerrow ¹⁰⁵ que el gastar una hoja preciosa de pergamino o papel meramente para colocar el título del libro era una extravagancia no permitida al escriba de los manuscritos. De hecho, probablemente nunca se les ocurrió a los escribas que tal cosa fuera necesaria. Podría identificarse al libro de una ojeada mirando las tres o cuatro líneas al principio del texto.

Los escribas ponían la información esencial, es decir, el título y autoría del texto en la parte superior de la página en la que el texto empezaba. Este párrafo estaba frecuentemente escrito en rojo para distinguirlo del texto, y normalmente empezó con la palabra *Incipit*, “aquí empieza” o su equivalente en las lenguas vernáculas. Más allá para la identificación del libro en la encuadernación, se ponía una etiqueta estampada en el cuero de la propia encuadernación.

Para rubricar, también era frecuente dejar la escritura del *Incipit* para que el copista tuviese un espacio suficiente en la cima de la página. Luego, cuando los libros se imprimían esta firma estaba impresa en tipografía junto al resto de la página.

Saber dónde y cuándo hizo su primera aparición una portada en cualquier forma comparable a nuestras portadas actuales, resulta un poco confuso y los historiadores tienen algunas contradicciones.

La portada fue evolucionando poco a poco a través de un lento desarrollo gradual. Como Alfred Pollard dice en su monografía admirable sobre la historia de las portadas, es duro entender cómo los primeros impresores que habían introducido una revolución tan violenta en el arte de multiplicar los libros, tardaron tanto tiempo y necesitaron de una reforma en profundidad para la introducción de las portadas.¹⁰⁶

Se sabe que algo comparable a una portada apareció en algunos manuscritos, aunque en muy pocos de ellos. Pollard, indica que en algunos manuscritos italianos llama la atención lo que puede haber sido una primera portada, o una página con este carácter. Fue la portada general que se hizo para los cuatro Evangelios en el manuscrito de la Biblia conocida como "los Códigos Aureus" producido cerca de 800 A.C. en la escuela de caligrafía fundada en Aix por Carlomagno. Pero esta innovación no parece haber encontrado seguidores.¹⁰⁷

Esta innovación no apareció de nuevo hasta el siglo XV cuando las portadas fueron introducidas en unos pocos manuscritos italianos. En estos excepcionales manuscritos el título fue absorbido por la primera hoja con una buena pro-

porción del espacio central, que fue entonces rodeado con ornamento elaborado por un iluminador en diversos estilos. En algunos, el escriba la colocaba al revés de la primera hoja, como si la protegiera del uso a que el exterior de la hoja sería sujeta. De hecho, la función de estas portadas en esos manuscritos parece haber sido principalmente el embellecimiento de los libros en los que aparecieron.

Los títulos introductorios normalmente mostraban el título del libro y el nombre del autor. En los libros incunables no se indicaba el nombre del impresor, o el lugar de impresión, o la fecha de realización. Por tanto, los libros incunables reservaron cualquier reconocimiento acerca del autor, de la producción, del lugar y de la fecha de impresión para al final del volumen. Cuando los impresores querían indicar la información, era colocada en un párrafo que se ha conocido como colofón, del cual ya se ha hablado antes.

Cabe destacar que el historiador Haebler realizó una investigación en unos cuarenta incunables que tienen portadas colocadas al final de la obra.

Aunque las notas de Pollard indican que un libro impreso en 1501 contenía una portada con esta influencia, *La vita della beata Catherina da Siena* impresa en Venecia por Albertinus Vercellensis, en los libros impresos en general, la portada parece haber empezado a existir o más bien, a completar una

105.- Mckerrow, Ronald Brunlees: *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. Oxford :Clarendon. 1927.p. 120

evolución desde el colofón hacia adelante. Los pasos finales de esta evolución fueron, primero, la segregación del final del texto poniéndolo en una página separada y, después, colocar esta página al empezar el libro en vez de en la parte posterior.

Fue en algunos incunables donde se han encontrado los primeros antecedentes claros de lo que serían las portadas. El uso más temprano de una página separada en el principio de un libro para exponer el título y la autoría se encuentra en el *Bul zu dustch* (Carta papal en alemán) del Papa Pius II, impresa en Maguncia en 1463. Otro ejemplo próximo de las primeras portadas en el tiempo se encuentra el *Sermo ad Populum*, un sermón que convenientemente predicó la *Fiesta de la Asunción de la gloriosa siempre beatísima Virgen María*, impreso en Colonia por Arnold Hoernen en 1470. El tipo usado tenía el mismo cuerpo que el texto, y las columnas eran idénticas. En esta, la portada, el título del libro durante un período fue impreso a la cabeza de la primera hoja.

Otro ejemplo se localiza con el impresor Micho Wenssler que empezó a imprimir en Basilea alrededor de 1472. Fue un impresor prolífico. Se sabe que publicó cerca de 150 incunables. Alrededor de 1490, debido a dificultades financieras, fue forzado a vender su equipo y se fue a Francia. Una de las portadas precursoras en los incunables se localiza en la Biblia impresa por Fust y Schoeffer en 1462.

106.- Pollar, Alfred William: *Last Words of History of the Title-Page, with notes on some colophons and 27 facsimiles of title-page*. Londres, Inglaterra.1891

107.- Douglas Mc.Murtrie: op. cit., p.557

Lamentablemente no encontré esa portada, por lo que coloqué una página interior de la Biblia (ver fig. 68). Cabe destacar que estos son los primeros ejemplos de que se tiene noticia.



Fig. 68 Es la cuarta Biblia impresa, marcando el fin de la primera serie de Biblias impresas. Interior de la Biblia impresa por Johann Fust and Peter Schoeffer, en Maguncia, 1462. Imagen tomada del sitio: Biblioteca Philosophica Hermetica de Amsterdam.

Fig.68

Sin embargo, poco a poco se daría un cambio en el tratamiento tipográfico de las portadas, cuya inexistencia suele ser casi general en este período. Hay que decir que, la aparición en su lugar del título venía apenas acompañada de algún grabado.

Cabe recordar que durante el desarrollo del arte de imprimir la realización de la ornamentación era suministrada a mano. La ilustración recurrirá en los primeros años de la imprenta al sistema manual, donde la miniatura seguirá estando presente así como la rotulación de títulos y epígrafes. Pronto sin embargo ésta será suplantada por bellas xilografías con los motivos más diversos: retratos, escudos nobiliarios y religiosos, paisajes, ilustraciones científicas...Solo la calcografía conseguirá desplazar a las planchas de madera de los lugares relevantes del libro pero eso sólo ocurrirá durante los siglos XVII y XVIII sin conseguir su total desaparición. La xilografía dominó la decoración de los libros abarcando temas florales, geométricos y aplicando estos bordes en color. Era inevitable que tales decoraciones en xilografía llegaran a las portadas.

De hecho, varias generaciones de impresores realizaron portadas sumamente decoradas y llegaron a ser una característica casi invariable de sus libros. Como ejemplo de estas portadas véase el *Kalendarium of the Regiomontanus*, impreso por Erhard Ratdolt y sus asociados, en Venecia en 1476. (ver. fig. 69)

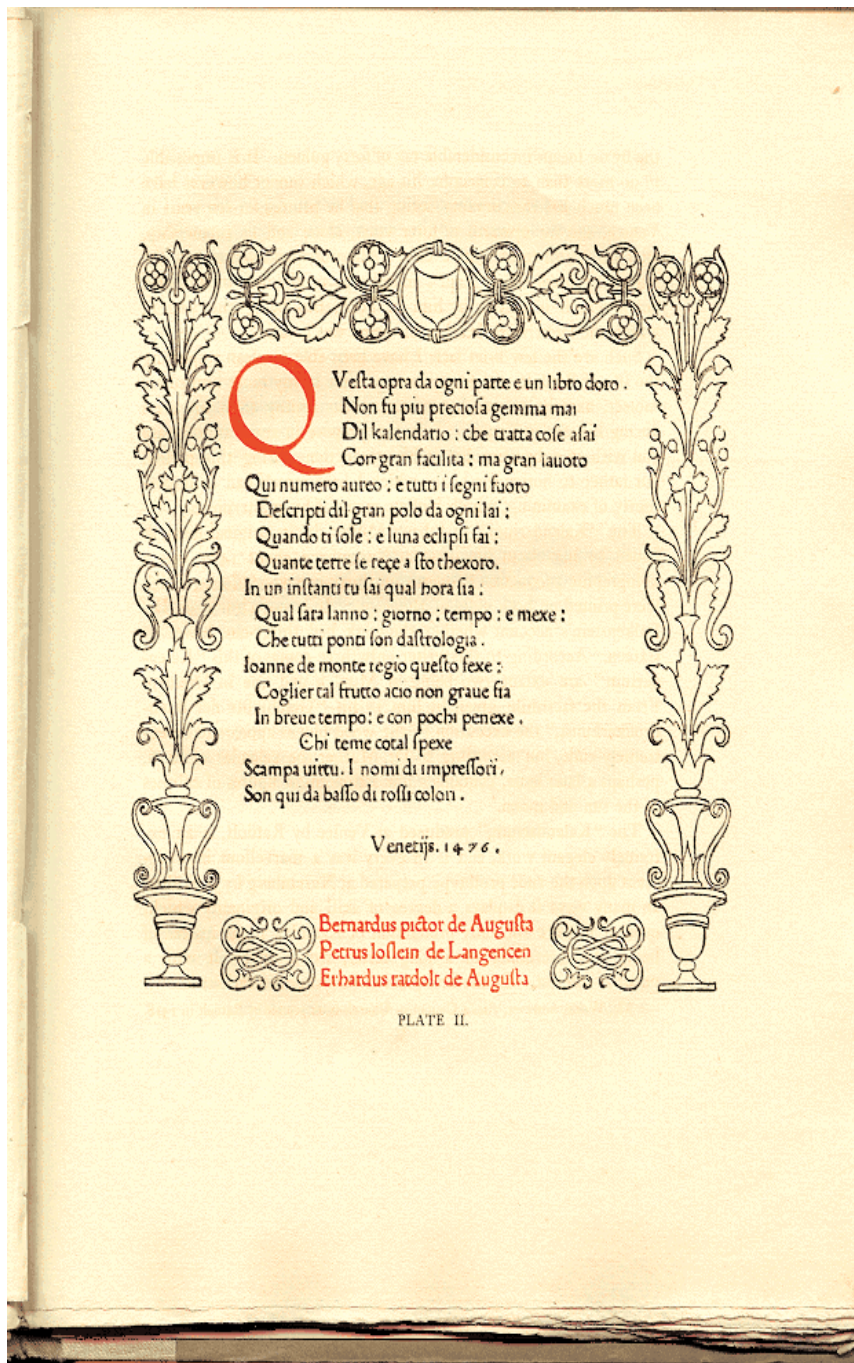


Fig. 69 Portada del *Kalendarium of the Regiomontanus*, impresa por Erhard Ratdolt en Venecia, 1476.

Imagen tomada del sitio: Biblioteca Philosophica Hermetica de Amsterdam.

Fig.69

En la portada de la figura 70 se aprecia una decoración mediante grabados. Además, en la portada el impresor delimita a través de una línea al tipo, proporcionándole con ello, cierto énfasis. Cabe destacar también, el gran trabajo realizado al tallar todo el bloque de madera.

La mayoría de los talladores de bloques de madera, para facilitarse el trabajo, cortaban la línea dejando un borde negro pesado. Los elementos no sugieren el contenido del libro.

Los estudios realizados por McKerrow demuestran la popularidad tremenda que tuvo el borde decorado con xilografías tanto en Alemania como en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XVI. Una forma temprana del tratamiento ornamental de la portada fue realizar una ilustración pensada para sugerir el tema del libro a través del uso de un título corto junto con una ilustración xilográfica. Eso es lo que fue utilizado en las primeras portadas. Como ejemplo, se aprecia la portada del libro: *Corónica delas Indias* de Gonzalo Fernández de Ovil y Valdés, impreso en Salamanca, España, en 1547. En ella se pone a la vista: el título de la obra en tinta roja con tipografía gótica, y 3 bordes realizados en xilografía tallados con gran precisión sirviendo de envoltentes al grabado xilográfico de carácter heráldico. En la parte inferior del escudo se ve la continuación el título de la obra con la fecha en tintas negra y roja.



Fig.70

Fig. 70.- Portada de la *Corónica de las Indias* de Gonzalo Fernández de Ovil y Valdés, impreso en Salamanca, España en 1547. Constituida con tres piezas. En la portada se ofrece el título dentro de una orla xilográfica
Imagen tomada del sitio: Universidad de Tulane, dentro de la colección libros raros latinoamericanos.

Por su parte en Francia, el desarrollo de la decoración de la portada fue extraordinaria. Era frecuente encontrar en ellas una letra inicial sumamente embellecida, generalmente la “L”, en un tipo de tamaño modesto. El desenvolvimiento de estas iniciales como ornamentos en muchos casos dañaron o destruyeron enteramente o gravemente su legibilidad como letras. Los dibujos con que eran embellecidas fueron a menudo productos de la fantasía del artista, pero también las hubo con el propósito de sugerir el tema del libro en el que aparecieron.



Fig. 71 Portada del libro *Compst et Kalendrier des Bergères*. Impreso en el taller de Guy Marchant, en París, el 17 de agosto de 1499.

La portada tiene letra gótica bastarda a el interior, el libro incorpora letras minúsculas en los huecos para iniciales, texto a línea tirada y a dos columnas.

Imagen tomada del sitio: Biblioteca de la Facultad de Medicina, de la Universidad Complutense. Madrid.

Fig.71

En los libros parisienses, la decoración fue una característica excepcional. Por lo tanto, no es de extrañar que, sus portadas, estuvieran casi cubiertas por grabados y reservando para el título una relativa importancia sólo mediante la posición que ocupaba en la página. Un ejemplo de este estilo es presentado en la ilustración de la portada del libro *Hore Beatae Mariae Virginis*, impreso por Simon Vostre en 1515. (ver fig. 72).

El impresor ha colocado en la portada su marca tipográfica a gran tamaño. Cabe comentar que la marca fue impresa en pergamino y coloreada a mano para Vostre en 1496 por Philippe Pigouchet. La ilustración está rodeada con el magníficos bordes xilográficos con distintos motivos ornamentales. La tipografía que aparece en la portada es una combinación entre la letra romana y la gótica.



72.- Portada del libro *Hore Marie virginis scd[u]m vsum Saru[m]*...Impreso en París, Francia por el gran impresor Simon Vostre, en 1515. Imagen tomada del sitio: UCLA , Estados Unidos de América. El libro fue donado al Departamento de Colecciones especiales por James y Florence Tanis.

Fig.72

COMPONENTES DEL LIBRO

En fechas posteriores, se puede encontrar ya portadas que incorporan en sus pies de imprenta un distintivo gráfico del impresor, es decir, las marcas de imprenta. Tal es el caso de la obra de Girolami Benzoni, *Novae Novi orbis historiae*. Impresa en Génova, Italia, en 1578.

No es común encontrar libros del siglo XV a los que les han proporcionado portadas agregadas en una fecha posterior. Eran copias no vendidas que fueron reenviadas a las imprentas. Después, se imprimían las portadas y se añadían a los volúmenes que carecían de éstas originalmente.



Fig. 73 Portada realizada por Girolami Benzoni, el título del libro que es *Novae Novi orbis historiae*...Impresa en Génova, Italia en 1578. En la portada se aprecia tipografía romana normal y cursiva. La distribución de los elementos es centrada y en la parte inferior se localiza la marca de imprenta del impresor.

Imagen tomada del sitio: Colección libros latinos raros, de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans.

Fig.73

Fue a partir de la mitad del siglo XVI cuando empezó a ser común darle a las portadas el uso que les damos hoy en día, es decir, usarlas como identificadores del libro. Entre los impresores destacados que usaron así la portada en aquella época, destaca Robert Estienne (1528— 1598) quien tenía una imprenta parisiense muy distinguida. Una vez que el uso de las portadas fue adoptada universalmente como parte esencial del libro impreso, la portada ya no fue desplazada nunca más. Sin embargo, la manera de colocarla dentro de la tripa del libro ha variado mucho según los diferentes impresores y periodos. Así por ejemplo, las portadas no tenían una nota que indicara el lugar donde el libro se podría comprar. La práctica de colocar en las portadas al librero o agente de venta de los libros se manifestó ya bien entrado el siglo XIX.

Cabe destacar que, en todos los tiempos, las mejores imprentas han elaborado unas portadas muy sencillas. Como ejemplo de ello, se mostrará la portada realizada por Robert Granjon, un impresor parisiense que había trabajado en todas las fases de la tipografía temprana, es decir, publicando e imprimiendo, además de haber sido fundidor (ver fig. 74).

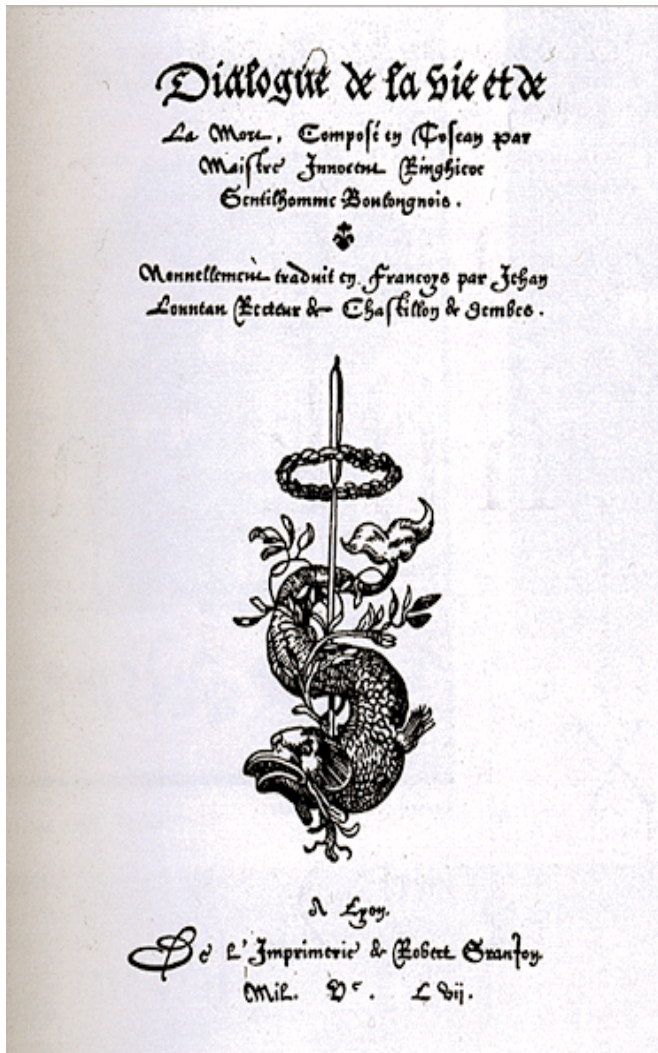


Fig. 74 Portada del libro *Dialogue de la vie et de la mort*, publicado por Robert Granjon en Lyon, Francia, el 26 de Diciembre de 1557. En ésta se aprecia su alfabeto Civilité. La disposición de la tipografía, el pie de imprenta y su marca de tipógrafo están centrados, logrando una jerarquización de pesos a través de los diversos tamaños.

Imagen tomada del sitio: Oxford Journal virtual, Oxford University press. Inglaterra.

Fig.74

La imagen mostrada es la primera página a la que se aplicó el alfabeto Civilité (1557). Además, ésta está compuesta al estilo francés del Renacimiento con el uso de tipos romanos. Durante muchos años las claras, legibles y armónicas caligrafías iniciadas en las cancillerías de los Estados italianos (Roma, Venecia, Florencia, Milán) son imitadas en todos los Estados poderosos de Europa. Por su parte, en Francia, el éxito de la tipografía de Garamond originó que se exportaran sus matrices a toda Europa.

Desde finales del siglo XV, las portadas han ido evolucionando e incluso experimentando variaciones radicales. A lo largo del tiempo, el título se ha enmarcado en un cuadrado, o bloque, mediante líneas de longitudes graduadas para formar los romboides, embudos, relojes de arena, círculos o elipses. Las líneas se han doblado en curvas y ondas y, el total, se ha complicado con todo tipo de ornamentos que la imprenta podía encontrar en sus talleres y llenar la página con ellos. Pero cuando la imprenta y los cajistas descubrieron la fuerza de la tipografía, realizaron las artimañas para lograr portadas con belleza y dignidad.

Durante un tiempo, algunos llamaron frontispicio a las portadas por contener el título y algún grabado o viñeta como por ejemplo, una fachada o frontis de un edificio. Además, el frontispicio aparece antes de la portada. No obstante, no hay que olvidar que, la portada es la primera hoja de los libros impresos, en que figuran el título del libro, el nombre del autor y el lugar y año de la impresión.

Como se ha mostrado, la realización de las portadas de los libros reflejan el diseño propio de las diversas épocas pudiéndose ver así la relación que siempre ha existido entre las artes aplicadas y las bellas artes figurativas.

En términos generales, desde que quedó fijada en su uso y componentes, la estructura de una portada está constituida por elementos compositivos que son los espacios blancos, es decir, el interlineado, los márgenes, el intercarácter y los

motivos gráficos, siendo realizadas en el pasado por el tipógrafo- artista.¹⁰⁸ Ahora las deciden los diseñadores.

En su evolución, en la portada se fue sustituyendo la breve información colocada al inicio y al final del texto. Primero, ésta brindaba una vista introductoria del contenido del libro, es decir, el íncipit que eran las primeras palabras de un escrito o de un impreso antiguo; luego, como respuesta a una necesidad comunicativa, se mostró más atractiva para cautivar visualmente al lector. Un buen ejemplo de ello, lo encontré en una portada realizada en 1534 (ver fig. 75). Ésta posee una orla grabada en madera de inspiración arquitectónica renacentista. El título de la obra se colocó en la parte superior de la página. El año es colocado en el extremo inferior. Los alfabetos usados son góticos y romanos. A partir de entonces, el libro no se valoraba únicamente por la belleza de los caracteres, y la relación de columna escrita, con sus márgenes más, o menos amplios, sino también, por un nuevo elemento que pasó a enriquecer el arte tipográfico: la portada.

Según afirma Renato de Fusco¹⁰⁹, en un principio la portada era un índice que precedía al texto pero, poco a poco, se fue dinamizando con ornamentos, letras mayúsculas, juegos decorativos hasta convertirse en una verdadera portada.

108- Grütter, Amadeo., *Il disegno applicato alle Arti Grafice*: Roma, Italia. Romana Libri Alfabeto. 1979. pp. 164-166 La portada tuvo formulaciones claramente clásicas utilizando las inscripciones lapidarias o elaboraciones inspiradas en la arquitectura renacentista. Cabe aclarar que los nombres que he usado han sido tomados del estudio que realizó este autor sobre la evolución de las portadas.

109.- Fusco Renato: *Historia del diseño*. Barcelona, España. Santa & Cole. 2005.p.30



Fig.75

Fig 75.- Portada arquitectónica, cuenta con un gran escudo del rey Felipe III, además de tener las letras capitales y colores.

Portello, Abraham:
Theatro del Orbe de la Tierra.
Amberes, Imprenta Plantiniana,
a costa de Juan Baptista Vrintio,
1602.

Imagen que se sustrajo del sitio:
<http://oliba.uoc.edu/aureum/es/s03/t1/019.html>

Según Amadeo Grütter¹¹⁰ en esta portada, concretamente la figura 75, se aprecia el trabajo de los arquitectos-tipógrafos, ya que los motivos dominantes son frontones, portales, columnas, inscripciones lapidarias y fachadas. Con el tiempo estos tipógrafos- arquitectos fueron sustituidos por los pintores- tipógrafos. La portada de la figura 75 fue realizada por Abraham Portello (1527-159). También se imprimió en la Imprenta Plantiniana en 1602. Es el primer atlas conocido en que se publica un mapa de Cataluña. Fue obra de Abraham Oertel (o Wortel), latinizado “Ortellius” y castellanizado “Ortello”, quien fue nombrado geógrafo oficial de Felipe II.

110.- Grütter, Amadeo: *op.cit.*, p. 164.

En la figura 76 se muestra la portada del libro editado en 1623. La ilustración fue realizada por el gran pintor Pablo Rubens, gran figura del arte Barroco en los Países Bajos. La portada es una hermosa calcografía realizada en la imprenta de Plantin-Moretus de Amberes. No es de extrañar que la elaboración de algunas portadas fuera encargada a pintores de gran fama, pues estos autores vieron en éstas una forma de expresión y creación, además, de haber sido un trabajo bien remunerado. Las portadas barrocas se corresponden con los recursos manejados por la pintura, es decir, fondos escénicos, fachadas arquitectónicas y elementos figurativos.



Fig.76

Fig 76.- Frontispicio de 1623, de inspiración barroca. Dibujada por Rubens e impresa calcográficamente en los talleres de Plantin. Moretus de Amberes. Imagen que se sustrajo del libro: Grütter, Amadeo: op.cit., p. 165.

La figura 77 es la portada del libro *Llibre dels secrets de agricultura, casa rústica i pastoril* de Fra Miquel Agustí, impreso en 1652. En la portada se ve una doble orla y un escudo; diversos grabados en el texto. Además, se usaron las letras capitales. Se sabe que Fra Miquel Agustí fue agrónomo y superior de la orden de Sant Joan de Jerusalem en Perpinyà, motivo por el que el libro es conocido como *El Prior*.



Fig.77

Fig. 77 Libro de 1617. Este ejemplo de diseño que combina la tipografía y el grabado típico del estilo Barroco. Los bordes están recargados y las formas lujosas representaban la edad de la riqueza y la abundancia.

AGUSTÍ, Fra Miquel (1560-1630?):

Llibre dels secrets de agricultura, casa rústica i pastoril. Barcelona, Esteve Liberós, 1617.

Libro localizado en el sitio:<http://oliba.uoc.edu/aur/eum/es/s03/t1/022.html>

El grabado llegó a ser un medio importante para ilustrar el libro durante este período. Las líneas eran talladas en metal, se las entintaba y el exceso de tinta se enjuagaba para limpiar la superficie; luego se colocaba una hoja de papel húmedo con una presión suficiente para transferir la tinta de la base de metal al papel. Estas ilustraciones usadas para la decoración del libro lograban producir líneas muy finas y con mejor detalle que los grabados obtenidos por bloque de madera. Para hacer el texto más compatible con estos grabados de multi-línea, los diseñadores hicieron los tipos cada vez más enlazados y los ornamentos con detalles más finos.

Después del barroco se buscó un equilibrio entre el uso de los alfabetos compatibles sin exagerar y la aplicación de diferentes tamaños. El pesado estilo barroco cede su sitio al estilo rococó que se convirtió en el heredero que congeniaba con las formas y el estilo de vida que caracterizaba a las clases superiores del XVIII frente a lo pesado del siglo anterior. A partir de esta época, las portadas eran más ligeras, el papel de los libros era más liso, blanco y de mejor calidad, y las letras más diáfanas y claras. La ornamentación se libera de la estricta simetría y sus motivos se disponen de modo asimétrico. En Europa los libros llevan ilustraciones pequeñas y sencillas. Además, el uso predominante de colocar en las portadas mayúsculas resultó más fácil en general y, trabajar con alfabetos de una misma familia con las letras mayúsculas y minúsculas. La figura 80 es la portada del catálogo de Fournier editado en 1764. A manera de descripción diré que, cuenta con líneas de longitudes ondulantes (formas vegetales), para formar los romboides que están colocados uno

sobre otro formando un reloj de arena. Las líneas de texto que muestran la información de la obra, es decir, el título, el autor, el lugar de impresión y el año de publicación están especificados con alfabetos de cuerpos variados. El texto está rodeado por 4 bordes xilográficos con el mismo motivo. En la parte superior central de la portada, se colocaron motivos vegetales que corresponden a las líneas curvas y longitudinales que envuelven al texto.

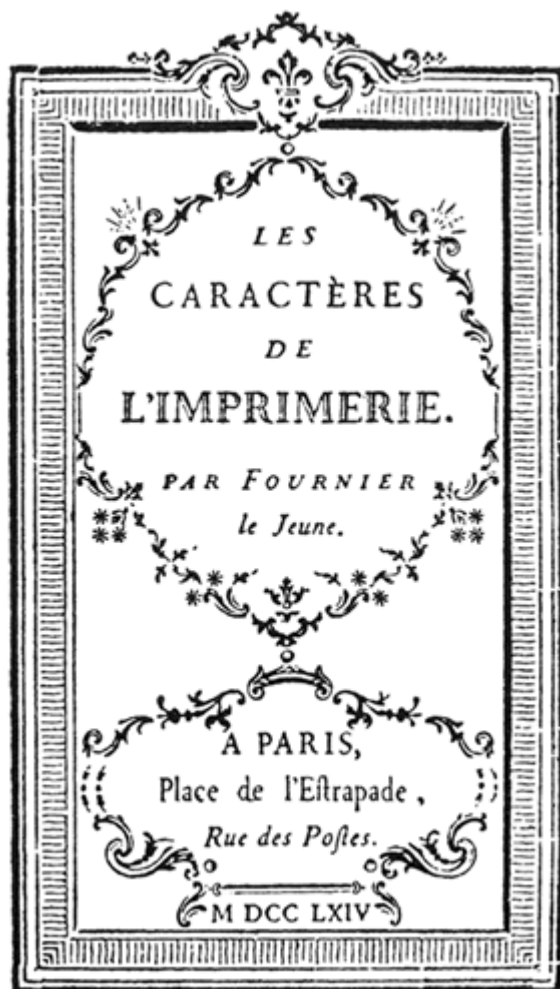


Fig. 78. Portada del catálogo de Fournier editado en 1764.

Imagen tomada del sitio:
<http://www.unostiposduros.com/paginas/histo15f4.html>

Fig.78

En Inglaterra el diseñador John Baskerville está considerado como el segundo diseñador tipográfico inglés más importante. Para ejemplificar una aplicación del alfabeto en la portada de un libro, se muestra la del *Virgilio* publicado por John Baskerville en 1762. La claridad se logró proporcionando los espacios en blanco. Se aprecia una irregularidad de la línea. El interlineado corresponde al doble del tamaño del tipo. La portada es simétrica tomando como referencia el eje central, asimismo se aplicaron líneas de diferente longitud brindándole la apariencia clásica. Los márgenes interior y exterior son mayores que los aplicados al pie y cabeza (ver fig. 79).

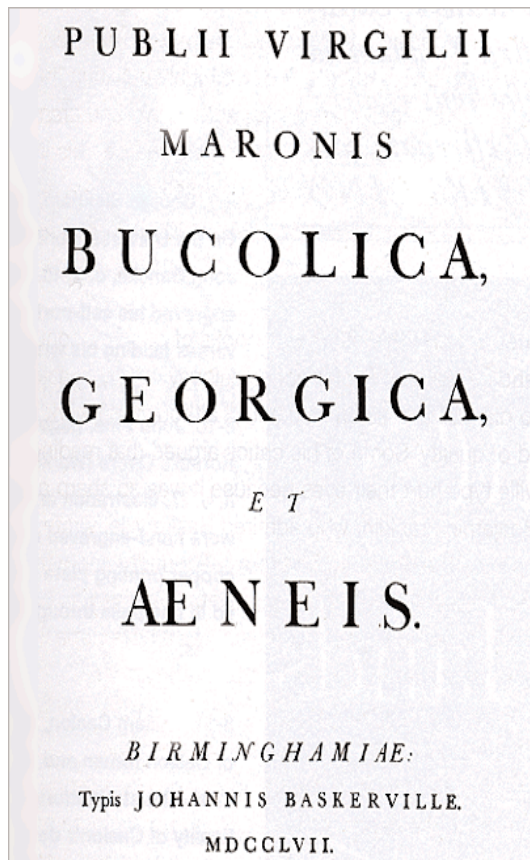


Fig. 79 Portada de la obra de *Virgilio*, impresa por John Baskerville en Birmingham, Inglaterra, en 1762.

Imagen tomada del sitio: Biblioteca virtual de la Universidad de Cambridge, Inglaterra.

Fig.79

El gusto por la información de la floreciente sociedad urbana favoreció la difusión de las publicaciones periódicas que surgieron el siglo anterior, y de las de temas científicos que se creía que contribuían a aumentar la felicidad del hombre. Esto propició la boga de enciclopedias metódicas y diccionarios enciclopédicos, representados magistralmente por la Enciclopedia que empezaron a dirigir d'Alembert y Diderot y que contó con 160 redactores representantes de la minoría culta de esos tiempos, que confían en la razón y pretenden analizar científicamente la naturaleza, la sociedad y el individuo. (ver fig. 80)

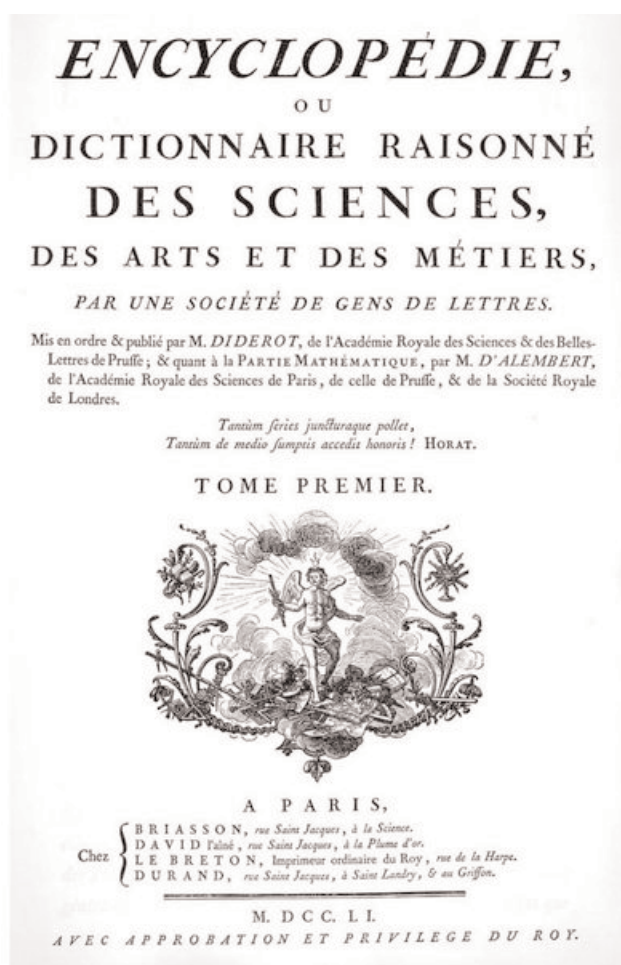


Fig. 80 La enciclopedia presenta un tratamiento correcto para la época. La línea completa con tipos en estilo negra indican el título. Los artículos que anteceden al nombre ocupan una línea. El subtítulo está compuesto con tipos más pequeños, la interlinea disminuye y es proporcional al tipo de letra. Portada de la obra *Ephraim Chambers' Cyclopaedia*, París. Diderot. 1702. Cabe comentar que fue publicada en inglés por John Mills, y en alemán por Gottfried Sellius. El grabado es alusivo a las ciencias.

Imagen tomada del sitio: http://en.wikipedia.org/wiki/Denis_Diderot

Fig.80

A finales del XVIII, la Revolución significó la hora crítica para el arte francés, que reaccionó contra el refinamiento de las clases altas, imponiendo la austeridad del espíritu romano, y para la bibliofilia francesa, pues todas las bibliotecas de iglesias y monasterios fueron declaradas de propiedad nacional. Fueron saqueadas con un fanatismo similar al de la Reforma del XVI. Así terminó la floreciente época dorada del libro francés.

La portada neoclásica pretende volver a la medida y equilibrio clásicos. Además, se reproducen las formas estilísticas de los griegos y los romanos en algunos países europeos como Francia, España, Italia y Alemania. La figura 81 muestra una portada donde la simetría y las proporciones están sujetas a las leyes de la medida y las matemáticas. Además, existe un gusto por la sencillez. La composición está basada con los espacios blancos y la tipografía.

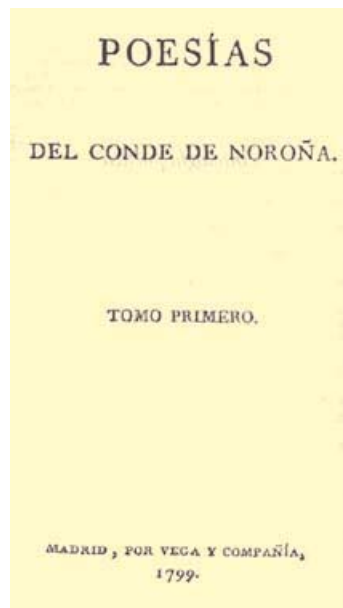


Fig. 81 Libro de 1799.

Conde de Noroña:
*Poesía del conde
Noroña*. Madrid. Vega y
compañía. 1799.

Imagen tomada del sitio:
<http://www.spanisharts.com/books/literature/prerromaneoclas.htm>

Fig.81

Por su parte en la composición de las portadas románticas emerge un deseo de que aparezca lo nuevo, lo insólito. El título está compuesto por varios alfabetos en cuerpos distintos. Se impone el gusto por lo exótico. Se valora lo distinto, de ahí que la mirada se fije profundamente en mundos orientales de los que se crearon ornamentos, tipografía de fantasía y viñetas. Esta tendencia estética se originó en Europa y, a través del comercio de libros, llegó a diversos países latinoamericanos (ver fig. 82).



Fig. 82 Libro de 1824. Portada con dos tipos de letra que son romana moderna y otra romana con sombreado. Justificación centrada. Interlineado amplio. El grabado alegórico alude a las ciencias. La palabra enfatizada es "Del salvador".
Constitución del estado del Salvador.
San Salvador, 1824. Libro localizado en La Biblioteca virtual de Tulane.

Fig.82

En el análisis gráfico y estilístico de las portadas de los libros impresos en México entre 1820 hasta 1845, puse mi atención en los cambios estilísticos que se dieron, a lo largo del periodo. Hubo dos estilos: el primero agrupa a las portadas que se realizaron entre 1820 hasta 1825 y el segundo corresponde a las portadas publicadas entre 1826 hasta 1845.

Mi hipótesis de trabajo relaciona por un lado un proceso técnico y productivo, como son la evolución de la gráfica editorial y los sistemas de impresión en este sector en específico, los libros, y por el otro, fenómenos culturales de amplio alcance, como lo fueron el Neoclasicismo y el movimiento romántico.

A partir de 1825, el impreso, tanto el trabajo litográfico publicitario como la gráfica editorial en México, se convirtió en una arma poderosa de expresión gráfica pues unió por una parte el lenguaje escrito y, por otra, el lenguaje icónico. La unión de ambos logró atraer la atención del receptor y orientarlo hacia la elección de un producto determinado.

Hasta ahora, la historia del diseño no ha contemplado al romanticismo como posible influencia en la gráfica editorial. Sin embargo, algunos historiadores admiten que existió un período coincidiendo en el que se desarrolló un tipo de composición determinado Enrique Fernández Ledesma, Concepción Lidón Martínez o Sigfrid Henry Steinberg, y otros, que existieron impresores románticos (Hipólito Escolar y Emili Brugalla Tormo); algunos incluso afirman que existe una tipografía romántica (Esther Pérez Salas,

Solotype, Enric Satué y American Metal Type). Además de nombrar a algunos elementos de ornato bajo esta denominación, como por ejemplo, las orlas tipográficas localizadas en el catálogo de Richard Gans. La historiadora Concepción Lidón Martínez, por ejemplo, en su libro sobre la *Litografía industrial en España* ¹⁰⁹ habla sobre los elementos gráficos usados en el anuncio romántico además de ejemplificarlos con algunas portadas; por su parte, la historiadora Pilar Vélez ¹¹⁰ participó en el libro *Romanticisme a Catalunya* publicando un artículo sobre los libros románticos (1820-1860). ¹¹¹

A partir de estos datos, no es tan descabellada la idea de que exista un estilo romántico que contemple todos los elementos compositivos que intervienen en la gráfica editorial. De este modo, el estilo romántico tendrá, como se explicará más adelante, diferentes valores rítmicos que harán que el lector perciba sensaciones visualmente, logrando con ello atraer la atención del lector hacia el libro, a través de todos los elementos compositivos utilizados en las portadas. Además, del ritmo visual creado a través de la mezcla de alfabetos y los ornamentos de influencia oriental. Las orlas tipográficas florales se acomodaron en forma de grecas, enredaderas o viñetas. Las orlas geométricas se usaron como parte de los marcos alrededor del texto y de los grabados que acompañaban al título del libro.

109.- Lidón Martínez, Concepción: *La litografía industrial en el norte de España de 1800 a 1950. Aspectos históricos, estéticos y técnicos*. Gijón Asturias, España. Trea. 2005. p. 172-186

110.- Vélez Pilar et al: *El romanticisme a Catalunya 1820-1874*. Fontbona Francesc, Jorba Manuel (eds). Barcelona, España. 1999. pp.90-94

111.----: *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona. Biblioteca de Catalunya. 1989. p. 182

A continuación mostraré algunas citas de estos autores y ejemplos que me servirán de base para continuar con la investigación. Considero importante definir cuáles son los elementos gráficos producto de la influencia romántica de las portadas españolas para poder cotejarlas con el corpus de la muestra de mi investigación.

Según Concepción Lidón Martínez, las características gráficas durante el período romántico son las siguientes,

consistía en delimitar excesivamente los espacios correspondientes al texto y a la imagen, de modo que ambos cubrían áreas de información diferentes y espacios plásticos distintos: unas veces, texto e imagen aparecen inscritos en una orla: en otras, el texto permanece en un espacio limitado y la imagen se distribuye libremente por toda la superficie plástica disponible.¹¹²

Cabe recordar que la influencia de lo clásico, que era sinónimo de belleza, continuaba en boga. Además se usaron temas alegóricos que estaban relacionados con la recuperación del pasado histórico a través del cuadro de historia y con el concepto romántico de la evasión. La mezcla de estos elementos cumplía un sólo propósito, incitar al lector, acercar el producto al destinatario. Las portadas que tienen una estética de corte romántico, según Concepción Lidón, tendrán una estructura compositiva simétrica y su complejidad decorativa aumentará a medida que se aproximen al final del siglo XIX. Durante este período, se usarán símbolos alegóricos, motivos vegetales, medallones con esfinges, marcas, escudos

112.- Lidón Martínez, Concepción: op. cit., p. 173

y nuevos diseños de rótulos tipográficos, por ejemplo, en la portada del *Reglamento de la Asociación de Señoras de Beneficencia para los Establecimientos de la Ciudad*, en 1847. Se aprecia una orla barroca decorada con motivos vegetales frondosos. Además, muestra elementos iconográficos clásicos como un templo, y la figura de un niño caminando junto a una oveja lo que da emotividad a la escena. El texto que reproduce modelos tipográficos tradicionales. El mensaje se reduce a informar al lector el tema del programa de mano (ver fig. 83).



Fig. 83 Portada del *Reglamento de la Asociación de Señoras de Beneficencia para los establecimientos de esta Ciudad*. Litografía del Giraudix de impresión a una tinta. Impresa en el taller de Puga, La Coruña. 1842. (AMC: Gobierno, Alcalde. Exp. informativo de sociedades de socorros mutuos, circos o liceos y asociaciones de la ciudad. C-249). Localizado en el libro de Concepción Lidón: op. cit., p. 174

Fig.83

Cómo ya se ha visto en el primer capítulo, durante el romanticismo, tanto en México como en España, la gráfica editorial se limitó a copiar los elementos ornamentales existentes en las tendencias estéticas europeas. Aunque eso se verá en el siguiente capítulo, conviene decir que los talleres tipográficos mexicanos mantuvieron comercio con prestigiosos talleres extranjeros, proporcionando un toque de modernidad a sus publicaciones.

Como es sabido, los cambios de estilo que experimentaron las portadas en la primera mitad del siglo XIX no se produjeron de un día para otro, sino que necesitaron de varios años para su aceptación definitiva. El período estudiado empieza con una estética de corte neoclásico, para llegar a lo romántico. Después del período estudiado, terminará con el impreso modernista a finales del siglo.

Consideré importante definir los elementos gráficos más empleados basándome en el estudio realizado por la historiadora Concepción Lidón sobre la litografía usada como ilustración en el anuncio romántico pues, éstos me servirán para llevar a cabo mi análisis. También he tenido en cuenta las características descritas por la historiadora Pilar Vélez sobre el libro ilustrado o romántico. Los estudios realizados por ambas historiadoras son sobre España, sin embargo, se verá que, en México, también se dieron estas mismas características en el libro ilustrado.

A continuación resumiré los elementos gráficos que definen la estética romántica. En su estudio Lidón analizaba los

impresos publicitarios editados por esa época en el litoral cantábrico. Éstas son:

Ilustraciones que apoyan al texto, para transmitir el mensaje de la obra.

Uso de una simbología alegórica: figuras femeninas jóvenes sonrientes con vestidos largos, el cabello está recogido y rizado; musas con alas, ángeles, niños, dioses de la mitología grecorromana, herramientas que aluden a los gremios de artesanos, a las artes, a las ciencias y a la industrialización.

Elementos decorativos extraídos del estilo gótico, que, a modo de finos bordados lineales con esquemáticos motivos vegetales y florales, adornan los anuncios publicitarios.

Por último, aparecen elementos de identificación y ubicación geográfica: como escudos heráldicos, marcas de empresa, medallones con la efigie del propietario, escenas regionales sobre folklore, costumbres y paisajes. En este sentido, es sobresaliente enfatizar que, los libros mexicanos de tono costumbrista también presentan escenas regionales sobre paisajes y costumbres similares a las que se dieron en España. Con ello, podemos rescatar que en el romanticismo se describió el modo de vida de la época, sea una costumbre popular, o un estereotipo de personas. Además, se presenta bajo características similares y se adecua a cada país.

Una vez enraizado el romanticismo a través de la litografía, se realizaron nuevos diseños de rótulos tipográficos cuyo valor decorativo reside en la misma línea de dibujo, alargando, prolongando sus rasgos con el fin de romper con la simetría del tipo. En ocasiones estas líneas imitan formas de la naturaleza.

Por su parte, Pilar Vélez ¹¹³ explica que el libro romántico es un libro decorado a la vez que ilustrado, es decir, que las ilustraciones que se encuentran en el interior del libro no sólo ilustran al texto, sino que también se recurre a la aplicación de orlas y viñetas, o el uso de letras capitales decoradas, a menudo de una fantasía desbordada sobre todo en las portadas y el frontispicio.

En relación a los caracteres del texto la autora pone de relieve que predomina la tipografía clásica, la elzeviriana o romana antigua, más o menos negrita según sea el caso. En ocasiones aparecen los caracteres góticos como elementos decorativos, normalmente en obras de marcado gusto medieval.

En cuanto a la tipología de los libros románticos, se pueden identificar cuatro tipos.

En primer lugar, el renombrado libro de monumentos, o libro de viajes, un clásico heredado de la tradición europea del siglo XVIII que alcanzó gran popularidad en el siglo XIX. El deseo de conocer nuevos mundos y la búsqueda de paraísos perdidos se convierte en el siglo XIX en el viaje romántico.

El segundo tipo es el libro de historia, a menudo una novela historiada. Estos libros eran adornados con xilografías o grabados al buril.

El tercer tipo es el relativo a lo que suele llamarse novela sentimental.

113.-Pilar Velez et al: *Romanticisme a Catalunya 1820-1874*. Fontbona Francesc, Jorba Manuel (eds). Barcelona, España. Portic. 1999. p.p. 90-94

Generalmente se hacían los pedidos por encargo para así minimizar los gastos de producción.

El último tipo corresponde a aquellos libros que se encuentran cronológicamente dentro del período romántico, las re-ediciones de los clásicos de la literatura. Un ejemplo es la portada de la obra de *Valentina* del novelista francés Jorge Sand (1804 - 1876). La obra original fue impresa en París en 1832 y su traducción al castellano fue realizada por Joan Cortada. En la portada de la obra el texto está situado en el centro de la composición y realizado con una combinación de tipografías que son gótica, de escritura, romana itálica y egipcia, siendo el transmisor del mensaje a la vez que focaliza la atención del receptor.

En algunas palabras como “Valentina”, “por” y “tomo I” se han colocado líneas curvas como envolventes de éstas, creando cierto ritmo. En el centro se colocó un grabado calco-gráfico, en el que se ve a una pareja, el hombre sentado y la mujer, a su lado, atendiéndolo. La vestimenta es de la época. Los tipos de estilo egipcio y gótico tienen de fondo rasgos ondulados que fueron localizados en el catálogo de Ignacio Cumplido denominados “rasgos” procedentes de la fundición de Derriey. (ver fig. 84)



Fig. 84 Portada de Sand Jorge: *Valentina*. Barcelona, España. Imprenta librería d'Oliva. 1838. La ilustración fue realizada por Bonaventura Planella, Joan Cortada hizo la traducción. Localizada en la Biblioteca de Cataluña.

Fig.84

En relación al tipo gótico y la romana debo comentar que se les fue añadiendo a su estructura detalles de flora, líneas ondulantes, texturas de líneas o puntos que producían contrastes dramáticos. Estos contrastes también existen en la pintura y la música romántica, como bien apunta Robert Bringhurst.¹¹⁴

La siguiente portada a comentar corresponde al libro *Waverley, o setenta años ha*. Es una novela original inglesa del genial novelista Walter Scott, impresa por la librería de Oliva. Escocia era uno de los países que más inspiraron al romanticismo catalán, no sólo por la influencia literaria novelística, sino también por su carácter de nación con personalidad propia sometida a otra nación más potente. La portada contiene texto situado en el centro de la composición y compuesto con tipografías romana, gótica, y de escritura. El mensaje tipográfico informa al lector del tema de la obra. Contiene cuatro diminutas orlas tipográficas que combinadas hacen la función de bigote. (ver fig. 85).

114.-Bringhurst, Robert: *The Element of Typographic Style*. Vancouver, Canada. Hartley & Marks. 2003. p. 130

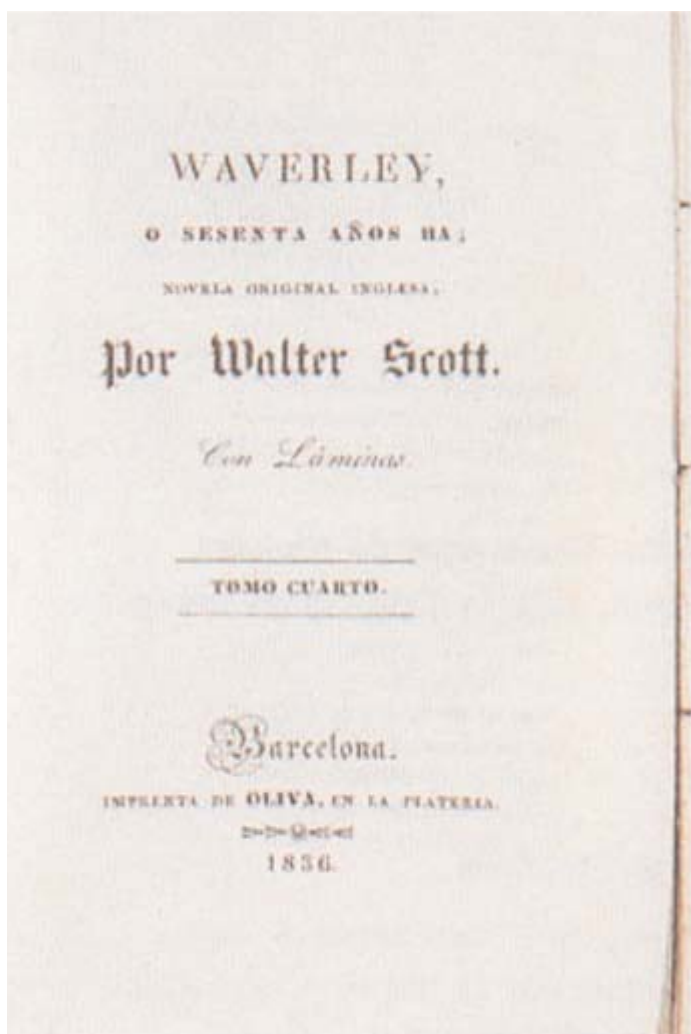


Fig. 85 Libro de 1836. Walter Scott, *Waverley*. Impresa en la librería Oliva. Barcelona, España. Localizada en la Biblioteca de Cataluña

Fig.85

Debo reconocer que la escasez de los archivos en los que poder encontrar referencias suficientes sobre los autores de algunos impresos, sobre las fechas de encargo y sobre otros detalles imprescindibles para trazar un esquema de desarrollo estilístico absolutamente válido, me obligaron a buscar documentos de similares características a los impresos mexicanos en España para realizar mi investigación.

Para estudiar la gráfica editorial en México, el investigador tiene que tener por fuerza una sólida información acerca del libro antiguo, manuscrito e impreso, pues es muy fácil pasar de largo ante manifestaciones auténticas y originales de la labor interdisciplinaria, sirvan de ejemplo los florones; éstos dependen de, entre otros factores, del artesano grabador, de la técnica en que son hechos (a buril o a la cera perdida), del tipo de ornamento de que se trate (una esquina, un entrelazo, un jarrón, una flor de lis, un losange). Muchas veces estos hierros eran hechos como escudo de armas de una familia, un bibliófilo o un político.

Para mi hipótesis de trabajo, consideré importante localizar y conocer a los autores para que afirmaran si existe portada romántica y saber sus características y argumentos. En el siguiente capítulo se hablará del libro mexicano, se conocerá la llegada de la imprenta a México, quiénes fueron los impresores más importantes antes de la época de mi estudio, observaré su utillaje y tecnología con la que contaron, las publicaciones, hasta llegar al desarrollo del sector editorial durante el período de mi estudio de 1820 a 1845.

