

# LA MIRADA DEL TIPÓGRAFO

## EL LIBRO ENTENDIDO COMO UNA MÁQUINA DE LECTURA

EMILIO TORNÉ\*

*Para Enrique Villalba y Vanessa de Cruz,  
por lo mucho vivido para construir LITTERAE*

El pensamiento humano no puede dibujar un mapa exacto del universo. No puede proponerse como meta las lejanas y míticas costas de Utopía, mas puede, como los antiguos navegantes, utilizando los conocimientos de sus antepasados sobre las constelaciones inmutables y las tempestades caprichosas, completando con la experiencia la antigua sapiencia, observando las estrellas, las mareas y los vientos, avanzar con valor de naufragio en naufragio y de archipiélago en archipiélago. Con eso basta, y el prudente Ulises no les pedía otra cosa a los dioses.

ANDRÉ MAUROIS<sup>1</sup>

### 1. LA MIRADA DEL TIPÓGRAFO

**D**IFÍCILMENTE podremos encontrar algo más digno de ser llamado una creación de la humanidad que nuestros libros, hechos por generaciones de artesanos y operarios en una labor callada, paciente, cuidadosa. Desde hace siglos, ningún gesto obsesivo del segundero ocurre sin que un buen número de personas, copistas o tipógrafos, en distintos lugares del globo, estén confeccionando un libro.

Se ha escrito abundantemente, desde antiguo, sobre el libro como archivo de la memoria, como recipiente y guardián de los tesoros intelectuales de la humanidad. Más allá de esta certeza, todos y cada uno de los libros que han

\* Universidad de Alcalá, emilio.torne@uah.es.

Una versión de este artículo fue leída dentro del Seminario LITTERAE III, el día 29 de marzo de 1999.

<sup>1</sup> André Maurois, *Un arte de vivir*, Barcelona: G.P., 1966, p. 27.

LITTERAE. Cuadernos sobre Cultura Escrita, 1 (2001), pp. 145-177.

existido han sido siempre algo aun más importante: objetos, artefactos realizados para ser leídos; es decir, pensados y destinados para los ojos de sus lectores, personas coetáneas a la fabricación del libro y con unos hábitos lectores determinados. Un libro es, así, y lo ha sido siempre, una máquina de lectura. Avanzar en la comprensión de su funcionamiento nos ayudará a entender los mecanismos y usos lectores a través de la historia.

Este artículo pretende demostrar que si queremos comprender realmente cómo funciona un libro, resulta imprescindible recurrir a los conocimientos que han sido comunes a los tipógrafos, y aun a los copistas, desde que el códice es códice. Debemos ponernos en los ojos del tipógrafo para entender el porqué de cada uno de sus actos y sus soluciones: por qué los libros, en sus manos, han tenido la evolución que han tenido a lo largo de los últimos siglos; es decir, necesitamos conocer, estudiar y recuperar la mirada del tipógrafo.

No dispongo de espacio en estas líneas para extenderme comentando las aproximaciones tipográficas que aparecen dispersas dentro de la inmensa bibliografía existente que trata de, o que se cruza con, los libros<sup>2</sup>. Por lo que atañe, más en concreto, al funcionamiento tipográfico del libro, resultan imprescindibles ciertos trabajos relacionados con la llamada *Bibliografía material* (o *textual*), sobre todo, aquellos que relacionan la tipografía y el sentido de los textos<sup>3</sup>. Estimo, en consonancia con estas últimas investigaciones, que una de las vías más adecuadas para aproximarnos a la lectura, es decir, a la decisiva pregunta de cómo leemos, es el estudio que relaciona las formas librarias y los usos de los lectores<sup>4</sup>.

2 Me refiero no sólo a la Historia del Libro y a la Bibliografía, sino también a la Filología, la Historia del Arte, la Historia...

3 Véase el fundamental libro de D.F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Londres: British Library; 1986 (The Panizzi Lectures, 1985). También, y a modo de ejemplos bibliográficos, D.F. McKenzie, «Typography and Meaning: the Case of William Congreve», en *Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert: The Book and the Book Trade in Eighteenth-Century Europe*, eds. Giles Barber y Bernhard Fabian, Hamburgo: Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1981, pp. 81-126. Roger Laufer, «L'espace visuel du livre ancien», en *Histoire de l'Édition Française, I. Le livre conquérant: Du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle*, dirs. Henri-Jean Martin y Roger Chartier, París: Promodis, 1982, p. 478-97; también, «L'esprit de la lettre. D'une lecture matérielle des livres», *Le Débat*, 22 (1982), pp. 146-159. Nicolas Barker, «Typography and the Meaning of Words: The Revolution in the Layout of Books in the Eighteenth Century», en *Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert: The Book and the Book Trade in Eighteenth-Century Europe*, eds. Giles Barber y Bernhard Fabian, Hamburgo: Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1981, pp. 126-165. Por supuesto, para el caso español, buena parte de la obra del maestro Jaime Moll. Véanse, además, las notas 14, 15, 16, 17, 18, 21 y 22 de este artículo.

4 Esto, desde luego, es válido para toda la historia del libro, desde las tabletas de arcilla y el rollo de papiro hasta nuestros días. En este artículo me centraré en el códice, tanto en el códice manuscrito cuanto en el libro impreso, que es también una forma de códice.

Y en el centro de esta relación está la tipografía. De este modo, debemos acometer un estudio tipográfico que relacione no sólo al libro con su texto, sino también con sus lectores. La tipografía puede ser entendida, desde esta perspectiva, como parte de un enfoque transdisciplinar y unificado del libro, la lectura y la cultura escrita. Aunque parezca, porque lo es, un estudio eminentemente técnico, sus conclusiones resultarán valiosísimas para la comprensión del fenómeno de la lectura a través de la historia.

Este artículo quiere ser, además, no sólo la vindicación de los conocimientos de los tipógrafos y los copistas a lo largo de los siglos, sino también de la bibliografía generada por tipógrafos, en especial durante este siglo, y que tan poca atención suele merecer desde los ámbitos académicos<sup>5</sup>. Baste decir que Jan Tschichold o Stanley Morison, dos de los grandes tipógrafos y teóricos de este siglo, y de quienes hablaremos más adelante, apenas si son citados en la bibliografía universitaria<sup>6</sup>.

5 Los interesados en la bibliografía generada por y para los tipógrafos durante este siglo pueden consultar —además de las obras de Tschichold y Morison que aparecen en notas en este artículo—, y a modo de ejemplo, la sugerente síntesis elaborada por Ruari MacLean, *Typographers on type*, Londres: Lund Humphries, 1995, que recoge escritos de casi cincuenta tipógrafos del s. XX. También, la muy interesante obra de Emil Ruder, *Typographie*, 1ª ed. 1967, Sulgen: Niggli, 1996. Y las más didácticas y traducidas al español de Suzanne West, *Cuestion de estilo: Los enfoques tradicional y moderno en maquetación y tipografía*, Madrid: ACK Publish, 1991; Douglas Martin, *El diseño en el libro*, Madrid: Pirámide, 1994; Ruari McLean, *Manual de Tipografía*, Madrid: Hermann Blume, 1987; y en francés, Damien Gautier, *Typographie*, Estrasburgo: Pyramid, 1998.

6 Jan Tschichold, tipógrafo y teórico, desempeñó un papel clave en la aparición de la Nueva Tipografía europea de los años 20 y 30. Decisiva fue la aparición en 1928 de su libro *Die Neue Typographie*, que sentó las bases teóricas de este estilo tipográfico que marcará el s. XX. Sin embargo —andando el tiempo, ya en Inglaterra—, y como consecuencia de sus investigaciones dentro de la Historia de la Tipografía, su trabajo y sus escritos tomaron un decisivo sesgo clásico. Entre su labor profesional de esta época, destaca el diseño de las colecciones de Penguin Books. Su bibliografía es sencillamente inexcusable (su escritos han sido recogidos completos en alemán: Jan Tschichold, *Schriften 1925-1974*, Berlín: Brinkmann & Bose, 1991, 2 vols. En inglés puede consultarse Jan Tschichold, *The Form of the Book, essays on the morality of good design*, ed. y prol. Robert Bringhurst, Londres: Hartley Marks/Lund Humphries, 1992; Jan Tschichold, *The new typography*, University of California Press, 1995; y sobre su vida y su obra Ruari McLean, *Jan Tschichold Typographer*, Londres: Lund Humphries, 1975. En francés, Jan Tschichold, *Livre et typographie*, París: Éditions Allia, 1998).

Stanley Morison, también tipógrafo y teórico, fue asesor tipográfico de la Monotype Corporation (empresa de diseño y fundición de caracteres), del periódico *The Times* (para el que diseñó el famosísimo tipo Times New Roman) y de la Cambridge University Press. Fue un estudioso, amante y defensor de la tradición tipográfica. En su bibliografía destaca Stanley Morison, *Principios fundamentales de la Tipografía*, 1ª ed. 1929, prol. y ed. Josep M. Pujol, Barcelona: Ediciones del Bronce, 1998; y sobre su persona y su obra, James Moran, *Stanley Morison: His typographical achievement*, Londres: Lund Humphries, 1971; Nicolas Barker, *Stanley Morison*, Londres: McMillan, 1972.

El estudio de la máquina tipográfica debe basarse en un doble enfoque: en primer lugar, una sistematización de los conocimientos tipográficos, más allá de que nos parezcan o no útiles para otras disciplinas; el estudio de la *mecánica completa* del libro como un fin es sí mismo, sin ánimo instrumental<sup>7</sup>. En segundo lugar, debemos preguntarnos el porqué de ese esquema tipográfico que hemos obtenido: por qué el tipógrafo —o incluso el copista— tomó las decisiones que tomó. Necesitamos ir mucho más allá de la mera descripción de los fenómenos para adentrarnos en el mecanismo tipográfico. Un libro es una artefacto de lectura y no podemos limitarnos a describir sus piezas; debemos estudiar y explicar su funcionamiento.

Estos estudios resultan de extraordinario provecho, por ejemplo, para lo que Roger Chartier denomina devolver la «historicidad» a los textos<sup>8</sup>; o para reconstruir lo que José Manuel Lucía Megías llama la «lectura coetánea»<sup>9</sup>. En

7 Baste decirlo con algo que nos ocupa y nos preocupa extraordinariamente a los tipógrafos y que no parece haber interesado en demasía a la Filología, a la Historia e incluso a la Bibliografía. Me refiero a la compaginación del libro, a su *mise en page*. Y dentro de ella, por ejemplo, la diferente medida de los márgenes del libro y su por qué. Volveré luego sobre este tema, pero aviso ya que parece innegable que esto interesaba enormemente a Aldo Manucio o a Joaquín Ibarra: sus libros así lo prueban. En cambio, me cuesta imaginármelos así de preocupados por las emisiones y estados a los que estaban dando lugar, o por uno de esos desajustes en la colación que al ser descubiertos provocan la felicidad de un bibliógrafo. De ninguna manera está en mi ánimo minusvalorar estos fenómenos, decisivos para la correcta edición de textos antiguos... Lo único que hago es reclamar, también, nuestro interés para aquellos fenómenos inherentes al arte tipográfico, más allá de su valor instrumental para otras disciplinas científicas. Dicho valor instrumental queda explícito, por ejemplo, en los orígenes de la llamada *Bibliografía material*. La celeberrima obra de Ronald B. McKerrow se titula *An Introduction to Bibliography for Literary Students* (1ª ed. 1927). Hoy en día se edita en España como *Introducción a la Bibliografía material* (en una excelente edición, por cierto, Madrid: Arco/Libros, 1998); es decir, los estudiantes de literatura han sido expulsados por la puerta (portada), pero se cuelan por las ventanas de cada página. El propio McKerrow afirma en el Prólogo: «Quiero que quede bien claro. No es un manual para estudiantes de la tipografía ni de la bibliografía. [...] sólo me ocupo del problema de la relación existente entre el libro impreso y el manuscrito del autor». No otra definición ofrece recientemente Francisco Rico, a lo que él prefiere llamar *Bibliografía textual*: «[...] las investigaciones en que el examen del proceso material de la fabricación de un libro desemboca en conclusiones válidas para restituir un texto más fiel que el impreso a la voluntad del escritor», Francisco Rico, «Nota previa», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, al cuidado de Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles - Universidad de Valladolid, 2000 (aunque D.L. 2001), p. 10.

8 Esta idea, decisiva en toda la bibliografía del maestro Roger Chartier, fue el centro de su conferencia impartida dentro del seminario LITTERAE, celebrada en el Aula Magna de la Universidad Carlos III de Madrid, el día 16 de febrero de 2000, y titulada «Literatura e Historia: un entrecruzamiento».

9 José Manuel Lucía Megías, «Entre la crítica del texto y la lectura coetánea: las dos caras de la

otras palabras, nos ayudará a entender cómo un determinado texto se convierte en un libro y cómo este libro es leído por los lectores en un momento histórico determinado.

También, y por poner un segundo ejemplo de utilidad en la dirección histórica contraria, estoy convencido de que estos estudios tipográficos ayudarán a construir lo que el venidero libro digital sea. Tecnologías nuevas requieren de saberes antiguos y, en nuestro caso, los nuevos libros digitales, si quieren alguna vez servir para ser leídos en el sentido actual —y en algunos aspectos claves y a varias veces centenario— del término leer, presumo que deberían fundamentar muchos de sus cimientos en la tradición tipográfica.

## 2. PREMISAS Y OBJETIVOS

Antes que nada, una precisión. Vamos a hablar de libros, de libros para ser leídos, no de «libros de diseño», o de poesía visual, o de juegos tipográficos, o de los mil modos de la publicidad. La distancia entre estos conceptos es enorme, aunque todos usen letras, tipografía<sup>10</sup>. De esta coincidencia en los materiales se derivan muchas de las confusiones actuales, sin embargo, la distancia entre estos conceptos es tan enorme como la que pueda haber entre el uso del hormigón por un ingeniero que construye un puente y el uso que de este mismo material pueda hacer un escultor —Chillida y su *Sirena varada*, pongo por caso—. Desde luego, bajo mi punto de vista, el tipógrafo hacedor de libros es el ingeniero, no el escultor. Digámoslo con palabras del ya nombrado Stanley Morison:

Hay dos características de organización comunes a la arquitectura y la construcción, por un lado, y a la tipografía y la imprenta, por otro, que deben tenerse en cuenta como principios esenciales y obedecerse como tales por ambas artes: el respeto a los materiales que se usan y su uso coherente con los objetivos sociales, que son lo esencial en ambas artes. La actividad tipográfica, como la arquitectura, está al servicio de la sociedad. Son artes que, por su naturaleza, están predestinadas a servir a la civilización<sup>11</sup>.

cultura del manuscrito en la Edad Media», *La corónica. A Journal of Medieval Spanish Language and Literature*, 27, 2 (1999), pp. 189-218.

<sup>10</sup> Por supuesto que todos estos usos son propios de la tipografía en un sentido amplio. Sin embargo, es preciso diferenciar muy bien los usos lectores, pues el buen diseño es, ante todo, un problema de adecuación: desde el formato y la disposición gráfica hasta la simple elección del tipo de letra (v. n. 46).

<sup>11</sup> Stanley Morison, *Principios fundamentales de la Tipografía*, prolog. y ed. Josep M. Pujol, Barcelona: Ediciones del Bronce, 1998, p. 118 (1ª ed. 1929). Esta relación entre Tipografía y Arquitectura era ya sugerida por Moxon, v. Joseph Moxon: *Mechanik exercises on the whole Art of Printing*, 1ª ed. 1683-84, ed. H. Davis y H. Carter, New York: Dover, 1978, pp. 10-12.

En consecuencia, cuando hablo de diseño tipográfico estoy refiriéndome aquí y ahora, en exclusiva, a esa parcela que se ocupa de los libros y que se manifiesta, por un lado, en lo en francés se denomina la *mise en page* (la elección del formato, del papel, de la encuadernación, el establecimiento de la caja, los márgenes y las columnas, el diseño de la cubierta y la portada, la colocación de las ilustraciones, etc.); y, por otro, de lo que, también en francés, se denomina *mise en texte* (el tipo de letra del interior del libro, los usos de las redondas, las cursivas, las versales, los cuerpos, las interlíneas, los párrafos, las sangrías, las notas, los índices, los ladillos, etc.)<sup>12</sup>.

Aclarado sobre qué vamos a hablar, o por lo menos sobre qué no vamos a hablar, comenzaremos estableciendo cuatro premisas que pueden sonar a obvias, pero sobre las que debemos sentar las bases del estudio del libro.

### 1ª Premisa. *El libro es fruto de una tradición*

El libro no lo ha inventado nadie, es hijo de una tradición que alcanza ya los 2000 años, si nos atenemos al desarrollo del códice. Aunque, bien mirado, conservamos herencias anteriores; *casualmente*, aquellas que aún mantienen su razón de ser, que aún nos son útiles. Valga un solo ejemplo de esta continuidad a lo largo de los milenios: el rollo de papiro era la forma del libro en Egipto,



FIG. 1. Reconstrucción de un papiro griego del s. III a.C.

desde el tercer milenio antes de Cristo, y fue la forma principal del libro griego y romano hasta los ss. III-IV de nuestra era, cuando fue definitivamente desbancado por el códice. Ya en estos rollos el texto se escribía en columnas de características muy similares a las de nuestros libros, formando así una especie de páginas (FIG. 1). Esta continuidad en los anchos de las columnas viene motivada por un hecho fundamental

12 Aquí nos encontramos con un problema terminológico que no me es posible acometer ahora. Para el término francés *mise en page* contamos con un buen sinónimo español, «compaginación», o también «ajuste» (de páginas) —a conceptos similares, o relacionados, se les ha llamado impaginación, maquetación o diagramación—. Sin embargo, no contamos con un buen término similar a *mise en texte*, por esto, usaré los términos franceses, en este artículo, cuando necesite contraponer ambos conceptos. Jost Hochuli llama a estos ámbitos macrotipografía y microtipografía, v. Jost Hochuli, *Una introducción al diseño de libros y, en particular, a la tipografía*, Wilmington (Mass.): Agfa Corporation, 1992.

que tiene que ver con nuestra capacidad lectora: a partir de cierto ancho de columna, el lector tiene dificultades, al volver los ojos, para encontrar el comienzo del renglón siguiente. Los libros son superficies no sólo para ser miradas, sino para ser leídas. Y esto nos lleva directamente a la segunda premisa.

2ª Premisa. *Los libros han sido siempre hechos para ser leídos*

El libro ha sido siempre, ante todo, un objeto para ser leído (y mirado y admirado y manipulado) por personas coetáneas a la fabricación del libro y con unos hábitos lectores determinados. Si hubiesen sido alguna vez sólo meros recipientes, contenedores, archivos, tendrían, sin duda, otra forma. Tal vez, otros formatos, cuerpos menores de letra, menores interlíneas, sin duda márgenes mínimos y una organización diferente del texto; todo ello conducente a recibir, a guardar cuanto más cantidad de texto mejor, de la manera más segura posible. Sólo una prueba: los documentos de un archivo administrativo organizan la información de manera bien distinta a los libros de nuestra biblioteca.

De esta forma, la historia nos lleva a afirmar que un libro es siempre una propuesta de lectura. Toda presentación gráfica, tipográfica, en nuestro caso, es un problema de lectura. Y aunque esto suene a obviedad, no lo es tanto. Sorprende observar con cuánta frecuencia se olvida: por ejemplo, la mayoría de lo que se viene publicando sobre el libro electrónico insiste en la idea, pobre e insuficiente, de que basta con que el medio digital contenga el texto antes impreso para estar ante un «libro». Olvidan que lo que debe interesarnos es la lectura, y que la lectura consiste en un texto, sí, pero también, y siempre, en un objeto que lo contiene, con unas formas muy precisas definidas durante siglos, y un lector que lo lee, con unas prácticas lectoras también muy definidas y en relación necesaria con esas formas. Esto ha sido un «libro» a lo largo de la historia y no un saco de palabras.

En esta línea, debemos mirar los libros a través de la historia con los ojos del tipógrafo y mostrarnos especialmente atentos a la evolución que los va transformando. Casi nos interesa más la película que nos cuenta esta evolución que el fotograma que representa cada libro, porque este proceso nos hablará de las modificaciones en los hábitos lectores, cómo una nueva época lee de una nueva manera una obra antigua. En palabras de Don McKenzie: «new readers of course make new texts, and that their new meanings are a function of their new forms»<sup>13</sup>. Aquí conviene establecer una tercera premisa:

<sup>13</sup> D.F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Londres: British Library, 1986, p. 20 (The Panizzi Lectures, 1985).

### 3ª Premisa. *Las formas participan del sentido.*

La disposición tipográfica propone, orienta, modifica, matiza el sentido de lo leído. La importancia de las formas ha sido reivindicada en los últimos tiempos por algunos estudiosos del libro y la cultura escrita: Petrucci<sup>14</sup>, McKenzie<sup>15</sup>, Chartier<sup>16</sup>..., y en el caso español, recientemente, Elisa Ruiz<sup>17</sup> o Aurora Egido<sup>18</sup>. Para acometer esta tarea, la del estudio práctico de los fenómenos que relacionan forma y sentido, me parece que se hace imprescindible el conocimiento de las artes tipográficas tal y como las entendieron los tipógrafos de los últimos siglos.

Las formas tienen sentido, pero no está de más subrayar que *todas* las formas tienen sentido. En demasiadas ocasiones, tras afirmar que las formas participan

- 14 Armando Petrucci ha demostrado la importancia del análisis de las formas de los objetos escritos para la comprensión de la Historia social y cultural. Por ejemplo, escribe: «La relación entre lectores y texto pasaba (y pasa) naturalmente a través del mecanismo de la lectura [...]. Ese proceso, bastante difícil de identificar en el plano colectivo por lo que se refiere a épocas pasadas, resulta quizás indirectamente reconstruible no tanto con métodos cuantitativos, cuanto, sobre todo, siguiendo precisamente las modificaciones de la tipología estructural del libro a que hemos apuntado y que, de alguna manera, era determinado por la influencia que ejercían directamente en el mecanismo de lectura; y esto no sólo en el mundo del libro impreso, sino incluso en las épocas precedentes caracterizadas por el libro manuscrito». A. Petrucci, «Introducción», en *Libros, editores y público en la Edad Moderna*, comp. Armando Petrucci, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1990, p. 19-20.
- 15 McKenzie ha realizado, seguramente, la tarea más destacada relacionando las formas textuales y librarias con la producción del sentido. Así, escribe: «Nevertheless, I must now turn to consider the especial case of printed texts. In doing so, the particular inquiry I wish to pursue is whether or not the material forms of books, the non-verbal elements of the typographic notations within them, the very disposition of space itself, have an expressive function in conveying meaning, and whether or not it is, properly, a bibliographical task to discuss it». D.F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Londres: British Library, 1986, p. 8 (The Panizzi Lectures, 1985).
- 16 El trabajo de Roger Chartier participa de las ideas de Petrucci y McKenzie sobre la trascendencia de las formas en la producción del sentido. Baste una cita: «Pero los textos no se han depositado en los libros, escritos a mano o impresos por la prensa, como en simples receptáculos. Los lectores sólo los encuentran inscritos en un objeto cuyos dispositivos y organizaciones guían y constriñen la operación de producción del sentido». Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid: Alianza editorial, 1993, p. 19-20.
- 17 Véase su excelente «El artificio librario: de cómo las formas tienen sentido», en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, coord. Antonio Castillo, Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 285-312, en el que lleva a cabo una muy atinada sistematización de los distintos elementos (textuales y paratextuales) que conforman un libro.
- 18 Por ejemplo, véase su finísimo análisis que relaciona el género y el contenido de *El Político*, de Baltasar Gracián, con la presentación tipográfica de la primera edición. Aurora Egido, «La *princeps* de *El Político*», en *La rosa del silencio*, Madrid: Alianza, 1996, pp. 197-210. También, Aurora Egido, «Prólogo», en Baltasar Gracián, *El Político*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2000, pp. VII-LXVIII (ed. facs. de la 1ª ed., Zaragoza: Diego Dormer, 1660).

de la producción del sentido por parte de los lectores, se ponen ejemplos de tipografía experimental, la cual, es obvio, tiene una aportación de sentido más llamativa, más estridente: nos habla a gritos (FIG. 2). Pero cualquier presentación tipográfica influye en el sentido del texto que porta, orienta la lectura del lector coetáneo y nos habla a nosotros, aunque sea en voz baja.

Vamos a observar, en un vistazo tipográfico muy superficial, el ejemplo del *Quijote*. Si nos fijamos en la portada de la primera edición, de 1605 (FIG. 3), nos encontramos con un libro que responde absolutamente a las características formales con las que se presentaba en la época la literatura de entretenimiento, de consumo: una edición en 4º, modesta. En la portada, un humilde grabado xilográfico, que es en realidad una marca de impresor. En su interior, se nos muestra una tipografía apretada y apresurada. Queda, así muy lejos de las ediciones más nobles de su época, embellecidas con frontispicios impresos a partir de grabados calcográficos. No poseemos ningún dato que nos haga pensar en un sólo lector coetáneo de Cervantes que fuese más allá de esta *lectura propuesta* del *Quijote* como obra de entretenimiento.

Sin embargo, si observamos la edición del *Quijote* que el gran Joaquín Ibarra, impresor de cámara del rey, imprimió en 1780 por encargo de la Real Academia, nos encontramos con algo bien distinto (FIG. 4): una lujosa edición en cuarto mayor prolongado, que consta de cuatro volúmenes, con tipografía amplia, elegante, grandes márgenes y con grabados calcográficos especialmente realizados para esta edición, algunos a plana completa, muchos en viñetas, orlas y capitulares. Aquí, la tipografía nos habla de un cambio radical en la recepción y la lectura del *Quijote*, a fines del s. XVIII. La novela de Cervantes era ya en esta época un clásico, y un clásico era en esta época un

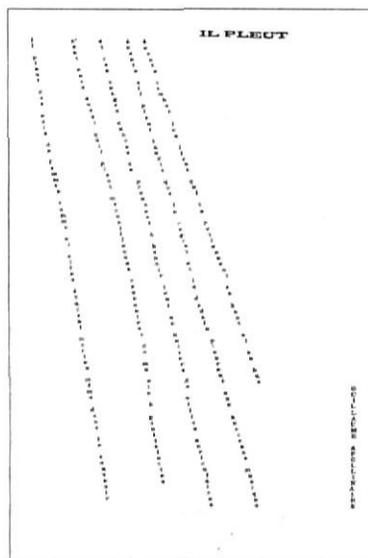
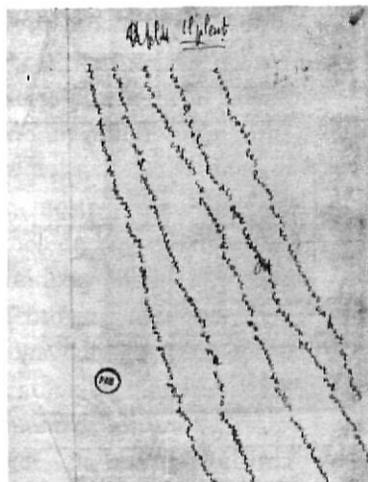


FIG. 2. El conocidísimo caligrama de Apollinaire titulado «Il pleut», primero en la versión manuscrita del propio poeta y, debajo, como apareció tipográficamente, en su primera edición, de 1916.



FIG. 3. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1605, portada, 4<sup>o</sup>.



FIG. 4. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1780, vol. 1, pp. XXXVIII-[XXXIX], 4<sup>o</sup> mayor prolongado.

libro destinado a —y apreciado por— los ilustrados españoles (que, en consonancia con ciertas lecturas europeas, veían en él un libro crítico), la burguesía pudiente y la parte culta de la aristocracia.

Para completar el ejemplo, baste recordar alguna de las ediciones recientes del *Quijote*. En general, se trata de uno o dos volúmenes, en octavo, compuestos con un cuerpo de letra diminuto, con márgenes mínimos y en papel de escaso gramaje y excesiva transparencia: en definitiva, ediciones intencionadamente baratas. Además, entre un tercio y más de la mitad del texto impreso, según el caso, se corresponde con prólogos, estudios y notas. Con estas ediciones en la mano, queda claro que hoy en día un clásico no es una obra de entretenimiento (compárese con las ediciones de Stephen King o Pérez Reverte), ni sirve de ostentación a ninguna minoría ilustrada. En primer lugar, nuestros clásicos son alimento para las escuelas, institutos y universidades, de donde se colige por qué es tan necesario abaratar costes: para abaratar precios. Y en segundo lugar, claro, nuestros clásicos son el *lugar* de trabajo de los estudiosos. De ambas características, nacen unas ediciones como la que acabo de comentar, abundantísima en estudios y notas, pero apretadísima en la edición de la obra, para no disparar el precio de salida<sup>19</sup>.

19 La nueva edición de un clásico demanda, inevitablemente, una nueva presentación tipográfica adaptada a los usos lectores contemporáneos y una batería de notas que aclaren el sentido de palabras y pasajes de difícil comprensión.

Estas breves reflexiones sobre cómo se difunde y cómo se recibe, sobre cómo se lee y cómo se usa una obra en distintas épocas, han surgido de un simple vistazo tipográfico de carácter muy general. No se puede dudar que si profundizamos en el análisis se abre ante nosotros todo un mundo de significados<sup>20</sup>.

Pero si trajimos aquí el ejemplo del *Quijote* era para mostrar cómo *toda* presentación tipográfica es significativa. Dicho en términos de hoy: siempre hay diseño, desde el mejor y más adecuado, hasta el más errático y fallido. El diseño tipográfico es, simplemente, inevitable. Desde el momento en que se construye físicamente un libro —y más allá de la posible intencionalidad del tipógrafo—, sus componentes estructurales entablan una relación entre ellos que, insoslayablemente, establece lo que he llamado antes una «propuesta de lectura»<sup>21</sup>.

Llegados a este momento me gustaría establecer una cuarta y última premisa:

4ª Premisa. *El libro es, desde el punto de vista tipográfico, un todo interrelacionado e indisoluble.*

Esta última premisa marca más que ninguna la necesidad de establecer, desde un punto de vista tipográfico, un estudio sistemático y unitario del libro.

Un libro es un asunto de armonía: elementos diferentes que son percibidos con una relación común. Los signos y las formas dirigen el ojo y con él nuestra capacidad lectora, de manera que no podemos tomar conciencia de ningún elemento aislado. La armonía, la construcción y el orden tipográfico facilitan nuestra percepción del conjunto y de las partes que lo integran.

No se pone en duda que han existido y existen abundantes acercamientos, desde distintas disciplinas, a los fenómenos tipográficos, pero se trata, en

<sup>20</sup> Por citar sólo otro posible aspecto que merecería un análisis más detallado, se puede destacar la enorme distancia entre la *mise en page* de la primera edición y la de Ibarra, frente a la mayor cercanía que hay entre las dos *mises en texte*, sobre todo en lo que respecta al texto del *Quijote* —menos en el paratexto— donde aún no han aparecido, por ejemplo, ni la separación del texto en párrafos sangrados, ni la distinción tipográfica del estilo indirecto, en párrafo aparte, sangrado y con rayas.

<sup>21</sup> En esa dirección, son muy interesantes dos libros. El primero (Gérard Blanchard, *Aide au choix de la typo-graphie*, Reillane: Atelier Perrousseau, 1998) se encuadra dentro de lo que podríamos denominar semiología de la tipografía. Define al signo tipográfico como un «significante de connotación» y realiza un interesantísimo repaso por la historia del diseño de los tipos y su poder connotativo. El segundo libro se preocupa no sólo de los tipos, sino del diseño del libro en su conjunto, desde la Edad Media hasta nuestros días, deteniéndose en el análisis de la labor de los grandes tipógrafos. Se trata de la excelente obra de Fernand Baudin, *L'effet Gutenberg*, París: Éditions du Cercle de la Librairie, 1994.

general, de observaciones aisladas: sobre formato, tipos de letra, ilustraciones, motivos ornamentales, elementos paratextuales..., según venga al caso en cada momento. Por muy atinadas que sean, que en muchos casos los son, adolecen de parcialidad en el análisis. Necesitamos comprender la interrelación forzosa de los fenómenos tipográficos. A modo de ejemplo, véase el breve análisis que realizaré *infra* (p. 174-175) sobre las sangrías a comienzo de párrafo.

Después de las premisas, podemos formular nuestro objetivo: Estudiar el proceso histórico de transformación de los libros y de la relación entre sus componentes tipográficos (tanto la *mise en page*, cuanto la *mise en texte*); es decir, estudiar por qué los libros han evolucionado hasta llegar a ser el artefacto de lectura que son, con el fin de comprender la evolución de los hábitos y procedimientos de lectura<sup>22</sup>.

### 3. CÓMO FUNCIONA UN LIBRO

A partir de estas premisas y con este objetivo, vamos a comenzar a observar un libro como lo hace y lo ha venido haciendo durante siglos (más o menos conscientemente, más o menos racionalizadamente<sup>23</sup>), un tipógrafo, y antes un copista. No disponemos de espacio para acometer un estudio completo, por lo que me limitaré a esbozar algunos elementos estructurales básicos del libro, para que sirvan de ejemplo del modelo de análisis tipográfico propuesto. Comenzaremos por el principio, por lo que funda la esencia de un libro, e intentaremos obtener algunas conclusiones sobre por qué los libros son como son.

#### 3.1. *Un espacio para albergar la escritura*

El libro define un espacio y fija una estructura para albergar la escritura. Es éste un espacio de *otra* naturaleza<sup>24</sup>: ante un libro no estamos observando un simple

22 Un reciente libro aborda de lleno algunos de estos asuntos, hasta ahora poco explorados: Henri-Jean Martin et alii, *La Naissance du livre moderne: mise en page et mise en texte du livre français (XIVe-XVIIe siècles)*, Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 2000. En él se realiza un muy sugerente recorrido por la «puesta en texto» de las obras, desde la Baja Edad Media hasta el Barroco, relacionando su evolución con los cambios intelectuales, culturales, educativos e incluso políticos de este periodo. Así, se (de)muestra la estrecha relación entre lectura y disposición textual. Sin embargo, a pesar de lo que el título anuncia, la *mise en page* no goza, ni de lejos, de la misma atención.

23 Muchos de estos procesos han sido racionalizados durante este siglo por artistas y tipógrafos, sin embargo, es innegable su uso y por lo tanto su comprensión más íntima, desde la Antigüedad.

24 Así define Regé Berger al espacio artístico en una obra muy clarificadora sobre los elementos constituyentes del arte: *El conocimiento de la pintura*, Barcelona: Noguer, 1976, 3 vols.

pedazo de realidad, sino un lugar fuertemente codificado, donde se desarrolla una nueva realidad, *otra* realidad: la lectura. Un universo en parte verbal y en parte formal, y por lo tanto, también simbólico. El mismo alfabeto, a un tiempo, remite al mundo verbal, pero también a un mundo formal, donde el propio dibujo de las letras, la propia tradición de su diseño, participa en la producción de ese sentido múltiple que es la lectura. A ello hay que sumar todo un enjambre de signos, de formas, de adornos, de imágenes que conviven en el libro con el alfabeto. En el libro las formas son un lenguaje sobre el propio lenguaje.

De esta suerte, sobre la materialidad, la realidad del soporte (en el libro impreso, normalmente el papel), ocurre *otra* realidad codificada, como en un escenario teatral, en una pantalla cinematográfica o en el lienzo de un cuadro<sup>25</sup>.

El lugar central de esta estructuración del espacio lo ocupa, sin duda, la caja de composición, la mancha. Es ahí donde ocurre lo fundamental del libro, lo más *literario*. Sin embargo, desde el punto de vista de la estructuración del espacio tan importantes son los blancos como los negros<sup>26</sup>; en este primer acercamiento, los márgenes, como la caja. Los márgenes son un espacio y delimitan a su vez ese otro espacio de escritura que es la caja. Son, desde luego, un «aislador» de la realidad circundante, como opinaba Ortega y Gasset del marco de los cuadros<sup>27</sup>, y por lo tanto signo explícito de la naturaleza distinta de la realidad

25 Ya hemos dicho como en francés, con un término feliz, llaman a esto la *mise en page*, la «puesta en página», tal y como hablamos en teatro de la puesta en escena —por cierto, con otro galicismo—.

26 Que el libro es un diálogo de blancos y negros es idea ya sabida, pero conviene recordar que los blancos son muchos más que los márgenes: están los blancos que separan textos e imágenes; los blancos entre párrafos (si los hubiere); las interlíneas; los espacios entre palabras; los espacios entre letras...; la propia forma de las letras viene determinada por los blancos que la rodean y se insertan dentro de ella, hasta el punto que algún autor entiende las letras como blancos delimitados por negros y no al revés: «It easy to think of type as black marks standing on a white background. Type designers think of type as white spaces separated by black marks», Matthew Carter, «Now we have mutable type», en *Typographers on type*, ed. Ruari MacLean, Londres: Lund Humphries, 1995, p. 186. La trascendencia de estos blancos era bien comprendida por Juan José Sigüenza y Vera: «[...] es muy abominable el meter muchos espacios, por salir la composición llena de corrales, hacer feo á la vista y quitar la hermosura á la letra, por no guardar la proporción debida a todas sus partes. Por lo qual, *uno de sus mas principales cuidados [del cajista] será la reparticion de los espacios* [la cursiva es mía]», *Mecanismo del Arte de la Imprenta*, Madrid: Almarabú, 1992, pp. 22-23 (ed. facs. de Madrid: Imprenta de la Compañía, 1811). V. Rino Germani, *Los blancos o contragrafismos en el impreso*, Barcelona: Don Bosco, 1975.

27 «Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital. De la tierra que pisamos a la tierra pintada no podemos transitar paso a paso. Es más: la indecisión de confines entre lo artístico y lo vital perturba nuestro goce estético. [...] Hace falta que la

de la página. Los márgenes solicitan de quien sostiene un libro una mirada distinta de la que aplica al resto del mundo, una mirada lectora. Pero los márgenes son además parte indisoluble de la página, que no sólo enmarca y conforma el espacio de lectura, sino que participa a su vez de la construcción formal del libro y, por lo tanto, de su «lectura» en tanto que forma y objeto (volveremos sobre ello en el punto 3.4.).

El libro es, pues, *otro* espacio, a medias real y a medias codificado, en el que sucede un acto que, no por usual, deja de aparecer ante nuestros ojos como extrañamente definible: la lectura. Vamos a intentar aproximarnos a su estudio con el análisis de los elementos constitutivos del libro. La fabricación de libros ha tenido siempre una base práctica, como la arquitectura, y como ella, por lo tanto, una fundamentación técnica, incluso científica, susceptible de ser analizada, descompuesta en sus elementos básicos constitutivos. En palabras de Roger Laufer: «Il faut aussi lire les livres comme des objets, par les noirs et par les blancs»<sup>28</sup>.

### 3.2. *Del ojo y la mano*

El libro ha sido desde antiguo cobijo de sinestesias. El libro está hecho para los cinco sentidos. Desde luego, tiene su olor, unas veces más agradable que otras, que puede contarnos algunos aspectos de su constitución física o de su historia. Muy antigua y conocida (por lo que no me detendré en ella) es la metáfora del libro como alimento del espíritu y del intelecto<sup>29</sup>. Que el libro es también para el oído es algo obvio: la tradición de leer en voz alta, bien para uno mismo o para los demás, está documentadísima, sobre todo en la Antigüedad y la Edad Media, donde fue la forma fundamental de la lectura<sup>30</sup>.

Pero más allá de estos tres sentidos —y del juego de sus sinestesias—, el libro ha sido hecho por copistas y tipógrafos para las manos y para los ojos del

pared real concluya de pronto, radicalmente y que súbitamente, sin titubeos, nos encontremos en el territorio irreal del cuadro. Hace falta un aislador. Esto es el marco». José Ortega y Gasset, «Meditación del marco», en *Notas*, Madrid: Anaya, 1970, pp. 116-117.

28 Roger Laufer, «L'esprit de la lettre. D'une lecture matérielle des livres», *Le Débat*, 22 (1982), p. 146.

29 Un único ejemplo: en el *Apocalipsis* (Ap. 10, 9-10), cuenta San Juan: «Fuime hacia el ángel diciendo que me diese el librito. Él me respondió: Toma y cómelo, y amargaré tu vientre, mas en tu boca será dulce como la miel. Tomé el librito de mano de aquel ángel y me puse a comerlo, y era en mi boca como miel dulce; pero cuando lo hube comido sentí amargadas mis entrañas».

30 V. *Historia de la lectura en el mundo occidental*, dirs. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Madrid: Taurus, 1998.

lector<sup>31</sup>. Éste debe ser el principio para todas nuestras reflexiones tipográficas: los libros han sido hechos para ser agarrados y manoseados y manipulados, y también para ser mirados y leídos.

Si pensamos en las manos, entendemos su formato vertical, que nos posibilita sostener adecuadamente el libro, y sus medidas *manejables*. Esto es así en las tablillas de arcilla mesopotámicas, en los rollos egipcios, griegos o romanos, y en los códices, desde la Alta Edad Media hasta nuestros días<sup>32</sup>.

Sin embargo, si pensamos en los ojos puede extrañarnos el formato vertical, habitual en los libros. Nosotros no tenemos un único ojo en la frente, como Polifemo; tenemos dos, lo cual provoca, como es bien sabido, que tengamos una visión apaisada, panorámica. Por eso, el cine es apaisado y la televisión, ya apaisada, será aún más panorámica en un futuro. Entonces, ¿por qué nuestros libros son verticales? Pues, porque los libros no son sólo para ser mirados, sino para ser leídos. Y los copistas sabían, desde muy antiguo, como ya hemos dicho antes, que a partir de cierta longitud de línea, el lector puede tener problemas para encontrar el comienzo de la siguiente. En consecuencia, aunque nuestra visión es panorámica, los ojos lectores piden también, al igual que la mano, formatos estrechos. De tal manera, que en un formato folio o folio prolongado, lo habitual será la composición a dos o más columnas, que impone un ancho menor a la línea de lectura.

Ya habíamos establecido que los elementos tipográficos se interrelacionan entre sí y nada más comenzado el análisis se hace preciso detenerse a precisarlo. Que un formato folio se resuelva en una o dos columnas va a depender del cuerpo de la letra y de la amplitud de los márgenes; es decir, la relación entre el ancho de la caja y el cuerpo de la letra. Un cuerpo grande puede ser compuesto a una columna; un cuerpo menor, a dos; y cuerpos menores, a tres o cuatro columnas. Por esto, no debemos entender el ancho de columna como una distancia medida en centímetros, o en ciceros, sino como la cantidad de caracteres

31 «Deux constantes régissent les proportions d'un livre bien fait: la main et l'oeil». Jan Tschichold, «Règles fixant les proportions de la page du livre et du bloc de composition», en *Livre et typographie*, París: Éditions Allia, 1998, p. 49.

32 Otros formatos menos *manipulables* se corresponden, obviamente, con otros usos. Me refiero a toda la cantidad de libros pensados para la mesa o el atril. Aún así, poseen proporciones manejables, una vez depositados sobre el soporte. Baste el caso extremo de los cantorales, o libros de coro. El monasterio de El Escorial posee una soberbia colección de 219 volúmenes, realizados por encargo para el propio monasterio. El formidable tamaño de los libros, 108 x 75 cm y de las escrituras y notaciones de sus páginas, se aviene con su uso sobre un facistol para la lectura lejana de los monjes del coro. Es decir, son libros hechos para las manos de una persona, que pasa las páginas, y para los ojos de muchos que leen a distancia.

que entran por línea. Por simplificarlo aún más, aunque es un método más inexacto: entre 8 y 12 palabras por línea. Sin embargo, un mayor número de palabras —por lo tanto, un cuerpo menor—, puede ser bien acogido aumentando la interlínea, lo que ayuda a localizar el inicio de la línea siguiente.

Queda, pues, claro cómo el formato del libro, la caja de composición, los márgenes, las columnas, el cuerpo de la letra y la interlínea se relacionan en fuerte dependencia, de forma que no parece muy correcto analizarlos por separado... Pero estábamos hablando de los elementos constitutivos del libro.

### 3.3. *Del eje natural del libro*

El libro posee un eje que nace de la propia naturaleza del códice; es decir, de que las páginas van sujetas de alguna manera, normalmente cosidas —hoy, a veces, pegadas—, en el lomo. Este eje que forma el lomo es el que fundamenta el movimiento del libro. Tal vez, el gesto que mejor define al lector no es el de sus ojos leyendo una línea, sino el de sus manos volviendo una página. Un libro tiene movimiento; es más, su principio es el movimiento. La esencia del libro no es una página, ni siquiera un libro abierto quieto, sino un pasar de hojas. El lector tiene ante sus ojos un par de páginas, en la memoria las páginas pasadas y esperándole, las páginas por llegar. El gesto de volver las páginas es el gesto del lector que razona: que recuerda lo pasado, que piensa lo presente, que anticipa lo por venir. El libro tiene, de este modo, un componente no sólo espacial, sino temporal. Hay cosas que ocurren antes y cosas que ocurren después. El tiempo es, de esta forma, parte constitutiva del libro. Volveremos sobre este tema.

Este eje del que hablamos es un eje de simetría. El movimiento del libro es un movimiento simétrico, por su propia naturaleza. Esto no debe asombrarnos: la simetría es un principio natural: así, hombres, animales, algunas plantas, algunas formaciones cristalográficas... Este eje también nos delimita la unidad de trabajo del tipógrafo: la doble página enfrentada. El libro es primero para ser mirado y luego para ser leído. Y cuando miramos un libro, miramos la doble página abierta. Para S. Morison: «la peor de las herejías tipográficas [es] tratar la página como una unidad independiente»<sup>33</sup>. Esto era comprendido así desde un comienzo por los copistas medievales y bastaría un vistazo a los códices de esa época para probarlo. De una manera más sistemática, lo demostró el alemán

33 Stanley Morison, «Introduction», en *L'art de l'imprimeur*, París: Dorbon-Ainé, 1925. Citado por Josep M. Pujol, «De William Morris a Stanley Morison», en Stanley Morison, *Principios fundamentales de la Tipografía*, prolog. y ed. Josep M. Pujol, Barcelona: Ediciones del Bronce, 1998, p. 41.

Jan Tschichold cuando descubrió los cánones y las proporciones geométricos sobre los que se elaboraron dichos códigos<sup>34</sup>.

La doble página enfrentada nos demuestra que un libro es un asunto de proporciones más que de medidas. Es un asunto geométrico, más que aritmético. Importan las dimensiones relativas de los distintos elementos de la página: unas proporciones que relacionan el alto y el ancho de la página, el alto y el ancho de la caja de escritura (o mancha), las diferentes amplitudes de los márgenes; y, en fin, todas las escrituras, imágenes, adornos y elementos —con sus respectivas medidas y distancias relativas— de la página.

De entrada, el formato establece la primera relación: la del alto y el ancho de la página. Esta proporción es, en un libro bien realizado, el arranque para la construcción del mismo. De esta forma, es lógico que las construcciones de la página remitan a proporciones y no a medidas. En el caso de la página, desde las proporciones más cuadradas válidas especialmente para formatos grandes, de 4° en adelante, destinados a reposar sobre mesas o atriles —como  $1:\sqrt{2}$  (o lo que es lo mismo 1:1,414, nuestros formatos DIN) o 2:3 (es decir, 1:1,5)—; hasta las más estrechas —como la celeberrima 1:1,618, ¡el Número de oro o Divina proporción!— válidas sobre todo para formatos menores destinados a ser sostenidos con una o las dos las manos.

No está de más insistir en que estas relaciones numéricas que acabo de citar son tan sólo una manera de expresar, con un número normalmente aproximado, fenómenos visuales. Por esto, tanto los copistas medievales cuanto los primeros tipógrafos resolvían estas construcciones según esquemas geométricos y no aritméticos. Las construcciones geométricas establecen unas fuertes relaciones entre las partes, propiciando la armonía del conjunto. Los números, en cambio, son abstractos y si no comprendemos su origen geométrico terminan por andar un camino propio e independiente provocando la desconexión y la desarmonía de las partes. Probablemente, sea el progresivo abandono del mundo geométrico en favor del aritmético, del mundo visual en favor de la abstracción numérica el que ha provocado, a partir del s. XIX, el demasiado usual desconocimiento de estos esquemas, con unos

34 Resulta muy significativo que fuesen Jan Tschichold y después Raúl M. Rosarivo, entre otros tipógrafos metidos a investigadores, y no alguno de los cientos (o miles) de codicólogos y medievalistas puros (o historiadores del libro), quienes descubriesen los cánones de construcción de los manuscritos medievales y de los primeros libros impresos. Se encuentra lo que se busca, y estas estructuras tan relevantes para los copistas (y luego para los tipógrafos) pasaron desapercibidas hasta que un tipógrafo posó su mirada sobre ellas. Véase, Jan Tschichold, «Règles fixant les proportions de la page du livre et du bloc de composition», en Jan Tschichold, *Livre et typographie*, París: Éditions Allia, 1998, p. 49-81. También, Raúl M. Rosarivo, *Divina proporción tipográfica: Arquitectura estética tipográfica en módulo 1,6*, La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1956.

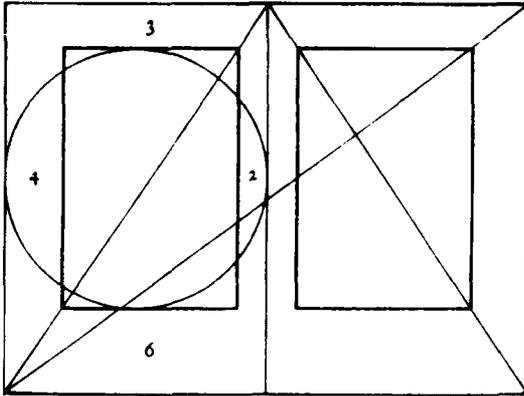


FIG. 5. Canon constructivo que sirvió de base para numerosos manuscritos de la Edad Media y de incunables. La proporción de la página es 2:3. Como se observa la altura de la caja es igual al ancho de la página; además, la proporción de la caja es también 2:3. Los márgenes siguen la proporción 2:3:4:6. Fue descubierta por Jan Tschichold en 1953.

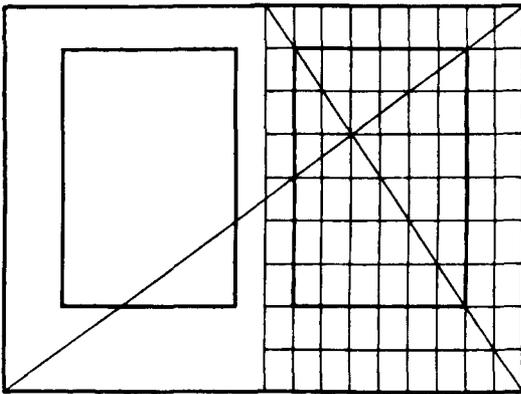


FIG. 6. Esquema de Raúl M. Rosarivo, que consiste en dividir ambos lados en nueve partes. En este caso, la proporción de la página es también 2:3, y el resultado es idéntico al obtenido por Tschichold en la figura anterior.

resultados arbitrarios y erráticos en la construcción de muchos libros.

Esta armonía de las proporciones se nos muestra claramente en el más famoso de los cánones (re)descubiertos por Tschichold (FIG. 5). Posteriormente, el argentino Raúl M. Rosarivo demostró que era posible establecer la misma construcción de la página a partir de un modelo distinto (FIG. 6).

No dispongo de espacio para continuar con otros esquemas constructivos, pero para nuestro empeño nos basta con saber que estas construcciones remiten a un juego de proporciones que tiene como base la doble página, y al eje de simetría como eje especular para el establecimiento de las cajas y de otros elementos básicos de la página: márgenes, reclamos, signaturas, folios...

#### 3.4. De imposiciones y márgenes

La mayoría de las imposiciones<sup>35</sup> medievales, siendo distintas unas de otras, poseen ciertas características en común. Una de ellas estriba en la desigual medida de los márgenes, según el siguiente orden de menor a mayor: margen de lomo (o interior), de cabeza (o superior), de delantero (o exterior) y de pie (o inferior). En el canon de Tschichold (FIG. 5) la proporción entre los márgenes era 2:3:4:6.

Ya dijimos antes que los márgenes funcionan como aisladores de la realidad

35 «Imposición: Técnica de disponer el texto sobre la superficie entera del soporte escriturario antes de que se operen los dobleces necesarios para obtener el formato proyectado. Esta manera de rellenar el pliego es empleada, aún hoy en día, en los talleres tipográficos». Elisa Ruiz, *Manual de codicología*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, p. 381.

circundante y, por lo tanto, delimitan ese espacio de *otra* naturaleza que es un libro, pero los márgenes son, además, parte constitutiva del libro, según un juego de proporciones bien definido a lo largo de la historia. Para analizar esas proporciones, conviene comenzar hablando sobre lo que se puede denominar como centro visual o centro óptico. Antes, debemos recordar que

en el plano físico, el mundo de nuestras actividades diarias está penetrado de una fuerza dominante: la de la gravedad. [...] Este tirón hacia abajo es el que domina a todos los demás. [...] A causa de la atracción dominante de la gravedad, el espacio en que vivimos es asimétrico. Geométricamente, no hay diferencia entre el arriba y el abajo; dinámicamente, la diferencia es fundamental. [...] Perceptualmente, el peso no suele atribuirse al poder de atracción de un centro lejano, sino que se experimenta como una propiedad del objeto mismo. Se percibe el objeto cinestésicamente como un centro independiente al que atribuimos la pesantez. No se tiene la sensación de que sea atraído, sino de que presiona hacia abajo<sup>36</sup>.

Artistas y hacedores de libros saben, desde la noche de los tiempos, que esto es lo que ocurre en un plano, donde las formas inscritas en él sufren un efecto de atracción gravitacional. Las formas «pesan» sobre un plano. De tal manera que un elemento colocado exactamente en el centro geométrico de una página se «ve» por debajo de este centro (FIG. 7a). Por esto, se habla del centro óptico como de aquel lugar por encima del centro geométrico en el que las cosas se «ven» centradas (FIG. 7b). Y aún más, tanto artistas como tipógrafos gustan de un lugar aún más arriba del centro geométrico donde las cosas se «sostienen» mejor, se «ven» mejor (FIG. 7c).

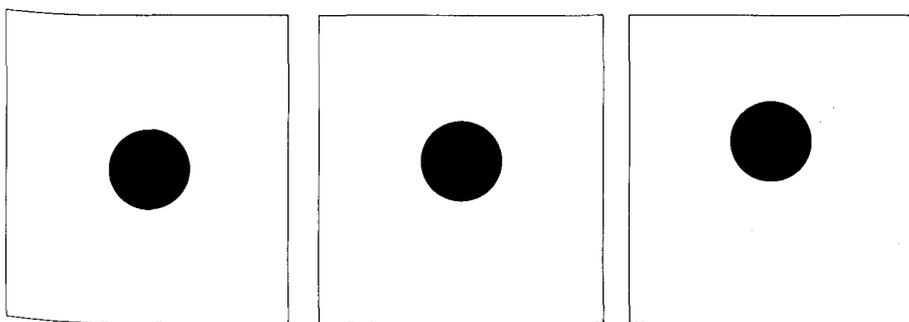


FIG. 7. a, Centro geométrico. b, Centro óptico. c, Punto elevado sobre el centro.

<sup>36</sup> Rudolf Arnheim, *El poder del centro*, Madrid: Alianza Forma, 1988, p. 23.



Los márgenes dan unidad al material contenido en la caja, evitando su dispersión por —y la consiguiente fragmentación de— la página. Controlan los efectos gravitatorios de los elementos inscritos, cohesionándolos y soportando sus pesos. Por lo dicho, la inmensa mayoría de las imposiciones coinciden en que el margen de pie es mayor que el de cabeza, consiguiendo contrarrestar el efecto gravitatorio que la propia caja sufre sobre el plano de la página.

Del mismo modo, encontramos otra coincidencia: el margen del lomo es siempre menor que el del delantero. Debemos prestar atención a que ambos márgenes del lomo se unen visualmente cuando mantenemos un libro abierto. Por esto, deben ser menores, y así se consigue, además, acentuar el efecto unitario de la doble página. Nos encontramos, pues, ante una gran y única mancha —que agrupa a ambas cajas de escritura— que forma una unidad centrada en el plano de la doble página.

Todo esto converge con otras necesidades funcionales del libro: tanto en el lomo como en la cabeza basta el margen que separe adecuadamente el texto de los cortes interior y superior, mientras que en el pie y en el delantero es preciso dejar más espacio para que los dedos puedan sujetarlo, sin tapar texto. De nuevo, el libro es una concurrencia de factores<sup>37</sup>.

Un libro, con su unidad en la doble página y el movimiento generado por todas sus dobles páginas, es siempre una tensión entre la unidad y la diversidad. Esto ocurre en el ámbito de la doble página y luego veremos que ocurre a lo largo de todo el libro. En realidad, este diálogo entre la unidad y la variedad es inherente a todas las artes visuales, e incluso a las no visuales. En el libro, tenemos distintos niveles de unidad: la que forma la página, la que forma la doble página (aún más trascendente), la que pueden formar las distintas secciones del libro, hasta llegar a la que forma el libro completo.

37 Sobre el diálogo entre el centro y la periferia en los libros medievales, véase el muy sugerente libro de Michael Camille, en el que se defiende la estrecha relación semántica que se establece entre el texto principal y lo que *sucede* en los márgenes, «Ce qui est écrit ou dessiné dans les marges ajoute une nouvelle dimension, un supplément qui vient gloser, parodier, actualiser et questionner l'autorité du texte sans jamais pourtant l'ébranler totalment. Selon moi, le centre ne peut subsister sans les marges. Je souhaite donc que ce livre se couvre à son tour d'annotations, de points d'interrogation ou d'exclamation, et même de quelques biffures de lecteurs désireux de marquer leur désaccord et de faire, eux aussi, des images dans les marges», Michael Camille, *Images dans les marges. Aux limites de l'art medieval*, 1ª ed. en inglés, 1992, París: Gallimard, 1997, p. 13.



FIG. 9. Doble página de códice en papiro, copto, ss. V-VI d.C. (Museo del Louvre).



FIG. 10. Diego de Campos, *Planeta*, 1218.



FIG. 11. *Biblia Neksei-Lipocz* acabada en 1342, folio. Corte de Carlos Roberto de Anjou, rey de Hungría.

Los copistas medievales eran bien conscientes de estos problemas; en concreto, de la necesidad de dar unidad a la doble página y de «levantar» los pesos de ambas cajas. En las FIGS. 9, 10 y 11 vemos tres ejemplos, de épocas distintas, en los que se observan modelos de imposiciones similares a los descritos.

Estas estructuras nos enfrentan a un problema de construcción visual, de proporciones y equilibrios entre letras, formas e imágenes. Hay que distribuir los elementos buscando la armonía —y ¿por qué no?, la belleza— que propicie la lectura. Estamos desde luego ante criterios estéticos, pero también, y sobre todo, ante criterios lectores, tan indisolublemente unidos a la Historia del libro, que resulta, cuando menos, sorprendente la escasa atención que han recibido.

Además, estas proporciones nos hablan de multitud de cosas. Baste decirlo con las palabras que usó el crítico de arte Erwin Panofsky, ya en 1921:

Si, al considerar los varios sistemas de proporciones que conocemos, intentamos comprender su significación interna más bien que su apariencia externa, si concentramos nuestra atención, no tanto sobre la solución obtenida, como sobre la formulación del problema planteado, dichos sistemas se nos revelarán entonces como expresiones de aquella misma «voluntad

artística» que cristalizó en la arquitectura, en la escultura y en la pintura [y en la elaboración de libros, podríamos añadir] de una época determinada o de un artista en concreto. La historia de la teoría de las proporciones es el reflejo de la historia de los estilos<sup>38</sup>.

Un libro es un diálogo entre lo manchado y lo no manchado, lo lleno y lo vacío, lo blanco y lo negro, y las proporciones que rigen estos encuentros. Debemos preguntarnos por la «significación interna» que reclamaba Panofsky: ¿Qué mueve a copistas y tipógrafos a elegir estas proporciones? Hemos empezado ya a andar este camino del porqué; a su final, no debe haber otra cosa que modelos de lectura, propuestas de lectura.

Estas construcciones medievales, como no podía ser de otra forma, van a ser adoptadas por los tipógrafos, porque un libro impreso, a estos efectos constitutivos básicos, *funciona* de manera muy parecida, por no decir casi igual, a un códice manuscrito<sup>39</sup>. Como demostró Rosarivo, el primer libro impreso de la historia, la celeberrima *Biblia* de 42 líneas, de Gutenberg, estaba construida según estos cánones (FIG. 12).

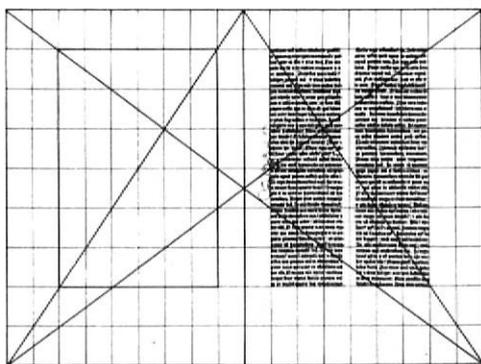


FIG. 12. Arriba la *Biblia* de Gutenberg, folio. Abajo, sus proporciones según el método de trazar las dos diagonales y dividir en nueve partes ambos lados de la página, tal como lo demostró Raúl M. Rosarivo.

<sup>38</sup> Erwin Panofsky, «La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos», en *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza editorial, 1991, p. 78 (1ª ed. de este artículo, 1921).

<sup>39</sup> «En casi todos los primeros libros [impresos], el margen interior es el más estrecho, seguido por el de cabeza y por el exterior. El más ancho es el margen inferior». Ronald B. McKerrow, *Introducción a la Bibliografía material*, Madrid: Arco/Libros, 1998, p. 63. Alonso Víctor de Paredes entiende como norma que el margen de pie sea superior al de cabeza: «Al tirar formas de à folio deve el Tirador apuntar de modo el papel, que dividido el blanco que queda en el pie, y cabeça de las planas en cinco partes, queden las dos de blanco en la cabeça, y las tres en el pie, ò mas, de forma

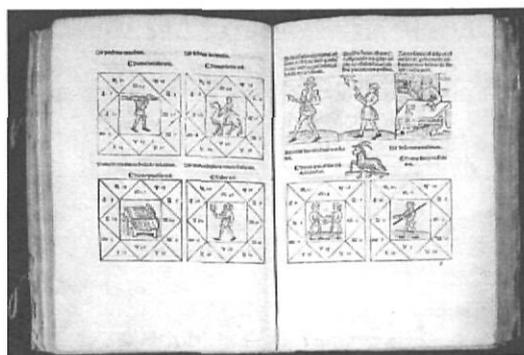


FIG. 13. Johannes Angelus, *Astrolabium planum in tabulis*. Ausburgo, 1488, folio.



FIG. 14. *Missales Mozarabicum*, Toledo: Pedro Hagenbach, 1500, folio.

Así, muchísimos incunables. Basten dos (FIGS. 13 y 14). De igual modo, toda la producción de Aldo Manucio es una demostración de su concepción de la doble página como unidad tipográfica. Nos lo muestra su justamente célebre *Hipnerotomachia Poliphili* (FIG. 15). También, su bellísima *Gramática griega* de 1495 (FIG. 16). Incluso sus pequeños y sobrios *aldinos* muestran la misma, aunque más suave (como es pertinente en un libro en 8º), desigualdad entre los márgenes, agrupando y elevando las dos cajas de texto (FIG. 17).

Todos estos asuntos, relativos a la imposición de los libros y sus fundamentos visuales, habituales en los libros de tipografía y diseño, han sido escasamente atendidos por los estudiosos universitarios del libro. Por seguir con el ejemplo, estas construcciones son conocidas desde que en la década de los cincuenta fueran sacadas a la luz por Jan Tschichold,

sin embargo, no parecen haber dejado apenas huella en los manuales de codicología, de Historia del libro, y otros similares, o en la abundante literatura bibliográfica. Sirva como muestra de esta incomprensión el hecho de que, en la mayoría de los casos, en las obras editadas sobre libros apenas se respeta la unidad natural de la doble página en los ejemplares reproducidos. Normalmente, se nos ofrece sólo una página, y ni siquiera completa, apenas la caja o

que quede mas ancho el blanco del pie, que el de la cabeza; y lo mismo se debe observar, en el tirar de los papeles tendidos: pero tirando formas de quarto, octavo, ò que conste de planas pequeñas, deven ser las margenes iguales. Pero adviertase al cortar las guarniciones para estas formas de planas menores, que de tal suerte se corten, que despues de enquadernado el libro, le venga quedando menos blanco en cabeça, que en el pie», *Institución y origen del arte de la imprenta y Reglas generales para los componedores*, por Alonso Víctor de Paredes, profesor del mismo arte, 1ª ed. 1680, ed. y pról. Jaime Moll, Madrid: Calambur, 2002, f. 44r, (col. Biblioteca Litterae, 1, en prensa).

una parte de ella. Esto ocurre en las obras de los mejores estudiosos y también en las obras (supuestamente) más cuidadas desde el punto de vista editorial (solemos confundir la ostentación y el oropel con la buena edición). La reproducción de la doble página completa con sus márgenes, tal y como la concibieron copistas y tipógrafos, y donde los elementos de las páginas encuentran su perfecto acomodo, es curiosamente una *rara avis* dentro de la bibliografía sobre el libro<sup>40</sup>.

Del mismo modo, también se echa en falta en las descripciones de nuestros bibliógrafos datos fundamentales para un tipógrafo, como el alto y el ancho del libro, el alto y el ancho de la caja y las medidas de los márgenes, para conocer la imposición del libro. Sin la medida, en cíceros o en centímetros, del libro,

<sup>40</sup> Valga como ejemplo una obra excepcional, tanto en su contenido cuanto en su despliegue gráfico, la ya citada de Henri-Jean Martin, *La Naissance...* (v. n. 22), en la que, a pesar de su subtítulo relativo a la *mise en page*, gran parte de los libros expuestos se muestran en una sola página (sin aviso de si estamos ante una par o una impar) y normalmente reducida a la caja. Sirva de prueba, por ejemplo, el desaguisado cometido con las muchas páginas reproducidas de la *Hipnerotomachia Poliphili*, de Manucio. Quien firma estas líneas se daría por enormemente satisfecho si alguien, después de leer este artículo decidiese reproducir siempre que fuese posible, en sus trabajos, los libros a página completa, o mejor aún a doble página, con todos sus márgenes intactos.



FIG. 15. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*. Venecia: Aldo Manucio, 1499, folio.



FIG. 16. Teodoro de Gaza, *Gramática griega*. Venecia: Aldo Manucio, 1495, folio.



FIG. 17. Cicerón, *Epistolae familiares*. Venecia: Aldo Manucio, 1502, 8º.

de la caja y de los márgenes no podemos comprender la imposición del libro y parece más que evidente —los libros así lo prueban—, que a los tipógrafos sí les importaba mucho; aunque solo sea por eso, debería preocuparnos a nosotros. No ignoro que me replicarán que es casi imposible restaurar las proporciones originales, dado que la mayoría de los libros antiguos han sido reencuadernados y por lo tanto cruelmente refileados o, a partir del s. XIX, pasados por la guillotina en algún momento de su existencia. Sin embargo, con más razón, entonces, resultaría valiosa como el oro la información de las medidas de los diferentes ejemplares conservados, porque nos permitiría conocer dónde se halla el más cercano a su estado inicial. Lógicamente, los márgenes pueden ser acortados, pero no ampliados: el ejemplar mayor será el más cercano a las proporciones originales.

Comprender la construcción de las páginas y sus márgenes nos proporciona una valiosa fuente de información. Digamos sólo una muy obvia: con márgenes generosos los libros quedan indiscutiblemente más elegantes. Como queda dicho, estos márgenes amplios forman una suave barrera visual que protege al texto del entorno; resultan más cómodos de manejar, porque los dedos no tapan el texto; pero además, los márgenes amplios apuntan, generalmente (no siempre), a ediciones costosas, incluso lujosas. Hay un evidente «desperdicio» de material escritórico que está en el origen de esto. Ya en los rollos de papiro egipcios los manuscritos ricamente ilustrados poseen márgenes más amplios. Si queremos reconstruir la «historicidad» de un libro, las «comunidades de lectores», en términos *charterianos*, éste sería ya un dato relevante<sup>41</sup>.

Abandonaré aquí este breve análisis, aunque no hemos hecho más que iniciar el camino. Y eso que no hemos entrado a evaluar las múltiples variantes dentro de las imposiciones, por ejemplo, las derivadas de la justamente célebre «proporción áurea»...

### 3.5 *Del orden (o del espacio y el tiempo)*

El libro establece un espacio para la escritura y fija una estructura en ese espacio. Esta estructura va más allá de las reglas de imposición que hemos visto. Se trata de una serie de ejes, pautas y señales distribuidos por la doble página que ofrece normas para la composición del texto y sirve de guía para la compaginación del libro.

41 Por supuesto, si hablamos de márgenes amplios, no debemos olvidar la importancia de las glosas en el mundo manuscrito medieval. Es bien conocido como el libro quedaba abierto al lector, entendido también como anotador y glosador. En el libro, insisto, hay una concurrencia de factores y usos que determinan su forma cambiante a lo largo de la historia.

Todos tenemos en mente que esto ya ocurría en la Edad Media con los sistemas de perforación y rayado de las páginas. Elisa Ruiz expresa gráficamente que «el resultado práctico de estas manipulaciones se traduce en el dibujo de una especie de falsilla»<sup>42</sup>. Esta falsilla, aunque sin marcarse físicamente, pasa al libro impreso. Por ejemplo, el rayado o pautado como sostén de la escritura se corresponde en el mundo impreso con la interlínea principal, que hace que, en un libro bien realizado, coincidan las líneas del recto y el verso de las hojas. Esto aporta, desde luego, una evidente sensación de claridad y armonía, pero también ayuda a vencer la sensación de transparencia del papel —una de las grandes preocupaciones de los tipógrafos de todas las épocas—: al coincidir las líneas, coinciden también, claro está, los espacios blancos interlineales, lo que provoca sensación de opacidad en el papel.

Según épocas, y dentro de ellas según usos y géneros, estas plantillas de compaginación<sup>43</sup> pueden ser muy diferentes<sup>44</sup>. Por ejemplo, los libros herederos de la tradición renacentista suelen poseer, además, otro eje de simetría en cada página, que atraviesa, por su centro y verticalmente, la caja de composición (FIG. 18).

Pues bien, sabemos que la unidad de trabajo del tipógrafo es la doble página, construida según unas proporciones bien definidas, y también sabemos que la esencia de un libro es el movimiento. Las proporciones y la plantilla de

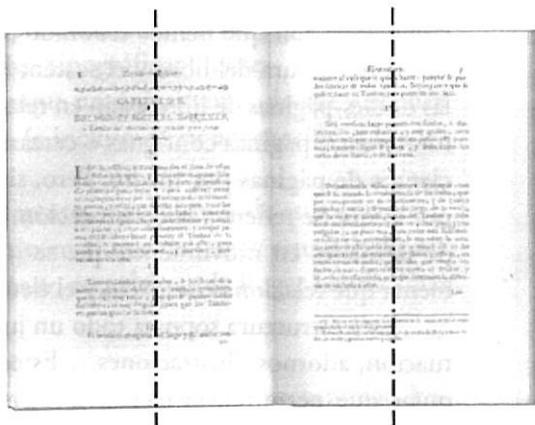


FIG. 18. Eje de la caja (Francisco Pérez Pastor, *Tratado de los reloxes elementares*, Madrid: Juan Lozano, 1770).

42 Elisa Ruiz, *Manual de codicología*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, p. 133.

Aunque es bien cierto que los codicólogos han realizado muchos estudios sobre estas «falsillas», casi siempre ha sido con el fin de datar y localizar los manuscritos, no con el de comprender el propio funcionamiento interno de estas estructuras.

43 Aquí hay otro problema terminológico en el que no vamos a entrar. Dependiendo de los distintos usos profesionales, o según qué bibliografía —nacional o traducida—, se usan términos, sólo en parte sinónimos, como plantilla de la maqueta, maqueta, diagrama, pauta...

44 Aquí tratamos sólo, por problemas de espacio, las imposiciones y plantillas tradicionales. Durante el s. XX se han desarrollado sistemas modulares muy diferentes, pero que coinciden en la busca de un espacio fuertemente estructurado para albergar la escritura y el resto de elementos que conforman un libro.

compaginación que hemos esbozado son algo más que las de la doble página, son la estructura del libro y el sostén, los goznes, de su movimiento. Así, todas las dobles-páginas de libro están en relación<sup>45</sup>. Lógicamente, esta relación es más fuerte entre páginas contiguas o cercanas, mientras que es más débil con varios cientos de páginas por medio. Pero, sin lugar a dudas, un libro es una unidad por lo que se refiere a la construcción. El libro es un todo unitario, compuesto de unidades en movimiento que se interrelacionan; es por lo tanto, un problema que relaciona el espacio y el tiempo.

Esta estructura soporta todo un juego de elementos: letras, signos de puntuación, adornos, ilustraciones... Estos elementos se disponen mediante jerarquías que permiten al lector llevar a cabo una lectura ordenada. Valga un ejemplo muy sencillo. Cuando un lector encuentra en una página CAPÍTULO UNO, espera encontrar, unas páginas más allá, CAPÍTULO DOS, a la misma altura de la página, con la misma colocación —izquierda, centrado, derecha—, con el mismo tipo, el mismo cuerpo, el mismo registro —versales, redonda, cursiva—, la misma separación entre letras. Es decir, la relación espacio-tiempo funciona aún en distancias amplias de páginas. Y se basa, normalmente, en la repetición, que será otro de los elementos claves en un libro.

Sobre la estructura que nos brindan la imposición y la plantilla, se establece un diálogo de jerarquías y repeticiones —de lugar y tipográficas—. Esta articulación del libro responde en realidad a la tendencia innata del ser humano a poner orden en todo lo que hace. Tal vez no otra cosa sea todo el proceso de plasmación de un texto en forma de libro. Se trata de poner orden, y por lo tanto ritmo, a algo que fue en origen un flujo continuo verbal. Esta estructuración gráfica, tipográfica luego, ha acabado modificando y formando parte de nuestra propia manera de pensar.

#### 4. LA MÁQUINA TIPOGRÁFICA

Hasta aquí, apenas si he esbozado algunos aspectos relacionados con la compaginación y ni siquiera han hecho acto de presencia las grandes estrellas de esta historia: las letras, el alfabeto.

¿En qué consistiría un estudio *completo* del libro? Según yo entiendo el libro está constituido por la relación de tres grandes ámbitos en permanente evolución:

1) Los principios derivados de la naturaleza visual del libro —y a ellos nos hemos estado refiriendo fundamentalmente hasta ahora—.

45 Desde luego, vengo refiriéndome a la evolución de los libros concebidos como tales desde su origen y no al variopinto mundo de los volúmenes facticios y otras rarezas.

2) Los principios derivados de la propia naturaleza del alfabeto. Aquí estudiaríamos el desarrollo de las familias tipográficas (antes, caligráficas). Estaríamos hablando principalmente, aunque no únicamente, de sus variantes en función de sus diferentes usos lectores (e incluso de su adecuación o inadecuación a ellos)<sup>46</sup>.

3) Los principios derivados de los diferentes mecanismos de estructuración del texto. Este es un ámbito interesantísimo en el que debemos estudiar el proceso histórico de evolución de la *mise en texte*; en palabras de Roger Laufer (que llama a estos fenómenos *scripturation*):

Il s'agit en effect de désigner le système, plus large que celui de la ponctuation, lentement mis en place par la typographie. On sait que les typographes ont fixé l'orthographe. On ignore qu'ils ont élaboré un système purement typographique de marques du discours<sup>47</sup>.

Se trata de un viaje muy largo, que va desde la Antigüedad, donde ni siquiera se separaban las palabras con un espacio y no se conocía la puntuación, hasta nuestras disposiciones tipográficas actuales. Nos encontraremos, pues, con todos los fenómenos relacionados con la fijación de la ortografía; con la puntuación; la división del texto primero con calderones y luego, en párrafos; las sangrías; los sistemas tipográficos para representar el estilo indirecto; los títulos y subtítulos; las glosas; las notas al pie; los índices onomásticos, temáticos; etc. (v. n. 22).

Como antes anticipábamos, los elementos de estos tres ámbitos se interrelacionan necesariamente y un estudio atinado debe saber pasar de uno a otro con fluidez. Estas divisiones deben entenderse tan sólo como el intento de sistematización y ordenación de un material indisolublemente trabado y relacionado: el libro.

\* \* \*

46 «Un alphabet est-il plus acceptable qu'un autre? Mais bien sûr. Depuis qu'on en dessine pour être gravés et jetés en moule, on les dessine différents pour différentes situations de lecture. Comme on les écrivait, les taillait ou les peignait à la main, jusque-là. Aujourd'hui encore, on dessine des alphabets différents pour la lecture continue des livres, pour la lecture discontinue des dictionnaires, des journaux et des petites annonces. Pour celle des manuels d'entretien. Pour la lecture globale des affiches, etc.» Fernand Baudin, *L'effet Gutenberg*, Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 1994, p. 48.

47 Roger Laufer, «L'esprit de la lettre. D'une lecture matérielle des livres», *Le Débat*, 22 (1982), pp. 158-159.

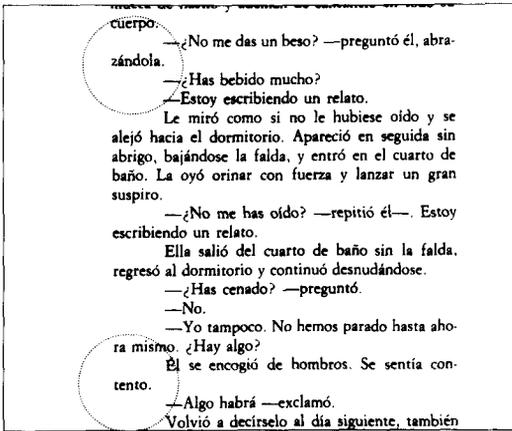
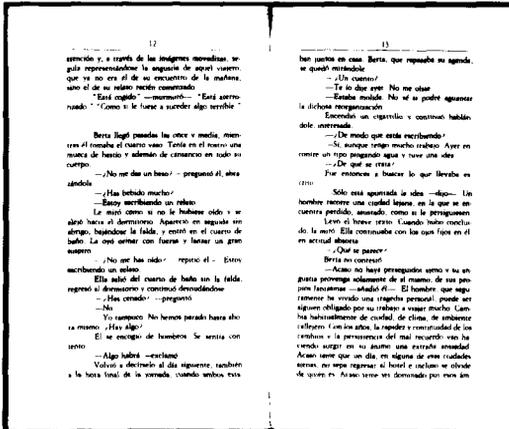


FIG. 19. Una sangría de comienzo de párrafo excesiva provoca que las líneas cortas de final de párrafo queden aisladas en la página, reclamando la atención del lector. José María Merino,

*El viajero perdido*, Madrid: Alfaguara, 1990, pp. 12-13, 8º mayor (13 x 21,5 cm).

Nuestro libro actual es una maquinaria de lectura excelentemente ajustada, fundamentada en una serie de disposiciones tipográficas destinadas a la cabal intelección de los textos que se nos ofrecen. Esta maquinaria es el resultado de un proceso millenario de pruebas y ajustes hechos por generaciones de artesanos, profesionales, artistas dedicados a la confección del libro.

Cuando uno ha dedicado la mitad de su vida, casi dos décadas ya, a hacer libros resulta sorprendente comprobar lo difícil que es modificar esta tradición sin empeorar las cosas. Expondré ahora un ejemplo de *mise en texte*, de microtipografía, para que no sean todos, en este artículo, asuntos de compaginación:

La FIG. 19a muestra la doble página de un libro reciente —en 8º ampliado, con una proporción bastante estrecha, adecuada para la lectura con una mano—, y la FIG. 19b un detalle de la composición, en el que se observan unas sangrías de comienzo de párrafo inusualmente amplias. La tradición tipográfica pide que las líneas cortas (finales de párrafo) nunca sean menores que la

sangría del párrafo siguiente. Esto es bien difícil de conseguir con sangrías desmesuradas, como ocurre en nuestro ejemplo. ¿Cuál es el resultado? Pues que esas líneas cortas se quedan flotando en la página, llamando estrepitosamente la atención del lector sobre ¿palabras? absurdas. Así, en la FIG. 19b observamos un «zándola» y un «tento» flotando solitarios por el comienzo de línea. Lo que sucede, en realidad, es un problema de lectura, más que un problema de diseño o artístico.

Si variamos el tamaño de un engranaje del artificio, éste funciona mal. Las piezas de la maquinaria deben modificarse inevitablemente en relación

directa con las otras. Por seguir con el ejemplo, las sangrías amplias pueden usarse en otro tipo de libro: principalmente en proporciones anchas —lo cual pide formatos mayores, 4º al menos— y a una sola columna, porque la sangría queda proporcionalmente menor; además, para el tipógrafo, en una línea ancha es mucho más sencillo solucionar las líneas cortas más pertinaces «una a una» —bien ganando<sup>48</sup> una línea, bien alargando la línea corta—; tal vez, fuese también conveniente ampliar la interlínea, porque al estar en un formato ancho y una sola columna, mejoramos el retorno del ojo al comienzo de la línea siguiente; y ya que hemos ampliado la interlínea, se hace necesario que los márgenes sean anchos para evitar la disgregación de los elementos de la página y reforzar la unidad necesaria de la caja de composición. Como se comprueba, variar un engranaje de la máquina implica variar otros. La sangría no es un elemento decorativo, ni un jueguito de diseño, ni campo para la experimentación y la innovación, palabras tan en boga. Es parte de unos dispositivos tipográficos fuertemente interrelacionados, concebidos para guiar nuestra lectura<sup>49</sup>.

La tipografía es un asunto de armonía. Por este motivo, no basta analizar un elemento solo; debemos comprender su funcionamiento dentro del conjunto y lo que de él se desprende. En esta dirección, parece muy conveniente estudiar el proceso diacrónico de establecimiento de todos estos cánones tipográficos. Con el paso de los milenios —y en especial de los últimos siglos—, hemos llegado a unos acuerdos sobre ciertas disposiciones (tipo)gráficas que nos permiten leer con una extraordinaria transparencia la obra que tenemos entre las manos<sup>50</sup>. Aunque en muchos casos, a primera vista, estos cánones parezcan sólo tecnicismos de tipógrafos, no cabe duda de que encierran tras de sí todo un mundo de significados para el observador atento.

48 «Ganar» en términos tipográficos significa reducir el número de líneas de un párrafo.

49 La tradición tipográfica no consiste en reglas obligatorias, pero sí en normas generales —de las que ni siquiera podemos decir que hayan buscado, o conseguido, siempre la funcionalidad, la claridad o la comunicación—, que sirven de base para la labor del tipógrafo. La evolución, necesaria y deseable, debe partir inevitablemente de la cabal comprensión de los mecanismos hasta ahora existentes.

50 En relación con este proceso diacrónico, conviene constatar cómo el libro actual es mucho más simple de lo que lo fueron la mayoría de sus antecesores. En uno de nuestros libros de «lectura» literaria o científica —dejemos aparte libros de arte, infantiles, revistas...—, aplicamos sólo una mínima parte de las capacidades tecnológicas que conocemos hoy en día relacionadas con el mundo de la composición, la impresión o la encuadernación. No parece ésta mala enseñanza histórica en tiempos de papanatismo tecnológico, donde parecemos estar obligados a usar todo avance tecnológico susceptible, atinada o descarriadamente, de ser aplicado sobre un texto.

## 5. CODA

El libro ha representado mucho más que el archivo de la memoria de la humanidad. En sus ya más de cinco mil años de historia, ha ido desempeñando un papel cada vez más decisivo en «la construcción del lazo social, la conciencia de la subjetividad, la relación con lo sagrado»<sup>51</sup>. En tanto que máquina destinada a la lectura, el libro es una verdadera tecnología del intelecto<sup>52</sup>, elemento imprescindible en nuestro desarrollo intelectual y, por qué no decirlo, ético. Su examen, antes que una herramienta preciosa, se nos muestra como una obligación moral e histórica hacia nuestra propia comprensión. En este proceso de estudio, estamos asomándonos al decisivo empeño de intentar comprender cómo leemos los hombres: cuáles son las bases materiales y gestuales por las que construimos los significados.

Las últimas corrientes apuntan hacia un estudio transdisciplinar de los textos y los libros que los acogen, de la lectura y la cultura escrita. Dentro de este formidable empeño, el análisis de las estructuras y el funcionamiento tipográficos puede ayudar valiosísimamente a comprender cómo hemos leído a lo largo de los siglos. Ante nosotros se presenta el misterio de ciertas características fundamentales que han permanecido casi invariables desde hace siglos y otras que mudaron en soluciones nunca antes vistas. Las transformaciones dentro del libro, mezcla genial de tradición y evolución, remiten a, y posiblemente generaron, cambios en los hábitos lectores; incluso más allá, en nuestra manera de articular mentalmente nuestro flujo verbal, es decir, en nuestro modo de pensar. Y para comprender este proceso debemos mirar el libro como lo miraron los tipógrafos durante los últimos siglos, analizando cada uno de sus elementos constitutivos, en su particularidad y en su relación con los demás: la máquina tipográfica resulta al fin una máquina de lectura.

Quizá en este milenio que acabamos de estrenar (y para el que tanto profeta augura el fin de lo impreso en beneficio de los nuevos sistemas de comunicación basados en la sístole y la diástole de los unos y los ceros), sea cuando logremos al fin comprender cómo *funciona* un libro y cómo lo hacemos parte de nosotros mismos.

51 Roger Chartier, *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa, 1995, p. XI.

52 Véase Carlos Olmeda Gómez, «Tecnologías del intelecto (I)», *Boletín Millares Carlo*, 14 (1995), pp. 191-199.

## RESUMEN

*A lo largo de la historia, el libro ha sido mucho más que el archivo de la memoria de la humanidad, ha sido siempre un objeto para ser leído por sus coetáneos. Las disposiciones gráficas y tipográficas remiten a mecanismos de lectura. El libro puede ser entendido, así, como una máquina de lectura. Para comprenderla, se hace imprescindible recuperar la mirada con la que los tipógrafos (y aún antes los copistas) han elaborado los libros, estudiándolos en todos sus aspectos (tipo)gráficos (tanto de mise en page, cuanto de mise en texte), más allá de aquellos acercamientos parciales que han demostrado su utilidad como herramientas para otras disciplinas. En este artículo se esboza el análisis de la mecánica del libro en sus fundamentos primeros: un espacio para albergar la escritura; su relación con el ojo y la mano; sus ejes básicos; la relación entre el espacio y el tiempo en el libro; los fundamentos de las estructuras de compaginación...*

## PALABRAS CLAVE

tipografía, compaginación, diseño gráfico, lectura

## ABSTRACT

*Throughout history, books have been much more than the archive of human memory; they have also always been objects to be read by contemporaries. Both graphic and typographic layouts refer to mechanisms of reading. The book can be looked at as a reading machine, and in order to understand it, it is essential to reconstruct the way in which it was seen by typographers (and before them copyists) as they produced books, studying all their (typo)graphic aspects (from mise en page to mise en texte), beyond the partial approaches that have proved useful in other disciplines. This article analyzes the foundations of the mechanics of the book: a space in which to store writing; its relationship with the eye and hand; its basic characteristics; the relation between space and time inside the book; and the structural foundations of its layout...*

## KEYWORDS

typography, page makeup, graphic design, reading