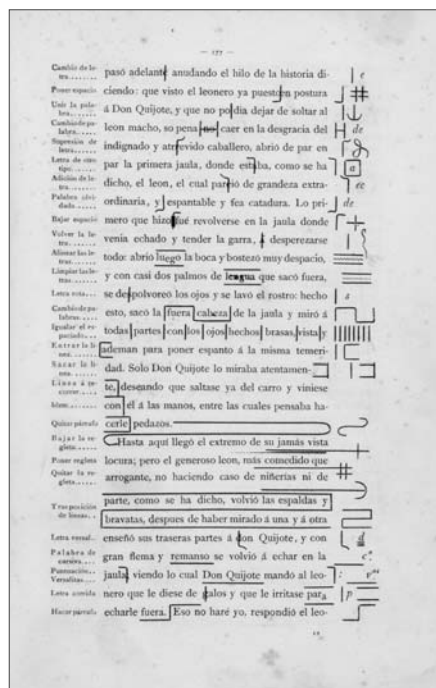


Códigos tipográficos

*para compositores tipográficos,
correctores e impresores*

ORIOI NADAL BADAL



©2010, ORIOL NADAL BADAL (octubre de 2010)

Documento para su difusión gratuita a través
de las páginas web de la Unión de Correctores (Unico)
(<[www//uniondecorrectores.org](http://uniondecorrectores.org)>) y de Unos Tipos Duros
(<[www//unostiposduros.com](http://unostiposduros.com)>)

Si desea citar o reproducir alguna parte de este documento debe hacer constar la
autoría (©2010, Oriol Nadal Badal) y su dirección URL.

AGRADECIMIENTOS

Nuestro agradecimiento al personal de cuantas bibliotecas han facilitado las labo-
res de investigación:

Biblioteca Arús (Barcelona)
Biblioteca de Biblioteconomía y Documentación. Universidad de Barcelona
Biblioteca de Catalunya (Barcelona)
Biblioteca del Mil·lenari de Sant Cugat del Vallès (Barcelona)
Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid
Biblioteca de la Universitat Politècnica de Catalunya (Barcelona)
Biblioteca de las Escuelas Salesianas de Barcelona (Barcelona)
Biblioteca Histórica de la Universitat de Valencia (Valencia)
Biblioteca Nacional de España (Madrid)
Biblioteca Provincial de Vic (Vic)
Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona
Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico

REPRODUCCIONES (PROCEDENCIA Y AUTORIZACIÓN)

Nuestro agradecimiento también a las bibliotecas que han autorizado la reproduc-
ción (hecho consignado aquí junto a la sig. top. y al pie de cada reproducción):

Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona. BPEB
Syntagma de arte typographica... (241(07) “16”)
Biblioteca Histórica – Universidad de Valencia. BHUV
Orígenes e institución del arte de la imprenta... Var.388(1)
Biblioteca de Catalunya. BC
Epitome de la Orthographia..., (BerRes 92-12º)
Mecanismo del arte de la imprenta, (1822). (Ber-8-7721)
Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (BUCM)
Adición al Mecanismo..., (1822) (BH SD 4946)
Biblioteca de Biblioteconomía y Documentación – Universidad de Barcelona.
BBD-UB
Observaciones sobre el arte de la imprenta... (H 655.1 Bur)

Compuesto con el programa Quarkxpress empleando la versión digitalizada
OpenType de la tipografía Ibarra Real distribuida gratuitamente por el sitio web
<www.unostiposduros.com> con la autorización de la Calcografía Nacional y del
director del proyecto, José María Ribagorda.

*No son de menor entidad los errores
que pueden cometerse por falta de buena Typographia,
que por la de buena Orthographia.*

JOSEP BLASI (1751)

*No consiste el ser corrector con solo indicar
los errores, sino que además debe hacer notar
las impropiedades tipográficas [...]
el que enmienda las faltas de ortografía y además,
las originadas de la caja, es el que llamamos corrector.*

ANTONIO SERRA Y OLIVERES (1852)

*... difícilmente será buen corrector quien no tenga
conocimientos tipográficos, pues por mucha atención que
ponga, se le escapan ciertas erratas [...] detalles que solo
pueden ser advertidos por los que estén bien familiarizados
con nuestro Arte y con el material de Imprenta.*

JUAN JOSÉ MORATO (1908)

PRESENTACIÓN	7
NOTA PRELIMINAR	
1. Los autores.....	13
2. Objetivos de los manuales tipográficos	14
3. Destinatarios	19
4. Contenidos	20
4.1 Aspectos relativos a la caja y a la composición	21
4.2 Ortografía	29
4.3 Aspectos relativos a la sección de prensas	35
4.4 Vocabulario tipográfico	38
5. Los textos	39
JUAN CARAMUEL, <i>Syntagma de arte typographica</i> (1664)	47
ALONSO VÍCTOR DE PAREDES, <i>Institución y origen de la imprensa y reglas generales para los compondores (ca. 1680)</i>	61
JOSEPH BLASI, <i>Elementos de la typographia...</i> (1751)	81
JUAN JOSÉ SIGÜENZA Y VERA, <i>Mecanismo del arte de la imprensa</i> (1811) y <i>Adición al Mecanismo</i> (1822)	97
Antología breve de textos Del corrector y de la corrección	113
Bibliografía	127

PRESENTACIÓN

El corrector de pruebas subsana errores ortográficos, es decir, errores relativos al uso de las letras, al modo correcto de escribir las palabras y al empleo de los signos que expresan tipográficamente las pausas y la entonación. Pero pese a lo dicho, en el ámbito de la edición bibliológica no nos referimos al corrector de pruebas como «corrector ortográfico» (expresión ésta que suele reservarse hoy para designar al corrector informático de algunos procesadores de textos), sino que suele denominársele *corrector tipográfico*. Y, en efecto, lo es, porque además de la correcta ortografía, a él se le encomienda también subsanar errores tipográficos sobre el uso correcto de espacios, estilos de letra (redondas, cursivas, versales, versalitas) o cuestiones relativas a la composición y el ajuste o compaginación.

Ambos aspectos de la corrección (la ortografía y la tipografía) están presentes en los códigos tipográficos, tratados o manuales profesionales escritos por impresores, cajistas o correctores en los que se exponen las reglas ortográficas y tipográficas, además de las cuestiones relativas a la composición, el ajuste o compaginación y la impresión. Todos ellos tratan, por una parte, de la ortografía, la «escritura con propiedad, no poniendo letras superfluas —dice Alonso Víctor de Paredes en sus *Orígenes e institución del arte de la imprenta*—, ni dexando de poner las necesarias, adornandola con sus puntuaciones, y acentos, para que bien se entienda» y, por otra, los criterios tipográficos aplicados a los elementos de la página (grafismos y blancos). Y el corrector debe atender tanto a la ortografía como a la tipografía. En este sentido Joseph Blasi autor de los *Elementos de Typographia...* (1751), otro de los primeros textos que aquí presentamos, deja claro que ambos aspectos de la corrección son igualmente importantes pues «no son de menor entidad los errores que pueden cometerse por falta de buena Typographia, que por la de buena Orthographia.» De ahí que, también los tratadistas más modernos expongan la necesidad que tiene el corrector de dominar también la tipografía: Antonio Serra y Oliveres, por ejemplo, en su *Manual completo de la tipografía española* (1852) afirma que «El corrector indispensablemente debe conocer á fondo las reglas tipo-

gráficas pues de lo contrario, por muy erudito que sea, no podrá servir para corregir las pruebas de un establecimiento tipográfico, en una palabra, no podrá desempeñar completamente su cometido, porque no consiste el ser corrector con solo indicar los errores, sino que además debe hacer notar las impropiedades tipográficas [...] el que enmienda las faltas de ortografía y además, las originadas de la caja, es el que llamamos corrector. Por lo tanto un corrector indispensablemente debe ser cajista para que no deje pasar faltas tipográficas» (p. 292). E insiste este tratadista: «No solamente el corrector debe marcar las erratas de ortografía, y demás gramaticales que se hallen en el original, sino también todas cuantas vea de tipografía [...] Si la composición está mal espaciada, el corrector debe marcarlo en la prueba» (p. 294).

¿Quiénes fueron nuestros predecesores? En los primeros tiempos de la imprenta, la corrección y puntuación del texto la realizaba unas veces el propio autor, otras el mismo impresor, el mejor y más versado de los cajistas del taller o, a medida que el arte tipográfico se fue desarrollando, se encargaba a los correctores profesionales ajenos al taller de imprenta. Víctor de Paredes (5r-5v) menciona algunos de estos impresores-correctores: Gonzalo de Ayala, Antonio Duplast, Francisco Martínez, Francisco de Lyra, Juan Gómez de Blas y Juan Gavino. A los que cabría añadir otros como Alonso de Proaza, Antonio de Corro, Francisco Murcia de la Llana, Herrera Maldonado, Juan Vázquez del Mármol, Juan Álvarez o Juan de Santander.¹

Los textos que aquí presentamos no dejan lugar a dudas: el corrector —ya fuera el mismo autor, el impresor, un cajista o un corrector profesional—, además de tener amplios conocimientos de gramática y ortografía debía tener también un amplio dominio de las cajas y de las normas para la composición de textos y para él solían redactarse estas normas o códigos tipográficos.

1. Distínganse estos correctores de aquél otro corrector oficial que (sobre todo desde la pragmática promulgada en Valladolid en 1558), por encargo del Consejo de Castilla cotejaba los pliegos impresos con el original no para corregirlo de erratas sino para certificar que lo impreso coincidía con el original que en su día había sido aprobado por el Consejo y que había adquirido las licencias y rubricado y firmado por el escribano del mismo Consejo. En ocasiones en la Fe de erratas de algunos libros se menciona el nombre de este corrector del Consejo pero su misión no es propiamente la de corregir sino certificar. Impreso y cotejado el libro, quedará en poder del Consejo un ejemplar de cada pliego y cada nueva impresión requerirá nuevas licencias (Véase el t. IV del *Theatro Universal de España, descripción eclesiástica, y secular de todos sus reynos,...* de Francisco Xavier de Garma y Durán, impreso en Barcelona en 1751 por Mauro Martí, p. 189).

¿De dónde proceden y cómo se han fraguado las reglas que debe conocer y aplicar el corrector tipográfico de hoy? Fueron los mismos impresores de la composición y la prensa manual² quienes se preocuparon por dotar al texto no solo de la debida corrección ortográfica sino también de la adecuada composición tipográfica. Y de ahí la necesidad de normas prácticas de ortografía y tipografía.

Los orígenes de las reglas ortográficas se encuentran en los abundantes tratados ortográficos que vieron la luz durante los siglos XVI y XVII desde las *Reglas de orthographia en la lengua castellana* (1517) de Antonio de Nebrija pasando por las ortografías de Mateo Alemán, Antonio Bordázar o Nicolás Dávila hasta la primera edición de la ortografía de la Real Academia Española (*Orthographia española*) de 1741.³ Pero al mismo tiempo, encontramos los orígenes de las reglas tipográficas en los tratados tipográficos, es decir, los manuales técnicos para cajistas e impresores. Unas y otras, las normas ortográficas y las tipográficas, fueron aplicadas por nuestros predecesores, los correctores profesionales, en los denominados «originales de imprenta.»⁴

Luego es a través de estos textos que hoy conocemos la evolución del conjunto de usos y costumbres de ortografía y tipografía sobre el uso de las letras mayúsculas o de la letra cursiva, los signos de puntuación, la partición de palabras a final de renglón o la composición de algunos textos (notas o las citas, por ejemplo) o partes

2. Dos excelentes obras sobre los inicios de la imprenta son *La aparición del libro*, de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, publicada en francés en 1958 y en castellano en 1962 (la 3.^a edición castellana fue publicada en el 2005 por Fondo de Cultura Económica, colección Libros sobre libros, con traducción de Agustín Millares) e *Impresores, editores, correctores y cajistas. Siglo XV*, de Lotte Hellinga (Salamanca, Instituto de Historia del Libro, 2006).

3. Nos consta que, entre ambas fechas (1517 y 1741), se imprimieron cuando menos 52 tratados ortográficos (mencionamos autor y año de los mismos en la nota 68). Véase: ABRAHAM ESTEVE SERRANO: *Estudios de teoría ortográfica del español*, Publicaciones del Departamento de Lingüística General y Crítica Literaria de la Universidad de Murcia, 1982.

4. Sobre los procesos que seguía el libro hasta su comercialización véase los testimonios, ambos de 1615, de Juan Vázquez del Mármol y Cristóbal Suárez de Figueroa. Juan Vázquez del Mármol: *Condiciones que se pueden poner cuando se da a imprimir un libro* (obra reproducida por Cristóbal Pérez Pastor en su *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, t. III, Madrid, 1891, pp. 489-499; existe una edición facsimilar de 1907 reproducida en 1983 por El Crotalón, colección El Jardín de la memoria, n.º 2 y, más recientemente, por Víctor Infantes en *El libro áureo*, Calambur, Biblioteca Litterae, n.º 10, Madrid, 2006); Cristóbal Suárez de Figueroa: *Plaza universal de todas las ciencias y las artes* (discurso CXI De los impresores y discurso XXVII Del arte de escribir, de las cifras, jeroglíficos, ortografía y correctores).

Véanse también los estudios de Agustín GONZÁLEZ DE AMEZUA Y MAYO (*Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro*, Instituto de España, Madrid, 1946) y de JAIME MOLL (*De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español en los siglos XVI al XVIII*, Arco Libros, Madrid, 1994).

del libro (prólogo, portada, índices, etc.). Los impresores y correctores de la imprenta manual pusieron los cimientos para dotar a nuestras ediciones de la uniformidad ortográfica y tipográfica de la que debe gozar cualquier texto bien editado y ha sido gracias al conjunto de sus tratados que, con el tiempo, los usos y costumbres de los impresores se convirtieron en la tradición tipográfica española y ésta, a su vez, en normas, ya sean ortográficas, tipográficas o de composición que, más o menos tamizadas son, precisamente, las que hoy aplicamos en nuestra labor diaria como correctores.

Estos tratados tipográficos, además de aportar innumerables y preciosos detalles sobre los trabajos de corrección, composición e impresión de textos nos brindan la posibilidad de conocer cómo en el devenir de los siglos se definen los oficios del libro, es decir, las labores de quienes participan en los trabajos tipográficos: autor, impresor o, más tarde, regente, aprendices (de cajista o de prensa), paquetero, atendedor, pruebero, prensista, mojador... Y son estos mismos tratados que aquí presentamos los que nos dan a conocer la progresiva delimitación del oficio y por lo tanto de la identidad del corrector «ese ser que —en palabras de Famades Villamur, p. 38— pasa desapercibido de todos» pese a que su labor es unánimemente considerada como el alma de la impresión.

Entender el sentido y los motivos de las actuales normas de ortografía y tipografía castellanas que aplicamos y conocer los orígenes de nuestra identidad como correctores hace que nuestra labor de corrección dé un salto cualitativo importante porque conocer esta tradición es la condición imprescindible para aplicar criterios con sentido y conocimiento de causa, es decir, con la libertad que da el conocimiento de algo. A su vez, este conocimiento ayudará a cuantos intervenimos en las labores de edición de textos a relativizar la dicotomía que con demasiada frecuencia nos lleva a reducir nuestra labor a un mero binomio maniqueo entre lo correcto o lo incorrecto.

Finalmente, estos textos tienen también gran importancia para la historia de la tipografía española pues es a través de ellos que conocemos la progresiva definición de las medidas tipométricas de las letras o la historia de cuestiones referidas a la tipografía de detalle, es decir, los aspectos tipográficos que afectan a letras, palabras, espacios e interlíneas (microtipografía), la aplicación de criterios tipográficos a la escritura (ortotipografía)⁵ o de cuestiones relativas a la tipografía de la página (macrotipografía).

5. El término *ortotipografía* fue empleado por primera vez en 1608 por el médico Hieronymo Hornschuch autor de una *Orthotypographia* [gr.]: *Hoc est instructio operas typographicas correcturis, et admonitio scripta sua in lucem edituris utilis et neces-*

A la vista de estos tratados tipográficos queda patente un hecho relevante tanto para los correctores como para los tipógrafos de hoy: las cuestiones ortográficas y tipográficas (por ejemplo, la ortografía y la ortotipografía aplicadas a los signos de puntuación o los signos de entonación) nunca fueron consideradas de mero gusto o de estilo; el fin último de los usos ortográficos y tipográficos fue, siempre y por encima de todo, «facilitar la lección», es decir, facilitar al lector la correcta y exacta comprensión de lo que lee que es, precisamente, el propósito de la tipografía «... prestar al lector la máxima ayuda para la comprensión del texto».⁶ Un hecho este que no debieran olvidar hoy ni diseñadores ni compaginadores ni correctores.

De algunos de estos tratados realizamos a continuación una presentación que consiste en exponer y comentar los contenidos y en reproducir algunas de sus páginas. En esta primera parte se presentan los cuatro primeros tratadistas: Juan Caramuel, Alonso Víctor de Paredes, Joseph Blasi y Juan José Sigüenza y Vera.

Finalmente, téngase en cuenta que lo que aquí se presenta no es un estudio, ni extenso ni intenso, por lo que son muchas las cuestiones que requerirán un estudio mucho más pormenorizado; el objetivo, aunque no fácil, es mucho más modesto pues se trata de presentar a dos desconocidos que, aun sin ellos saberlo, se dan cita —mal que bien— en todos los textos que se editan en la actualidad: por una parte los impresores, cajistas y correctores de la época de la imprenta manual, nuestros predecesores en el oficio, y por otra, los actuales correctores. Ojalá unos y otros dejemos, por fin, de desconocernos y sea este el inicio de una amistad cimentada en el trato, es decir, la lectura y el estudio de los tratados tipográficos que pusieron las bases de nuestra tradición tipográfica española.

saria... Michaël Lantzenberger excudebat, Leipzig, 1608. Este será pues el primer tratado europeo sobre la corrección (Lantzenberger volvió a imprimirla probablemente en 1634). De esta obra se conserva un ejemplar en la Cambridge University Library (F160.d.1.1) y existen dos ediciones modernas: una en francés (*Orthotypographia: instruction utile et nécessaire pour ceux qui vont corriger...*, traducción de Susan Baddeley e introducción y notas de Jean-François Gilmont, Éditions des Cendres, París, 1997) y otra en inglés (*A Facsimile with a Parallel Translation of the Earliest Printers Manual...*, Philip Gaskell y Patricia Bradford, Cambridge University Library, Cambridge, 1972). Puede verse una reproducción reducida de la portada de la *Orthotypographia...* de Hornschuch en DAVID MCKITTERICK: *Print, Manuscript and the Search for Order 1450-1830*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003 (reeditada en el año 2005), p. 116, fig. 34.

6. STANLEY MORISON: *Principios fundamentales de la tipografía*, con estudio preliminar y edición a cargo de Josep M. Pujol, Ediciones del Bronce, Barcelona, 1981, p. 95. Véase también Jost Hochuli: *El detalle en la tipografía*, Campgràfic, Valencia, 2007, p. 7. Dos obrillas, a nuestro parecer, imprescindibles.

NOTA PRELIMINAR

I. LOS AUTORES

Los manuales o códigos tipográficos fueron escritos por quienes ejercen el arte de la imprenta, son impresores o cajistas. En otras latitudes algunos de los más importantes impresores, editores y tipógrafos fueron también autores de manuales tipográficos. Es el caso, entre otros, de Aldo Manuzio quien en 1561 imprimió el *Epitome de Orthographiae*; Henri Estienne con sus *Artis Typographicae quaerimonia de illiteratis quibusduam typographis, propter quos in contemptum venit*, de 1569; Pierre-Simon Fournier con el *Manuel typographique utile aux gens de lettres, et à ceux qui exercent les différentes parties de l'art de l'imprimerie*, de 1764; Giambattista Bodoni cuya viuda, Margarita Dall'Aglio, imprimió en 1818 el *Manuale tipografico del cavaliere Giambattista Bodoni*; y es también el caso de Henri Fournier autor del *Traité de la Typographie*⁷ de 1824.

Así ocurre también para el caso de los códigos tipográficos castellanos cuyos autores son impresores o cajistas que exponen los conocimientos que han adquirido con años de oficio. Así lo afirman, por ejemplo, Alonso Víctor de Paredes que cuando escribe su obra lleva ya «passados de cinquenta y tres años que ha que la professo» [6 v] o cuando afirma que no puede decir más «de lo que la experiencia de cinquenta y quatro años de Impressor me ha enseñado» (45v). Dice Paredes en repetidas ocasiones que lo que expone, lo ha visto («son varios los modos que hallo observados» [38 v], o «... todos los que he visto de casi veinte años á esta parte») sin embargo, Paredes, con una dilatada experiencia como impresor, se propone tratar únicamente de aquello que él ejerce. Incluso al tratar de la composición de otras lenguas, afirma que él compuso libros en griego, hebreo y francés pero habiendo pasado ya mucho tiempo desde que lo hizo, lo ha olvidado y poco puede decir; no obstante, «De lo que podia dezir bien rato, es de la lengua toscana, ò italiana, que es la que mas he frecuentado». Luego Paredes, impresor con muchos años de oficio, escribe

7. Del tratado de HENRI FOURNIER se realizó una 2.^a edición en 1854 y una 3.^a en 1904. De esta última se publicó una versión castellana con el título de *Manual del arte tipográfico* con traducción de P. Morante.

únicamente de lo que él mismo practica a diario pero de lo que no forma parte de sus tareas, aún conociéndolo o incluso aún viéndolo a diario,⁸ no es de su dominio por lo que no escribirá sobre ello.

Juan José Sigüenza, fue también impresor, discípulo de Joaquín Ibarra, en cuya imprenta, dice Sigüenza en la dedicatoria del *Mecanismo del arte de la imprenta...*, trabajó durante veintiocho años, algunos de los cuales como ayudante de dirección y otros como regente de esa misma imprenta y, posteriormente, fue regente de la imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino; Antonio Serra y Oliveres fue regente de la imprenta provincial de Madrid, cargo que años después ocuparía también otro de nuestros tratadistas, Álvaro Fernández Pola; Pelegrín Melús, es también un autor con años de oficio en cuyo manual para correctores ofrece reglas que son «fruto la mayor parte de ellas de nuestra propia experiencia»; Juan José Morato quien «Hace más de treinta años que la necesidad apremiante de ganar el pan cotidiano convirtió al que suscribe, casi de la noche a la mañana, de “paquetero” mediocre nada menos que en tratadista de Tipografía».

Los autores de estos manuales son duchos en el oficio; escriben sobre lo que practican y sus escritos son, eminentemente prácticos y funcionales. No en vano son considerados como los precedentes de los actuales manuales y libros de estilo.

2. OBJETIVOS DE LOS MANUALES TIPOGRÁFICOS

Con la difusión por Europa del libro impreso (*ars scribendi artificialiter* o arte de componer *con caracteres sin escritura* o *con artificiosa matriz*) surgió pronto la necesidad de sistematizar y uniformizar: sistematizar la denominación de las letras y sus medidas tipométricas, sistematizar la ortografía, fijar pautas tipográficas y de composición, uniformizar la distribución de letras en los cajetines... y este es el objeto de estos manuales técnicos: ofrecer los elementos para que el impresor, el cajista o el corrector puedan llevar a buen puerto la labor de editar e imprimir. El hilo conductor de estos manuales es la sistematización y estandarización del arte tipográfico.

Por otra parte, según el momento en que estos manuales fueron impresos, los tratadistas fueron motivados también por otras

8. «En lo que podía alargarme es en la fundicion de las letras, pues tengo à mi lado la fundicion, y Maestro que la exercita; mas supuesto que mi determinacion ha sido siempre no tratar mas de aquello que exercito, se quedará, como lo demas, para que lo diga ortro curioso» (46r)

causas igualmente importantes pero más o menos circunstanciales como puede ser el dar a conocer los avances técnicos, denunciar la baja calidad de los libros impresos o denunciar la falta de tratados sobre el arte tipográfico.

*Dar a conocer los avances técnicos
tanto en la composición como en la prensa*

Los tratados de tipografía de finales del siglo XVIII y principios del XIX reflejan la llegada de la revolucionaria aplicación de la fuerza motriz del vapor a las prensas; la Revolución Industrial incide en toda la sociedad y con ella llega la automatización de la composición, la mecanización de las prensas y el nacimiento de la industria gráfica.

Aparecen así nuevos sistemas de componer y nuevas máquinas de imprimir cada vez más perfeccionadas y que requieren mucha menos intervención física del operario y ofrecen paulatinamente una mayor velocidad tanto para componer como para imprimir:

«En este mismo tiempo se ha inventado el motor de gas [...] y años después es la electricidad quien elimina totalmente el motor humano. Ya cada máquina tiene para ella sola un ingenio silencioso que la mueve» (Morato, *Guía práctica...*, p. 320)

Para la composición se abandonará la realizada de modo completamente manual y se empleará la composición mecánica mediante linotipia y monotipia; para la impresión se pasará de las prensas manuales a las prensas de pedal y de estas a las prensas dobles para cuyo funcionamiento se emplea ya el vapor, se construirán máquinas especiales para trabajos no bibliológicos (billetes o títulos de créditos) y aparecerán las prensas cilíndricas que no emplean balas de papel sino bobinas.

Con todo, en España, dicha revolución se produjo con cierto retraso motivo por el cual algunos tratadistas exponen la amarga censura de que los españoles van un siglo atrasados que el resto de Europa. Incluso Miguel de Burgos para quien las impresiones comunes salidas de las prensas españolas en nada desmerecen de las comunes extranjeras, reconoce que los talleres de imprenta españoles no pueden presentar novedades tan lucidas como en otros países de Europa:

«careciendo de los auxilios que á los extrangeros les prestan los adelantamientos del grabado en hueco, y economía de papeles de buena calidad, no pueden presentarse novedades de tanto luci-

miento como las que ellos [los extranjeros] á cada paso nos muestran» (*Observaciones...*, p. 48).

Y refiriéndose De Burgos al grabado de punzones:

«No tenemos caracteres propios, porque todas las artes reciben novedades y alteraciones; y ésta las ha recibido en toda Europa ménos en España. Los nuestros de Pradell, Espinosa y Gil fueron buenos en su tiempo; mas ya pasó» (*Observaciones...*, p. 26).

La incipiente industrialización y la paulatina llegada de las nuevas prensas dan lugar al nacimiento de las primeras asociaciones obreras, también en el sector de la imprenta.⁹ Y es entonces también cuando la necesidad de nuevos trabajadores con nuevos conocimientos lleva a algunos impresores a publicar tratados muy cercanos a los antiguos manuales pero especialmente dirigidos a los aprendices de las nuevas prensas industriales. Es este el caso, por ejemplo, de M. J. Castanera (*La imprenta. Esbozos sobre su mecanismo de utilidad para los principiantes del arte*, Huesca, 1894), Tomás Persiva (*Imprenta: manual del aprendiz*, Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, Bilbao, 1929-1930), o J. Caballero Rodríguez (*Cartilla del maquinista tipógrafo*, Madrid, 1899).

Denunciar la baja calidad de las obras salidas de las prensas españolas

Ya en 1882 Famades Villamur en su *Manual de la tipografía española* se lamentaba del estado de decadencia del arte de la imprenta causado —según este autor— por «la falta de verdaderos principios que tienen su origen en la antigüedad», por la falta de atención de los tipógrafos e impresores españoles a los nuevos adelantos que estaban teniendo lugar en otros países de Europa como Inglaterra, Francia, Bélgica o Alemania y por las malas condiciones laborales (exceso de trabajo y baja remuneración) de los operarios. Y Fábregues y Saavedra, en el *Manual del cajista de imprenta* de 1933 constatan también el mal estado del arte tipográfico en España:

9. Juan José Morato (afiliado al recién nacido Partido Socialista Obrero Español y uno de los fundadores, junto con Pablo Iglesias, de la UGT), autor de la *Cartilla del aprendiz de cajista...* es un claro exponente de este asociacionismo obrero en el sector de la imprenta. Véase: SANTIAGO CASTILLO: *Trabajadores, ciudadanía y reforma social en España: Juan José Morato (1864-1938)*, t.1, Fundación Francisco Largo Caballero y Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2005.

«aparecen trabajos en que lo desatinado de su confección origina las críticas más acerbas de profesionales y aun de los profanos.

[...]

Causa grima observar en ciertos impresos lo disparatado de su ordenación, la desproporción de su espaciado, sus posposiciones y erratas y, en suma, el desconcierto e impericia que manifiestan» (Fàbregues-Saavedra, p. 9)

Denunciar la grave falta de tratados españoles sobre el arte tipográfico

Dada la poca atención que el arte tipográfico y de la imprenta recibe en España nuestro país adolece históricamente de una grave falta de manuales y tratados sobre tipografía. Los tratadistas que aquí presentamos, uno tras otro, denuncian esta situación que hoy es ya una queja secular pero que, desgraciadamente, no parece estar exenta de razón: es muy notable la diferencia entre las pocas obras publicadas en España en comparación con la cantidad de obras que en otros países de Europa han sido dedicadas a la investigación y al estudio de la imprenta y la tipografía.¹⁰ Esta queja por la falta de tratados se encuentra ya en el primero de nuestros tratadistas, Juan Caramuel:

«Del arte de escribir encuentro pocas referencias en los autores clásicos. Y, sin embargo, podría o hasta debería haberse escrito mucho» (Caramuel § 3202).

Y la encontramos también en Sigüenza y Vera en la *Adición al Mecanismo del arte de la imprenta* de 1822:¹¹

«... si lo hize fué por no tener noticia de ningun tratado en España que hablase del Arte de la Imprenta,»
(Sigüenza y Vera, *Mecanismo...*, 1822, p. 286 y *Adición...*, p. 44)

10. Puede verse una relación de los códigos tipográficos impresos en Europa hasta 1850 en Phillip GASKELL, Giles BARBER y Gerogina WARRILOW: «An annotated list of Printer's Manuals to 1850» dentro de *Journal of the Printing Historical Society*, n.º 4 de 1968 y en el n.º 7 de 1972. Véase al respecto la nota 6, pp. 58-60 de la edición de Antonio Rodríguez Moñino de las *Observaciones del arte de la imprenta* de Miguel de Burgos.

11. Si bien luego en la misma *Adición* añadiría Sigüenza una nota dando noticia «del mérito de un caxista del siglo XVII» refiriéndose a Alonso Víctor de Paredes y su *Institución y Origen del arte de la imprenta*.

Y su mismo discípulo, Miguel de Burgos, en sus *Observaciones...* también lamenta la falta de tratados tipográficos españoles

«Entre nosotros se ha escrito poco sobre el mecanismo de tan nobilísimo arte, sus reglas y circunstancias que constituyen un buen facultativo [...] siempre es un mal enorme carecer de escritos que puedan facilitar la mejor y más breve instrucción en el arte» (De Burgos, *Observaciones*, pp. 23-24)

Y en 1851, un año antes de la publicación del manual de Antonio Serra y Oliveres, así se expresa el prospecto de suscripción al manual:

«En España no existe ningún Manual completo de tipografía, cuando en Francia e Inglaterra los poseen excelentes. La necesidad de llenar este vacío se hace imperiosamente sentir en nuestro país, en una época en que todas las artes están recibiendo un impulso extraordinario»

José Famades Villamur da comienzo a su *Manual de la tipografía española* de 1882 con una nota preliminar dedicada a denunciar el estado de decadencia en que se encuentra el arte de la imprenta así como la poca atención que este recibe de los tratadistas y, por lo tanto, la falta de obras tan necesarias para la enseñanza de aprendices y oficiales de imprenta. De ahí que Famades proponga la creación de una imprenta-escuela que pueda remediar la situación de decadencia de la imprenta y, al unísono, de falta de tratados sobre la materia:

«Pocos son los elementos con que contamos para la instrucción teórica de los aprendices y hasta de algunos oficiales ávidos de instruirse y perfeccionarse...»

También Giráldez en su *Tratado de tipografía o arte de la imprenta* de 1884 centra su queja sobre la paupérrima atención al arte tipográfico pero no en lo que se refiere a la ausencia de tratados sino a la falta de formación y concluye Giráldez el capítulo V dedicado a la composición lamentándose de la falta de escuelas para formar buenos cajistas.¹²

12. Ya en 1933 el *Manual del cajista de imprenta* (p. 42) de Fábregues-Saavedra deja constancia de la existencia de varias escuelas como la de Madrid de 1905, Cataluña de 1906 o la de Sevilla.

Pero parece que, a día de hoy, en España, la poca atención a la tipografía no ha sido todavía resuelta¹³ y es en este sentido que Alberto Corazón afirmaba recientemente con claridad meridiana:

«Tampoco, desde el ejercicio de la impresión y la organización del taller, aparecen manuales prácticos. A partir del de Caramuel, poco conocido y utilizado, hasta el legendario *Mecanismo del arte de la imprenta*, de Juan José Sigüenza y Vera, de 1811, no parece que exista literatura técnica. Y si tenemos en cuenta que, a comienzos del siglo XX, el tratado de Sigüenza se seguía reeditando como libro de enseñanza en las escuelas de artes gráficas, *no podemos sino constatar el enorme desinterés de la cultura y la industria españolas, respecto a la tipografía y la imprenta.*»¹⁴ [la cursiva es nuestra]

3. DESTINATARIOS

Los manuales tipográficos se dirigen en general a cuantos quieren hacer imprimir sus escritos, es decir, a los autores y, específicamente, a compositores tipógrafos (cajistas primero y linotipistas o monotipistas, después), correctores e impresores. Estos son los destinatarios de estos tratados: el impresor que es también prensista o incluso hace las veces de cajista y de corrector, los aprendices y aun los oficiales de la prensa a quienes se desea instruir y enseñar los rudimentos del arte.

Luego, paulatinamente, se definirían los papeles de cada operario del taller y los tratados tipográficos no serán ya tan generales sino que se dirigirán específicamente a alguno de ellos: Sigüenza y

13. Algunos editores lograron con su labor una cierta reparación. Baste recordar, por ejemplo, al gran bibliólogo y académico Antonio Rodríguez-Moñino con la colección Gallardo de editorial Castalia o al editor Ollero y Ramos con su colección Almarabú. Podrían aún mencionarse otras iniciativas loables como las del Instituto de Historia del Libro o la de Calambur o más recientemente, Trea y Campgràfic. Pero hoy, nuestros editores especializados en el libro, además de abastecernos de traducciones de obras extranjeras sobre tipografía (poco y, a veces, mal adaptadas a nuestra tradición tipográfica) ¿serán capaces de prestar atención a los tratadistas españoles del arte tipográfico, y editar, también, estos códigos tipográficos que son la fuente de nuestra tradición? Sería, sin duda alguna, una muy loable aportación a la tipografía española y un logrado intento de enderezar la endémica creencia según la cual, por definición, lo foráneo es siempre mejor.

14. ALBERTO CORAZÓN: «De los orígenes hasta Ibarra: malas noticias» en *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*. Catálogo de la exposición celebrada (del 4 de diciembre de 2009 al 24 de enero de 2010) en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, comisariada por José María Ribagorda. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (AECID), Madrid, 2009, p. 117.

Vera, por ejemplo en las licencias de su *Mecanismo...* afirma que se dirige principalmente a los impresores y «a aquellos jóvenes que se dediquen á este arte admirable» (p. 244). Por su parte, José María Palacios (1845) afirma que sólo tratará de lo concerniente al cajista (p. IV) por lo que el destinatario de su tratado es específicamente este operario de la sección de cajas; Famades Villamur (1882) escribe para los aprendices que desean instruirse y los oficiales que quieran perfeccionarse; Fábregues y Saavedra, se dirigen particularmente «a los que aprenden el oficio de cajista de imprenta o tipógrafo» (pp. 9-10), y desean que su manual depure el oficio y forme operarios idóneos y Pelegrín Melús se dirige al corrector.

4. CONTENIDOS

Los códigos tipográficos suelen iniciarse, prácticamente sin excepción, con una una exposición histórica acerca de la escritura, los soportes y los utensilios para la escritura. Sigue luego un elogio del arte tipográfico y un recorrido por la historia del arte de imprimir libros: el origen y el invento, el papel, la tinta y la posterior difusión por Europa del arte de la imprenta. Así lo hacen Caramuel (*De la escritura y del soporte*, § 3203-3204 y *Del arte de imprimir* § 3205-3209) y Paredes (cap. I, 1v-6v), Sigüenza y Vera (pp. 6-16), Serra y Oliveres (pp. 19-59), Famades Villamur (pp. 11-20), Fábregues-Saavedra, Martínez Sicluna (pp. 1-28) o el primer tomo de *Teconología Tipográfica* (pp. 11-50), el manual de las Escuelas Profesionales Salesianas de Barcelona.

La cuestión sobre quién, dónde y cuándo del invento de la imprenta (Gutenberg, Fust, Schöffer, Coster, Mentelin/Harlem, Maguncia, Estrasburgo) no está sólo presente en los primeros autores como Caramuel o Paredes;¹⁵ Serra y Oliveres empieza la nota histórica de su *Manual de la tipografía española ó sea el arte de la imprenta* de 1852 (p. 18) afirmando que «Es incontestable que el arte de la Imprenta fue inventado en el siglo XV; pero el lugar que

15. El debate sobre el origen del arte de la imprenta (quién lo inventó, en qué año y dónde) existía ya en el siglo XVI y estuvo muy presente a lo largo de todo el siglo XVII y aún el XVIII siendo muchos los autores que escribieron sobre ello. Baste ahora citar como ejemplos los de Juan Daniel Schoepslin (*Vindicias Tipográficas* de 1760), Gerardo Meerman (*Origines typographicae* de 1765), Joseph Villarroya: *Disertacion sobre el origen del nobilísimo arte tipográfico...* de 1796) o Francisco Mendez (*Typographia española ò historia de la introduccion, propagación y progresos del arte de la imprenta en España* de 1796).

vió nacer esta invención sublime está en duda según varios bibliógrafos, lo mismo que el nombre del inventor».

Hecha ya la exposición histórica, los tratadistas suelen exponer en términos generales los contenidos del tratado, a saber: «de los deberes de cuantos publican libros o participan en su edición» (*Syntagma de arte tipográfica*) o, como reza el subtítulo del *Manual del cajista* de José María Palacios, «la explicación de todas las operaciones del arte de la imprenta y una adición gramatical relativa a dicho arte».

A continuación agrupamos los contenidos de estos tratados técnicos en cuatro bloques temáticos generales: 1. aspectos relativos a la caja y a la composición, 2. ortografía, 3. aspectos relativos a la sección de prensas y 4. vocabulario tipográfico.

4.1. ASPECTOS RELATIVOS A LA CAJA Y A LA COMPOSICIÓN

Se dirige esta parte especialmente al cajista y al compositor tipográfico y suele tratarse de lo relativo a la sección de cajas, aquella sección del taller de imprenta en la que se lleva a cabo la composición que es la reunión de letras y signos para formar palabras, líneas, planas, hojas y, finalmente, tras el ajuste o compaginación, los pliegos para la prensa.

Cuenta del original

La primera operación es la cuenta del original, es decir, el cálculo de caracteres que tiene el original (especialmente difícil cuando se trata de un original manuscrito) y el cálculo de letras móviles o tipos que serán necesarios para su composición (líneas que entran en la plana según la medida y la letra).

El taller de imprenta difícilmente disponía de la cantidad de letras suficiente para componer todo el libro¹⁶ por lo que su composición se realizaba por formas y aún éstas se repartían entre varios cajistas. Era pues imprescindible hacer un cálculo exacto del original¹⁷ ya que cada uno de los cajistas que participaban en la compo-

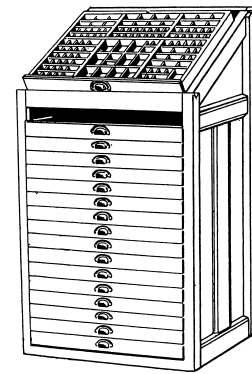


Fig. 1 Chibalete

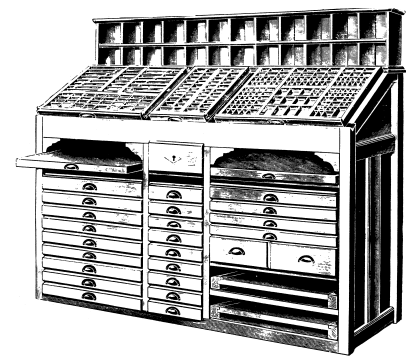


Fig. 2 Comodín



Fig. 3 Caja

16. «No es posible que siempre aya tanta copia de letra en las fundiciones, que sea suficiente para poderse componer sin contar» (Paredes, *Institución...*, cap. VIII).

17. Sobre la cuenta del original para ajustar el manuscrito al impreso véase Sonia GARZA MERINO: «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico y ed. de P. Andrés y S. Garza, Valladolid: Universidad de Valladolid; Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 65-95. Y un estudio sobre el caso concreto de la cuenta de original para

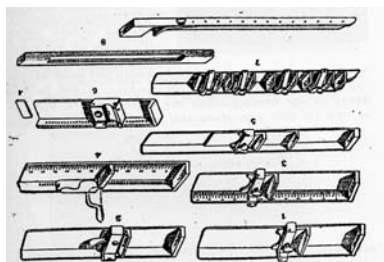


Fig. 4 Modelos de componedor. Nueve modelos de componedor reproducidos por Fábregues-Saavedra: Componedor simple de tornillo, de palanca y graduado con puntos tipográficos; componedor sistema americano para ajustar de seis en seis puntos; componedores de tornillo con dos ajustes y con cuatro ajustes y componedores de madera para las correcciones de máquina y para componer pies.



Fig. 5 Postura del compositor. Hasta bien entrado el siglo XVII el cajista componía sentado. En esta figura aparece ya el cajista en su postura habitual, de pie frente al chibalete y la caja (Giulio Pozzoli: *Manuale di Tipografia*).

sición de un mismo libro debía empezar y acabar su composición justo donde señaló en el original.

Útiles y mobiliario de la sección de cajas

Se exponen aquí el mobiliario de esta sección del taller (chibalete y comodín), así como los útiles para la composición (galera, galerín, componedor, pinzas...) y especialmente la caja y los cajetines (caja francesa, caja española, caja reformada, cajetines, etc.).

En los primeros tiempos existían dos mobiliarios distintos, una caja para las letras mayúsculas y otra para las minúsculas. Posteriormente, ambas cajas se unirían en una sola dividida en dos partes, la alta para mayúsculas y la baja para minúsculas. Probablemente ya en el siglo XV era común que la caja distinguiera entre alta y baja pero no sería hasta finales del siglo XVIII o incluso principios del XIX que existiría un orden estandarizado y común para la distribución de los tipos en los cajetines. Durante siglos el orden de los cajetines en los que se guardaban las letras dependía de los usos de cada región, de la práctica local o incluso del parecer o del capricho de cada impresor o del regente del taller. Los operarios de cajas, por lo tanto, al cambiar de un taller a otro debían aprender una nueva distribución de las letras y esta falta de sistematización mermaba velocidad y calidad a la composición. De ahí el interés de muchos de estos tratados por exponer un modo racional de distribuir los tipos y de ahí la comparación que suelen hacer los autores castellanos con la distribución de otras cajas, como la caja francesa.

Los tratadistas dejan constancia en sus obras del afán de siglos por lograr que las cajas tuvieran en todos los talleres una misma y común distribución de los cajetines. Ya Paredes constata:

«los extranjeros tienen muy diversas sus caxas ; y aun entre nosotros ay tambien variedad, especialmente en los caxicitos pequeños [...]» (Paredes, 8 v).

Y Giráldez, todavía en 1884 se lamentaba de que no existiera una distribución común de la caja («Nada más anómalo y extraño...; cada imprenta tiene su sistema y su modelo», Giráldez, p. 10) lo

la edición prínceps del *Quijote* véase Florencio SEVILLA ARROYO: «La “cuenta del original” en el primer Quijote: consecuencias textuales», en *Anuario de Estudios Cervantinos*, IV (2000), pp. 69-104 y «Cuenta del original y remedios de cajista en la prínceps del primer Quijote», pp. 53-82

cual resta velocidad al compositor y de ahí la «Aspiración constante del compositor de ver un día uniformados los modelos de caja de todos los establecimientos».

Giráldez propone una reforma práctica que consiste en concentrar las letras por su uso y dar así mayor facilidad a la mano del compositor: la q, por ejemplo, que estaba junto a la p y producía confusiones se sitúa junto a la u; la tercera fila (R S T U V X Y Z) pasará a la parte más superior y en su lugar se coloca la fila de letras de mayor uso (A B C D E F G H).

En el *Manual del tipógrafo* de M. Pich (19?) tras afirmar que la caja reformada de Giráldez es probablemente superior a los otros modelos de caja, constata ya que «Los modelos de caja española difieren poco entre sí: fundamentalmente son iguales» (p. 7).

Modo de componer

Se expone aquí cuál debe ser la adecuada postura del cajista así como los movimientos que el compositor realiza: sosteniendo el componedor con la mano izquierda toma con la derecha los tipos de sus *cajetines* correspondientes y los coloca en el *componedor*. Cuando ya ha compuesto varias líneas en el componedor y ya están debidamente justificadas, las pasa a la *galera* donde se forma el texto corrido. Completo ya el *molde* de la página este se ataba y una vez completos los moldes de todas las páginas de la forma se realizaba el *casado*, es decir, se colocaban las páginas en su posición correcta teniendo en cuenta que el pliego sería doblado varias veces según el tamaño que se había decidido que tendría el libro. Finalmente se llevará a la *platina* donde se entinta y se sacan *pruebas*.

Ambas cuestiones (postura y movimientos) son importantes para que compositor evite movimientos innecesarios que además de ser perjudiciales para la salud del operario, disminuirían la velocidad de la composición y podrían añadir errores al tomar las letras.

La explicación sobre el modo de componer aparece en prácticamente todos los tratados desde Paredes (9v) hasta Morato y el tratado de las Escuelas Profesionales Salesianas.

Denominación de las letras: medidas tipográficas (tipometría)

Un aspecto esencial de la composición es la denominación de las letras según su tamaño o cuerpo. Al igual que ocurre en otras ciencias, también en la tipografía es primordial fijar la medida de las letras y, a partir de ellas (magnitud, grueso, tamaño o cuerpo) unificar la terminología tipográfica.

R	S	T	U	V	X	Y	Z	A	B	C	D	E	F	G	H	I	O	ñ	ll	oe	ce
I	J	L	M	N	O	P	Q	a	e	i	ó	ü	ñ	ll	oe	ce					
A	B	C	D	E	F	G	H	a	e	i	ó	ü	ñ	ll	oe	ce					
K	k	W	w	'	^	°	S	á	é	í	ó	ü	ñ	ll	C	c					
a	e	i	ó	ü	z	i	ñ	1	2	3	4	5	6	7	8						
'	b	c	d	e				s	ñ	f	g	h		o	9						
x	y	m	n	i				o	i	p	ñ	ñ		ñ	ñ						
v	q	u	t					a	r	.	.	.									

Caja ordinaria de uso casi general.

A	B	C	D	E	F	G	H														
I	J	L	M	N	O	P	Q														
R	S	T	U	V	X	Y	Z														
K	k	W	w	'	^	°	S														
a	e	i	ó	ü	z	i	ñ	1	2	3	4	5	6	7	8						
'	b	c	d	e				s	ñ	f	g	h		o	9						
x	y	m	n	i				o	i	p	ñ	ñ		ñ	ñ						
v	q	u	t					a	r	.	.	.									

Fig. 6 Caja española y caja reformada por Giráldez.



Fig. 7 Modo de componer (M. Pich: *Manual del tipógrafo*, p. 6)

NOMBRES DE LOS CARÁCTERES de ANTIGUA NOMENCLATURA.	PROPORCIONES de DIVERSOS CARÁCTERES.	COMPARACION de MODERNA.
Diamante	Medio Nomporell	3 puntos.
Perla	Medio Nomporell y un punto	4 "
Parisiena	Medio Nomporell y medio Perla	5 "
Nomporell	Dos Diamantes	6 "
Misura ó Glosilla	Un Diamante y un Perla	7 "
Gallarda	Dos Perlas	8 "
Breviario	Un Perla y un Parisiena	9 "
Plissada ó Entredos	Dos Parisienas	10 "
Lectura chica ó Cícero	Un Nomporell y un Parisiena	11 "
Lectura ó Cícero	Dos Nomporells	12 "
Atanasia ó San Agustín	Un Nomporell y un Glosilla	13 "
Testo	Dos Glosillas	14 "
Testo gordo	Dos Gallardas	16 "
Parangona chico	Dos Breviarios	18 "
Gran Parangon	Dos Entredos	20 "
Palestina	Dos Ciceros chicos	22 "
Cánon chico	Dos Atanasias	26 "
Trimegilla	Dos Bello-Breviarios	32 "
Gran Cánon	Siete Nomporells	42 "
Doble Cánon chico	Ocho Nomporells y un Perla	52 "
Doble Cánon	Nueve Nomporells y medio Perla	56 "
Triple Cánon	Seis Ciceros	72 "
Gran Nomporell	Nueve Ciceros y un Glosilla	115 "
Gran Diamante	Once Ciceros y un Nomporell	138 "

Fig. 8 Nomenclatura antigua de las letras, proporciones entre diversos caracteres y equivalencia en puntos (A. Serra y Oliveres: *Manual de la tipografía española*, 1852, p. 64)

Cuando Caramuel o Paredes escriben sus respectivos tratados, la terminología sobre el «tamaño» de las letras (Sigüenza emplea la expresión «grados de letra») no está aún fijada («en lo que toca a los caracteres ay casi tantas diferencias como Regiones» dice Paredes 8 r). En los primeros tiempos cada tipógrafo o fundidor tenía sus propias medidas. De ahí que para denominar las letras por su tamaño se recurrió a nombres procedentes directamente de su aplicación bibliológica: unas se denominarán por el tipo de libros que solían componerse con esa letra (letra de misal, letra breviario, letra glosilla...) o bien por el autor del primer libro en el que se empleó esa letra (letra atanasia, letra san Agustín, letra cícero...).

En 1723 Dominique Fertel expuso (*La Science de l'imprimerie*) un primer intento por sistematizar la fundición de tipos. Pero el primer paso decisivo hacia la sistematización tipométrica lo daría en 1737, Fournier, el Joven, punzonista y fundidor, que publicó un sistema o tabla de proporciones para la fundición sistemática de los caracteres y propuso así la primera escala de medidas tipográficas. Para ello se basó en la letra más pequeña, la nomporela, y la dividió en seis partes llamadas puntos; la nomporela, por lo tanto, se correspondía con 6 puntos cada uno de los cuales equivalía a 0,348-0,349 mm. Al doble de la nomporela, es decir, la letra de 12 puntos (el sistema de Fournier es, por lo tanto, duodecimal), la denominó cícero. Fournier fijó la altura del tipo en 63 puntos. Posteriormente el sistema de Fournier sería perfeccionado por François-Ambroise Didot quien en 1775 tomaría como base la medida de longitud de la época, el pie de rey, dividido en doce pulgadas parisinas y al punto tipográfico le dio el valor de 0,376 mm.

Espaciado homogéneo del texto

El espaciado regular y homogéneo de los espacios es un común denominador de todos los tratados de tipografía que presentamos; desde Caramuel hasta Morato la piedra de toque que determina la profesionalidad del compositor tipográfico es el dominio en la distribución de los espacios.

Para Joseph Blasi (pp. 8 y 10), Sigüenza y Vera (cap. X), Fábregues y Saavedra (p. 58) y Famades Villamur (cap. VII), la repartición regular de los espacios es considerada uno de los principales cometidos del cajista, es, para decirlo en palabras de Sigüenza (*Mecanismo* 1811, pp. 22-23), «la base principal de toda buena impresión».¹⁸

18. En la época de la composición manual el dominio de los espacios requería muchísimo tiempo y era una labor verdaderamente compleja y, no obstante,

Aquí, a título de ejemplo citamos sólo el caso de Fernández Pola, autor moderno que publicó su *Manual práctico del cajista de imprenta* en 1904:

«Para que la composición aparezca bien, debe procurarse todo lo posible que el espaciado de ella lleva la mayor igualdad, pues no hay cosa de peor efecto que un espaciado mal hecho; la vista de primera intención lo rechaza, y dice muy poco en favor del cajista que la ejecuta» (Fernández Pola, p. 126)

«Todas las líneas deben llevar entre sí la mayor igualdad en el espaciado, perdiendo algún tiempo, si es necesario, en recorrer algunas, sacando una sílaba de una y metiéndola en otra, con el fin de que quede lo más igual posible». (Fernández Pola, p. 127)

El material tipográfico de blancos es el material que no quedaba impreso por ser de altura inferior a la de las tipos.¹⁹

«Los espacios son piececitas del mismo metal de la fundición más bajas que la letra, los cuales sirven para dividir las dicciones. Son tres ó cuatro clases gordos, medianos y delgados para poder proporcionar los claros» (Sigüenza y Vera: *Mecanismo...*, 1822, p. 267)

En tipografía cada blanco posee su nombre específico según sirva para separar letras, palabras, líneas, grupos de líneas o páginas. Los espacios pueden ser cuadrados, cuadratines, regletas, lingotes o imposiciones:

- *cuadrados*: llenar la última línea de párrafo
- *cuadratín*: para separar palabras. El cuadratín tiene tantos puntos como tiene el cuerpo de letra en que se compone. Se denomina *medio cuadratín* si se divide en dos; si se divide en tres, *espacio grueso*; si se divide en cuatro, *espacio mediano*; y si se divide en tantas partes como puntos, *espacio fino* o *de pelo*.

era centro de atención y preocupación del compositor. Hoy, esa labor que antaño era complejísima puede realizarse con relativa facilidad con los medios informáticos adecuados (InDesign, por ejemplo contempla hasta 12 tipos distintos de espacios) y, sin embargo, paradójicamente, pocos de los actuales compositores tipográficos prestan atención a este aspecto crucial de la composición.

19. Juan José Morato: *Cartilla del aprendiz de cajista*, p. 6.

Submúltiplos	Espacio fino (en todos los cuerpos) . . .	1 punto
	Espacio mediano, que es la cuarta parte . . .	3 puntos
	Espacio grueso, que es la tercera parte . . .	4 »
	Medio cuadratín, mitad del cuadratín . . .	6 »
Múltiplos	Cuadratín	12 »
	Cuadratín y medio	18 »
	Dos cuadratines	24 »
	Tres cuadratines	36 »
	Cuatro cuadratines	48 »

Fig. 9 *Material de blancos*.

Espacio fino, mediano, grueso, medio cuadratín y cuadratín; cuadratín y medio, dos cuadratines, tres cuadratines, cuatro cuadratines.

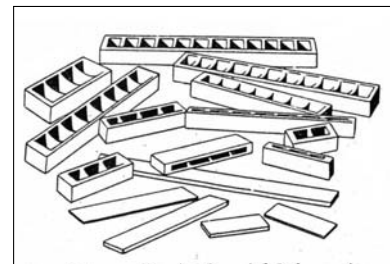


Fig. 10 Regletas o interlíneas, lingotes e imposiciones.

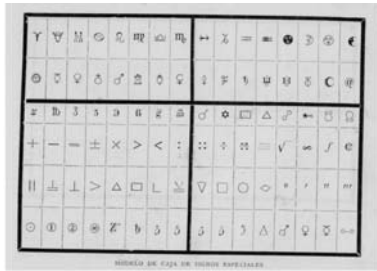
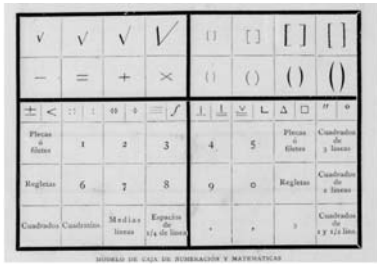


Fig. 11 Caja de números y matemáticas y caja de signos especiales.



Fig. 12 Composición de álgebra (Giráldez).

- *regletas o interlíneas*: para separar unas líneas de otras;
- *lingotes*: para separación de grupos de líneas o epígrafes;
- *imposiciones*: blancos para separar las páginas entre sí;

El blanco habitual entre palabras eran el espacio gordo o grueso y, si se requería un mayor blanco (por ejemplo para ensanchar la línea) se le añadía uno delgado (espacio fino o de pelo) o, a lo sumo dos medianos. («Se previene estar sujeto á una composición regular, lo cual debe ser á espacio gordo, ó lo mas otro delgado ó dos medianos...», Sigüenza y Vera, *Mecanismo*, p. 22)

Al tratar la regularidad de los espacios, suelen remarcar estos tratadistas la necesidad de evitar los *corrales* (espacio excesivo entre palabra y palabra) y las *calles* (espacios blancos entre palabras que caen uno debajo de otro en varias líneas seguidas):

«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 en todas sus partes» (Sigüenza y Vera, *Mecanismo*, p. 22)

«Una composición llena de calles o corrales, sobre ser defectuosa, denota poca habilidad en el cajistas [...]» (Fábregues-Saavedra, p. 58)

El dominio de los espacios se pone especialmente a prueba en las líneas enteramente compuestas en letra versal o versalita, por ejemplo en las portadas, y en tales casos el ajuste de la línea debe tener en cuenta la forma entre algunos pares de letras como AV o TV²⁰ o en las letra de dos puntos (letra capital o de arranque de capítulo) debe cuidarse el espacio entre ésta y las letras restantes de la palabra que, según nuestros tratadistas, se pondrán de versal o de versalita.

Composición de determinados textos o partes del libro

Dentro de la sección de cajas los manuales exponen las particularidades que el compositor tipográfico debe conocer para la composición de determinados tipos de textos (poesía o teatro), trabajos de remendería (fórmulas, estadísticas, cuadros o tablas, cálculos, tarje-

20. «La estructura de cada letra también debe ser tenida en cuenta para un buen espaciado, principalmente en las versales y titulares anchas» (Juan José Morato, *Cartilla del aprendiz...*, p. 24).

tas de visita, avisos...), composición de materias especializadas (música o álgebra, por ejemplo), partes del libro como los principios (dedicatoria, prólogo o índice y, muy especialmente, la portada²¹), además de las notas y los folios. Para el ajuste de estas partes el compositor debe dominar el uso de regletas, interlíneas, filetes y corchetes.

Composición en otras lenguas

La composición en otras lenguas como latín, griego, hebreo, árabe, sánscrito o lenguas modernas como italiano, francés o inglés requiere cuando menos poseer nociones sobre aspectos tan importantes como la división de palabras según las reglas propias de cada lengua. José Giráldez, por ejemplo, dedica el capítulo VII a la composición de idiomas orientales (griego, hebreo, árabe y sánscrito) y además de tratar de las normas en estas lenguas para la división de palabras a final de renglón, presenta el alfabeto de cada lengua y sus peculiaridades, la distribución de letras en la caja de composición y algunas cuestiones como los acentos o los circunflejos.

Juan José Sigüenza trata también la composición en otras lenguas y en concreto la relación entre lenguas en cuanto al espacio que cada una de ellas ocupa: al componer en dos lenguas las columnas deben quedar igualadas pero dado que algunas lenguas ocupan más que otras las columnas deben tener anchos distintos.

Distribución de letras al terminar la composición

La distribución es la operación que se realiza una vez terminada la composición y que consiste en devolver las letras a sus respectivos cajetines para ser utilizados en una próxima composición. En el período de la imprenta manual los moldes no se conservan para un uso posterior sino que una vez tirado (impreso) el pliego, el material tipográfico se distribuía enseguida en sus respectivos cajetines para componer nuevas páginas o un nuevo libro. La distribución es, por lo tanto, una operación «que, si no se efectúa perfectamente —dice Fábregues y Saavedra—, redundará en perjuicio de la composición, saliendo defectuosa» (p. 46) de modo que la buena distribución es imprescindible para evitar errores en la siguiente composición.

21. Los tipógrafos, todos, sin excepción alguna, otorgaron siempre una enorme importancia a la composición de la portada. Sirvan de ejemplo las palabras de Serra y Oliveres: «El principal trabajo de una obra, y el que contribuye más a acreditar un establecimiento, es la página que llamamos portada, pues por ella sola muchas veces se puede juzgar el mérito tipográfico de una obra» (p. 125)

Figura.	Nombre.	Valor.
A α	Α α... Alpha	A a
B β	Β β... Βίτα	B b
Γ γ	Γ γ... Γάμμα	G g
Δ δ	Δ δ... Δίλτα	D d
Ε ε	Ε ε... Εΐλιον	E e
Ζ ζ	Ζ ζ... Ζήτα	Z z
Η η	Η η... Ητα	H h
Θ θ	Θ θ... Θέτα	T t
Ι ι	Ι ι... Ιότα	I i
Κ κ	Κ κ... Κάππα	K k
Λ λ	Λ λ... Λάμδα	L l

Fig. 13 *Alfabeto griego Con la correspondencia castellana* (Sigüenza y Vera)

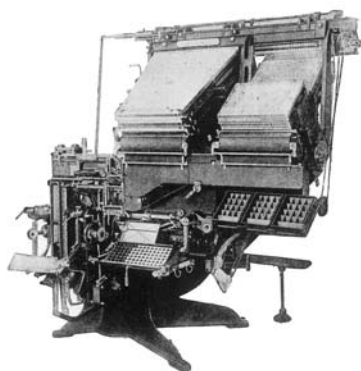


Fig. 14 *Linotipia* de Ottmar Mergenthaler (1886).



Fig. 15 *Intertype* (1911).



Fig. 16. *Monotype* de Tolbert Lanston (1887).

Avances técnicos en la composición

Finalmente, los tratados más modernos suelen exponer también los avances técnicos encaminados a lograr una mayor velocidad en la composición. El paso de la composición manual en frío a la composición mecánica se inició en 1822 cuando William Chuch patentó una máquina que distribuía tipos que previamente habían sido moldeados. Se sucedían luego los intentos por mejorar la máquina y substituir el almacén de tipos por un almacén de molde: la Empire de 1875 y la Thorne de 1884. Finalmente, en 1884 Mergenthaler inició los ensayos que lo llevarían a inventar en 1886 la linotipia (del inglés *linotype*, acrónimo de *line of type*, «línea de caracteres» o «línea de tipos») una máquina con un almacén de matrices para fundir líneas enteras. Surgirían así modelos de linotipias como la Typograph (1888), la Monoline (1893) o la Intertype (1912).

En 1887 Tolbert Lanston patentó la Monotype compuesta por un teclado y una fundidora de modo que las letas son independientes y los tipos son nuevos cada vez. De todo ello dejan constancia nuestros tratadistas: M. Pich G. (1900?) dedica el apéndice D a las máquinas de componer y el apéndice G a la estereotipia, galvanoplastia y el grabado; Fábregues–Saavedra en su tratado de 1933 (capítulo X, pp.151-167) tratan de la composición mecánica con linotipia y monotipia y los diferentes modelos de máquinas. Y así lo hace también el tratado de Martínez Sicluna (1945) y el segundo volumen de *Tecnología tipográfica*, el manual de las Escuelas Profesionales Salesianas de 1950.²²

En lo que a la composición se refiere, el mejor de los manuales es probablemente la *Guía práctica del compositor tipógrafo* (1900) de Juan José Morato quien no sólo trata los aspectos más conocidos de la composición (párrafos, líneas, llamadas de nota...) sino también sus pormenores (de los títulos, cabezas y epígrafes) o composiciones especiales (cuadros sinópticos, composición de versos, teatro, diccionarios y álgebra). Entre los tratadista que presentamos aquí, Morato, es «el más utilizado»²³ y, además, el único autor con tres manuales ya que además de la mencionada *Guía práctica...* (con

22. En 1950 tiene lugar el denominado paso de la galaxia Gutenberg a la constelación Marconi: desde la composición manual de Gutenberg (1450) hasta la composición mecánica (1950), las letras para la impresión son siempre el resultado de fundir tipos a partir de una matriz (tipos sueltos en la tipografía y en la monotipia y líneas enteras de tipos en la linotipia). Sin embargo, a partir de 1950, con el nuevo sistema de composición, la *composición fotográfica* o *fotocomposición*, por vez primera desde el siglo xv la letra dejó de ser algo físico (tipo), dejó de ser un paralelepípedo lo cual supuso un alejamiento definitivo —en lo que a tecnología se refiere— del sistema tipográfico de Gutenberg.

23. Rodríguez Moñino, *op. cit.*, nota 5, p. 58.

reediciones en 1908 y 1933) es también el autor de la *Cartilla del aprendiz de cajista de imprenta* y del *Apéndice ortográfico a la Cartilla del aprendiz de cajista*, ambas de 1929. Junto a Morato destaca también el *Manual de la tipografía española ó sea el arte de la imprenta* (1852) de Antonio Serra y Oliveres.

4.2. ORTOGRAFÍA

La fijación del código escrito del castellano es lenta y aunque en 1741 apareció la primera edición de la ortografía académica, diez años más tarde, en 1751, Salvador Puig, el autor del imprimátur del *Epitome de Orthographia...* de Joseph Blasi (p. 5) afirma que «Son sin embargo muchos los tratados que corren de la Orthographia Castellana, segun han sido varias las ideas, que se han propuesto los que los compusieron».

En 1811 afirma Miguel de Burgos en sus *Observaciones...* (p. 47) que la ortografía «anda estos tiempos muy vária y embarazosa, puesto que no hay régimen fixo»:

«... no puedo ménos de decir algo sobre la ortografía de nuestra lengua, que anda estos tiempos muy vária y embarazosa, puesto que no hay régimen fixo, ni se han acordado nuestros autores en el sistema que se deba seguir: que cada uno lleva su diferente camino; y todos le apoyan en autoridades y razones concluyentes para ellos
[...]

Quisiera empero que pronto se estableciese regla invariable para ventaja y uniformidad de todos los impresores y leyentes...»

Y en 1822 Sigüenza y Vera en el *Mecanismo...* (p. 127), antes de dar comienzo al «Prontuario de voces castellanas de dudosa ortografía sacadas del diccionario de la Lengua», en nota a pie de página constata que últimamente cada autor sigue su ortografía y exclamaba:

«¡óxalá hubiera una regla fixa y permanente!»

Ahora bien, debe distinguirse entre las cuestiones relativas a la ortografía castellana y lo que, con el transcurrir de siglos, serían los distintos tipos de corrección y, por lo tanto, la identidad de los distintos correctores. En este sentido nuestros tratadistas suelen centrarse en la corrección del original de imprenta y en aquella otra corrección de erratas que el compositor tipógrafo realiza en el

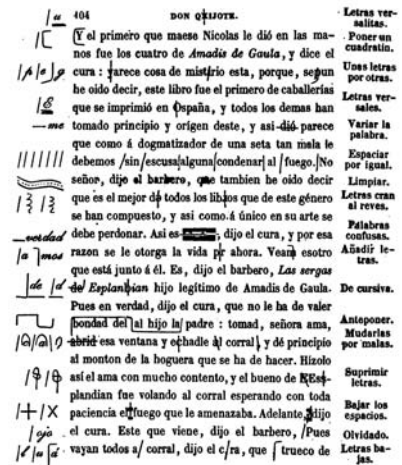


Fig. 17 *Corrección de pruebas.*

«Las correcciones deben marcarse en las márgenes y al igual de las líneas donde correspondan las erratas».
(Antonio Serra y Oliveres).

«La escritura ha padecido mayor mudanza, porque entre los antiguos siguieron con rigor la etimología de las voces todos los que creyeron consistía en esto la pureza y expresión de ellas; y así escribían algunas letras que no se pronunciaban en castellano y duplicaban otras que hacían dura y violenta la pronunciación; y aunque esta se ha suavizado, y arreglado a ella la escritura, como la reforma se ha hecho poco a poco y sin mas regla que el particular juicio y dictamen de cada uno, no ha podido evitarse del todo la variedad que subsiste en lo escrito y en lo impreso [...].»

(*Ortografía de la lengua castellana*, prólogo a la novena edición notablemente reformada y corregida. Madrid, en la Imprenta Real, 1826).

molde, en la misma platina o en el componedor;²⁴ posteriormente, los manuales tratan ya de la corrección del original y la corrección que se realiza sobre pruebas (primeras pruebas en galeradas y mediante atendedor y segundas o incluso terceras pruebas); finalmente, los tratados más modernos distinguirán paulatinamente entre la corrección literaria o revisión de estilo, la corrección de original y las correcciones tipográficas de pruebas.²⁵

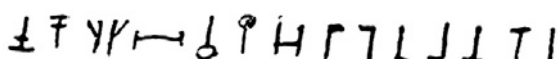


Fig. 18 *Signos de corrección tipográfica* (Juan José Morato) Los principales signos de corrección de pruebas que se emplean en la actualidad son exactamente los mismos por lo menos desde principios del siglo XVII.

Al iniciar la parte dedicada a la ortografía, los tratadistas inciden en la necesidad de la corrección que debe realizar en primer lugar el mismo autor aunque luego la obra sea sometida a la corrección de un cajista²⁶ o de un corrector profesional. Deberán aplicarse por lo tanto las distintas normas ortográficas según se refieren a letras, sílabas, palabras (acentos) o a la frase estructurada mediante lo que se denominaría en principio señales, que pasarían a denominarse luego notas y, finalmente, lo que modernamente denominamos signos de puntuación.

De la duplicación de letras en castellano

Así lo hacen por ejemplo, Caramuel, Víctor de Paredes y Joseph Blasi. Suelen tratar también acerca de las letras de dudosa ortografía y para ello suelen añadir un prontuario de voces por ejemplo voces que se escriben con B y voces que se escriben con V o voces con G y voces con J. Es lo que hoy denominamos ortografía de las letras. Así lo hacen, por ejemplo, Paredes (15r–19v) Blasi, y Sigüenza y Vera.

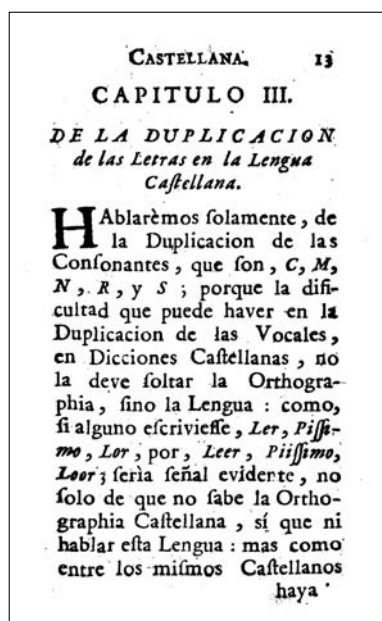


Fig. 19 Duplicación de letras en castellano. Josep Blasi: *Epitome de la orthographia castellana. Con los Elementos de la Typographia...* (p. 13).

24. Para esta corrección se coloca el galerín o galera en la caja, se desata el paquete, se humedece, se hacen las enmiendas, y tras comprobar que están bien, se ata otra vez el paquete. Explica este proceso de corrección, por ejemplo, Juan José Morato (*Cartilla...* p. 19).
25. El estudio detallado sobre el concepto de corrección, el nacimiento y la evolución de los distintos tipos de corrección está aún por hacer y aquí no podemos hacer más que enunciarlas por estar ya fuera del alcance de estas notas.
26. «El componedor que junta y compone las letras, tiene sus particulares dificultades. Muchos de ellos son latinos, y de componedores han venido a correctores...» Gonzalo de Ayala, *Apología de la imprenta* (1619) citado por José Manuel Lucía Megías: *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*, prólogo de Julián Martín Abad, Ollero y Ramos Editores, Madrid, 2005, p. 111.

Reglas ortográficas y ortotipográficas

Los tratados suelen dar reglas ortográficas y ortotipográficas, por ejemplo, para la partición de palabras a final de renglón (ortografía de la sílaba). «La ortografía —dice Juan José Morato en su *Cartilla del aprendiz de cajista*— tiene sus reglas de división de palabras y la tipografía, respetando estas reglas, añade otras». El mismo Juan José Morato trata también de la división en la *Guía Práctica* (pp. 46-47). Otros tratadistas que exponen las reglas ortográficas y tipográficas de la división son Fábregues-Saavedra (pp. 68-69), Melús-Millá (pp. 82-84) y Martínez Sicluna (pp. 89-90). Todos ellos tratan acerca de la correcta división y de la cantidad de signos de división o signos de puntuación seguidas que se admiten a final de línea.

Usos de estilos de letra (minúsculas, mayúsculas, versalitas redondas y cursivas)

Los primeros tratadistas no clasifican las letras, como se hace modernamente, por su tamaño (minúscula, mayúsculas o versales y versalitas), o por su figura (redonda y cursiva). Sin embargo sí tratan estos primeros manuales acerca de las letras minúsculas (o de caja baja), letras mayúsculas (versales o de caja alta) letras versalillas. Juan Caramuel distingue ya tres estilos de letra:

«Tres son los estilos de letas según dijimos más arriba: capital, redonda y cursiva. Jamás he visto un libro que solo emplease capitales; compuestos solo de cursivas son raros aunque existen algunos. Muchos son, como es lógico, los que combinan los tres estilos» (§ 3216)

Caramuel expone incluso algunos de los usos concretos de las letras según su estilo o foma (§ 3217): caracteres capitales para sentencias y palabras notables, la letra cursiva para «las citas textuales de los autores» y empleo combinado de redonda y de cursiva para citar al autor, la obra y el texto citado. Paredes, por su parte define ya las letras versalitas, «Las letras que llamamos versalillas, que son la forma misma que las Versales, pero de menos cuerpo» (22r). Joseph Blasi en su *Epitome...* dedica un capítulo específico (cap. II, pp. 5-12) al uso de las letras mayúsculas «... las que primeramente se ofrecen al Impresor, ò Escrivano en sus composiciones, ò escrituras» (pp. 5-6).

Tanto Caramuel como Paredes dejan claro que la letra habitual para el texto es la letra redonda reservándose la letra cursiva como un diacrítico tipográfico; «El nombre del Patron, se deve poner de

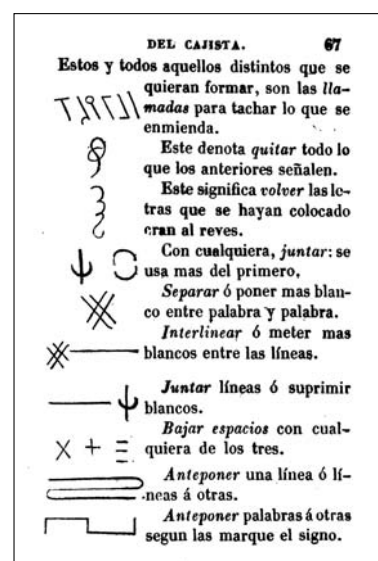


Fig. 20 Llamadas (José M. Palacios)

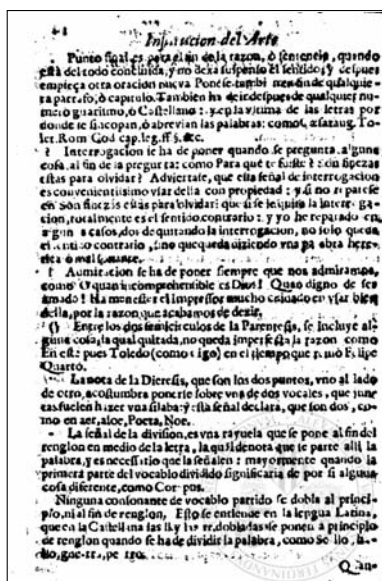


Fig. 21 Señales o notas de apuntuación. (Alonso Víctor de Paredes: *Institución...*, p. 20).

Letra Redonda —dice el autor del *Epitome*— que en esto se le hace cortesía, por ser esta mas perfecta que la Cursiva ò Bastardilla» (*Epitome*, p. 4)

Paulatinamente, conforme se avanzara el arte tipográfico y con él se asentaran también las normas tipográficas, los tratadistas dedicarán una parte específica a los usos de cada estilo o forma de letra: así lo hacen Giráldez (pp. 69-70) o Juan José Morato («Del empleo de los caracteres corrientes, signos y abreviaturas», pp. 53-62) para quien las versalitas, por ejemplo, se emplean en las indicaciones bibliográficas para expresar el nombre del autor, para señalar los interlocutores diálogos y en obras teatrales y para destacar el título del periódico o libro que se cita a si mismo, para ecabezamiento, folios...

Puntuación

Los primeros tratados tipográficos (Caramuel, Paredes o Blasi) dejan claro que la puntuación castellana no está todavía fijada, y los tratadistas, sean ortógrafos, impresores o tipógrafos siguen un criterio fundamentalmente prosódico, pensando en el lector; el discurso escrito es entendido fundamentalmente como un entramado de cláusulas u oraciones separadas y relacionadas mediante las «señales ò signos de Apuntuación» (Paredes), las «notas o caracteres» (Blasi) o, lo que modernamente denominamos, signos de puntuación, de entonación u otros signos que facilitan la exacta comprensión del lector (ortografía de la frase). Nos muestran además estos tratados que, desde finales del siglo XVI e inicios del XVII, las normas de uso de los signos de puntuación en adelante ya no variarían sustancialmente pero sí las formas de estos signos y la terminología de cada uno de ellos.

Finalmente, en lo relativo a la puntuación debe tenerse en cuenta que, hasta bien entrado el siglo XX, en tipografía española se dejaba siempre un espacio fino y otro grueso después de ella. Así lo exponía, entre otros, Joseph Blasi (1751):

«Todos los caracteres, dichos en el Cap. 10 de la Ortographia, [De la Puntuación], permitiendolo la linea, deven ponerse entre dos Espacios, el primero mui delgado, y el segundo grueso, ò mediano; menos el Punto final, que deve inmediatamente seguirse despues de la ultima Letra.» (Joseph Blasi, *Elementos*, p. 10)

Lo expone también Juan José Morato en la *Guía práctica...* (1900) y en la *Cartilla del aprendiz...* (1929):

«Antes de de coma, punto y coma, admiración e interrogación se debe poner espacio fino [...] delante de los dos puntos debe colocarse un espacio mediano [...] entre los paréntesis y comillas deberá ponerse siempre espacio fino» (Juan José Morato, *Guía práctica...*, p. 43)

«En una composición cuidada debe ponerse espacio fino entre el final de la palabra y el punto y coma, coma, interrogación y admiración salvo si la letra final es una r, una v o una y, porque la forma de ellas equivale al espacio. En los dos puntos el espacio debe ser mediano. Entre la palabra y los paréntesis, lo mismo redondos () que cuadrados [], comillas “ ”, menos – e iguales =, debe ponerse espacio fino. [...] Pero esta regla tiene las siguientes excepciones: [...]» (Juan José Morato, *Cartilla del aprendiz...*, p. 20)

Y así lo hace también Serra y Oliveres (p. 87). Todavía en 1944 Martínez Sicluna (p. 100) reivindicaba la necesidad de emplear este espacio antes y después de los signos de puntuación excepto del punto final:

«En España se ha perdido la costumbre, como se hace todavía en otros países como norma general, poner un espacio fino entre la letra y el signo que le sigue o le precede, por ejemplo la coma, el punto y coma, los dos puntos, la admiración, interrogación, paréntesis, etc.; no sólo no hay ninguna regla que lo prohíba, sino que debe hacerse antes u después de admiración e interrogación, en el punto y coma y en los dos puntos, de ninguna manera antes de punto final» (V. Martínez Sicluna, p. 100)

En cuanto a la ortografía para el tipógrafo y a la corrección, de los manuales que tratamos aquí el de Pelegrín Melús (escrito con la cooperación de Francisco Millá), *El libro del corrector. Vademécum de los escritores y de los profesionales de la tipografía* (1937) está específicamente dedicado a la labor del corrector de pruebas²⁷ pero probablemente los dos mejores y más completos tratados son los de Juan José Morato: *Guía práctica del compositor tipógrafo* (1900) y *Cartilla del aprendiz de cajista de imprenta* (1929) a las que debe añadirse una tercera obra de este mismo tratadista, el

27. Trata también específicamente de la corrección aunque dirigida específicamente a los autores la *Cartilla de tipografía para autores* de Fernando Huarte Morton (Alfaguara-Castalia, Madrid, 1970) si bien este tratadillo no entra ya en los límites de este estudio.

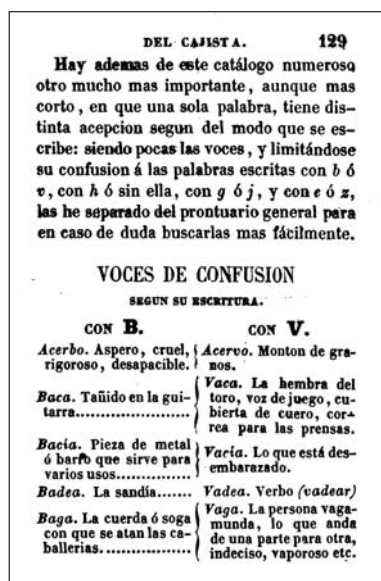


Fig. 22 Voces dudosas
(José Maria Palacios: *Manual del cajista*)



Fig. 23 *Nombres propios* (Juan José Sigüenza y Vera: *Mecanismo del arte de la imprenta...*)

Apéndice ortográfico a la Cartilla del aprendiz de cajista de imprenta (s.a.)

Voces de dudosa ortografía y otras listas

El de Paredes es el primer tratado que incluye una «Tabla de palabras que mas de ordinario se yerra la escritura Castellana» (15r-19v, salvo folio 16 v en blanco). Paredes incluye la tabla para cerrar el capítulo III dedicado a la ortografía. A partir de este tratadista ya todos los demás incluirán, generalmente al final del manual, las listados de voces dudosas. Sigüenza y Vera, por ejemplo, cierra su *Mecanismo...* de 1811 con dos listas de voces que luego, en la edición aumentada de 1822 quedarían justo antes de la *Adición...*: «Voces latinas de dudosa ortografía sacadas del diccionario de Valbuena» (pp. 197-245) y «Nombres propios sagrados y profanos» (pp. 246-254) y agrega también listas de voces, José Maria Palacios («Voces de confusión según su escritura», es decir, con V o con B, con H o sin H, con J o con G, con Z o con C y «Prontuario de voces de dudosa ortografía», pp.129-154) y así lo hace también Serra y Oliveres.

Acentos, topónimos y antropónimos, abreviaturas, símbolos y signos especiales

Finalmente, además del uso de las letras según su estilo suelen incluir también estos tratados una parte dedicada a la acentuación, los topónimos y antropónimos, abreviaturas y siglas (ortografía de la palabra). Y ya a partir de Sigüenza y Vera el uso de signos de materias especializadas o científicas como matemáticas, astronomía (planetas, zodiaco, fases de la luna y aspectos), medicina, química, botánica, símbolos de la Biblia, etc.

Con el tiempo, a las listas de voces dudosas, los tratados agregarían otras listas, por ejemplo, de topónimos o de antropónimos. Incluyen listados de materias diversas Fernandez Pola («Prontuario por orden alfabético de los pueblos de dudosa ortografía» p. 171ss) y Juan José Morato (pp. 363-370) con listados de «Voces que empiezan con la sílaba *trans*», «Voces que pueden escribirse juntas o separadas», «Voces que pueden escribirse de dos maneras», «Voces viciosas» y «Voces geográficas». Pero el caso más notable es el de Pelergrín Melús y Francisco Millá con más de cien páginas de apéndices (pp. 115-215) con Medidas y pesos, medidas de electricidad, abreviaturas, símbolos de la Biblia, signos de astronomía, meteorología, geométricos, botánica, matemáticas, comercio, antropónimos de la mitología clásica, expresiones en composiciones musicales, nombres propios extranjeros y terminología deportiva.

4.3. ASPECTOS RELATIVOS A LA SECCIÓN DE PRENSAS

Ni que decir tiene que los tratados dedican una parte muy importante a los aspectos referidos a la sección de prensas y en especial el casado y la imposición según el tamaño final del libro (imposición en 4.º, en 8.º en 12.º, en 16.º, en 32.º, etc.), es decir la correcta colocación de las planas y de los moldes en la rama para que, una vez impreso y alzado el pliego, cada página quede en su lugar preciso y las páginas queden correlativas. Así aparece en los textos de Caramuel, Alonso Víctor de Paredes o Joseph Blasi, Sigüenza y Vera, José Maria Palacios, Fábregues–Saavedra, Morato o Fernandez Pola cuyo *Manual práctico del cajista de imprenta* está dedicado especialmente al casado, las imposiciones y las reglas para obtener las medidas de composición, el ajuste y los blancos (de imposición y de márgenes).

Un segundo aspecto de la sección de prensas es el relativo a las modificaciones y mejoras progresivas de la prensa. Desde la prensa de Gutenberg hasta inicios del siglo XIX la prensa consistió siempre en una estructura de madera con una plancha inferior plana y fija y otra plancha superior móvil que accionando un tornillo descendía y oprimía el papel contra la forma tipográfica previamente entintada produciéndose así la impresión. Durante siglos los avances de la prensa fueron mas bien pocos y pequeños; algunos afectaron a la tinta o al papel, otros, directamente a la prensa, por ejemplo, con la sustitución de cuerdas y poleas por muelles.

Sería a finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX y sobretodo con la Revolución Industrial cuando las prensas pasan a ser de metal, se aplica la fuerza motriz del vapor a las máquinas de impresión y tiene lugar el paso de la prensa manual a la prensa mecánica siempre en pos de lograr una mayor velocidad en la impresión. Así lo expone José Carlos Rueda Laffond:²⁸

«A inicios del siglo XIX comenzó la aplicación de la prensa Stanhope, capaz de imprimir 300 hojas a la hora, después de más de tres siglos en los que se necesitaban alrededor de diez horas para lograr esa producción. Apenas despuntaban los años veinte y el *London Times* alcanzaba los 11.000 ejemplares diarios, coincidiendo con las primeras aplicaciones del vapor y los ensayos ini-

28. JOSÉ CARLOS RUEDA LAFFOND: «La fabricación del libro. La industrialización de las técnicas. Máquinas, papel y encuadernación» en *Historia de la edición en España. 1836-1936*, Jesús A. Martínez Martín (dir.), Marcial Pons, Madrid, 2001, pp. 73-110.

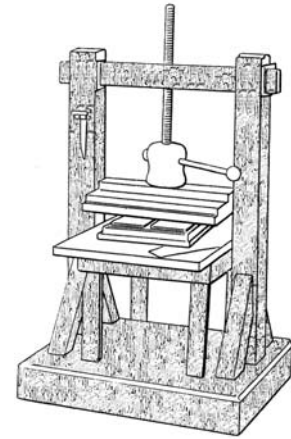


Fig. 24 Siglo XV. *Prensa de Gutenberg*, adaptación de la prensa para elaborar aceite o para prensar uvas.

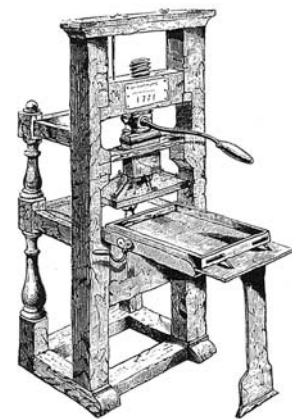


Fig. 25 Siglo XVII. *Prensa de brazo*. Las prensas de brazo requerían un enorme esfuerzo físico.

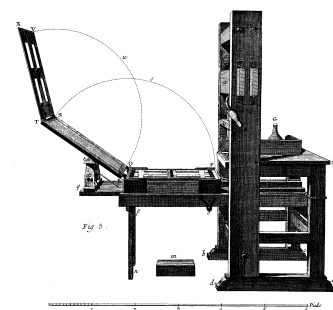


Fig. 26 Siglo XVIII. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par un société de gens de lettres*. Diderot y D'Alembert.

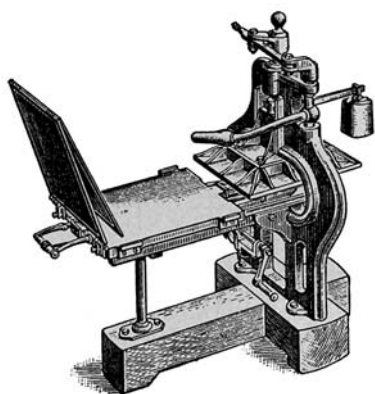


Fig. 27 *Stanhope*.

En 1804 se sustituyó la prensa de madera por una estructura de hierro. Serra y Oliveres constata que ya en 1830 tanto en Barcelona como en Madrid, se fundieron prensas de metal similares a esta Stanhope inglesa.

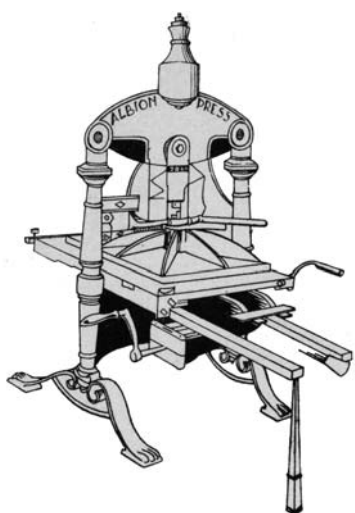


Fig. 28 *Prensa Albion*.

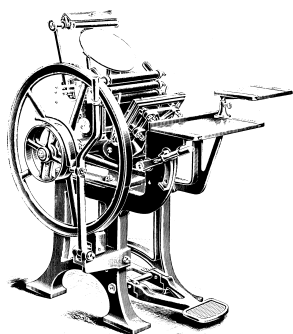


Fig. 29 *Prensa Boston*
Prensa de platina (presión plano contra plano) a pedal.

ciales de la prensa mecánica con cilindros o rodillos de entintado (sistema Koëning-Bauer). A la altura de 1827 se imprimían ya más de 4.000 hojas a la hora, y dos décadas después entraba al servicio de La Presse la máquina de vapor a reacción ideada por H. Marinoni, que podía producir, cortar y plegar alrededor de 2.000 hojas [...]

En 1804 aparece la prensa Stanhope; en 1811 Fiedrich Koening fabrica la primera máquina a cilindro; en 1815 se instalan en Inglaterra las primeras máquinas ideadas por Nicolas Louis Robert; en 1829 se generalizó ya el uso de la esterotipia que Stanhope había puesto en práctica en 1805.

Lógicamente, es en los manuales técnicos impresos a partir del año 1800 donde los tratadistas dejan constancia de los importantes avances técnicos aplicados a la prensa. Así, Serra y Oliveres (1830) incluye una «Nota de precios de las máquinas de los principales fabricantes de Europa» y José Giráldez en su *Tratado de la tipografía ó arte de la imprenta* (1884) en el capítulo III trata de las prensas mecánicas ordinarias como Marinoni, Dutartre y Alauzet, Koening y Bauer, las prensas dobles cuya fuerza motriz es a base del vapor (Napier, inglesas; Alauzet y Marinoni, francesas y Koening, alemanas) y las prensas de pedal (Minerva, Útil de la casa Marinoni y Liberty); Vicente Martínez Sicluna (1945, pp. 273ss); y es también el caso del *Manual del aprendiz de imprenta* (1929) de Tomás Persiva.

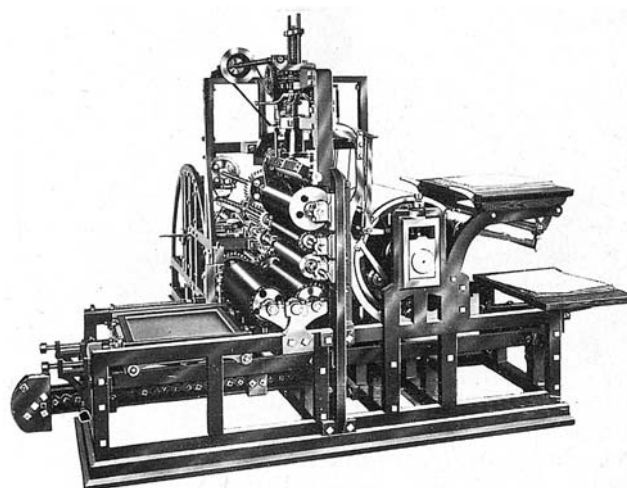


Fig. 30 *Prensa de Koening-Bauer (1811)*.

Primera máquina o prensa de vapor cilíndrica construida por Friedrich Koening en 1811. posteriormente, en 1812 Koening construiría otro modelo con Andreas Bauer y ya en 1814 construirían un modelo para el *Times*.

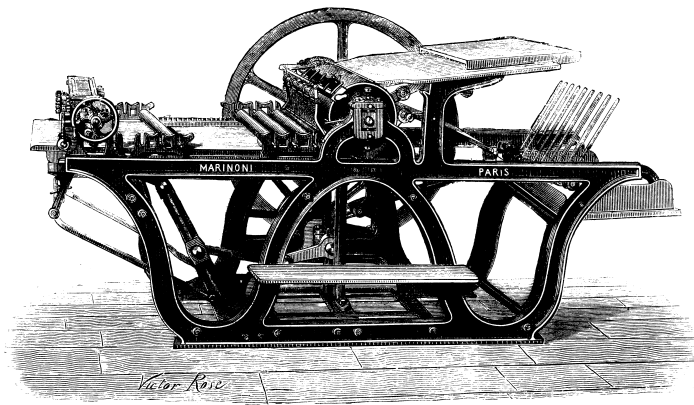


Fig. 31a Prensa Marinoni de presión plana (1849).

«La creciente cultura, la curiosidad nunca saciada del público, la afición a la lectura, la extensión de las libertades políticas la civilización en suma, pedía más y más a la Imprenta, y el año sesenta y tantos la casa Marinoni, de París, pensó que podía darse forma cilíndrica a las planchas estereotípicas y apareció la primera rotativa de cuatro, seis, de ocho marcadores que colocaban hojas de papel precortadas»

(Juan José Morato, *Guía práctica...*, pp. 318-319)

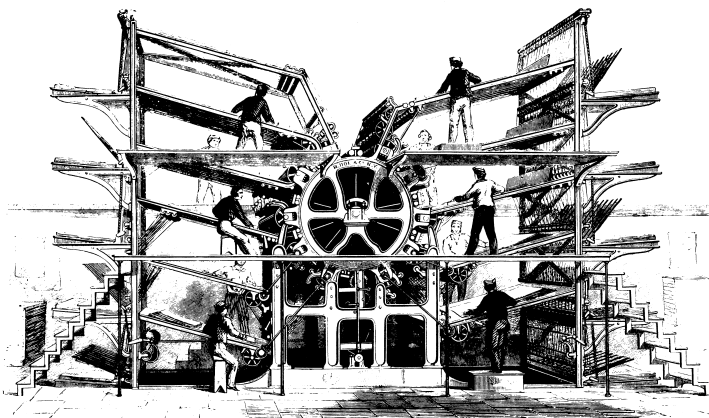


Fig. 31b Prensa Marinoni (1866)

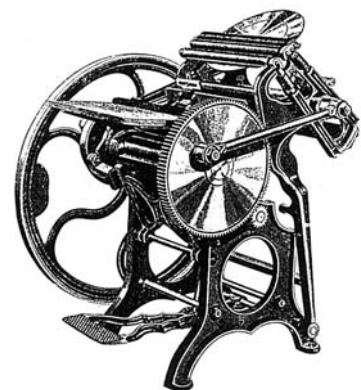


Fig. 32 Minerva (hacia 1870)
Prensa en la que la presión se ejerce de modo horizontal (prensa horizontal) y el sistema de entintado ya es automático.

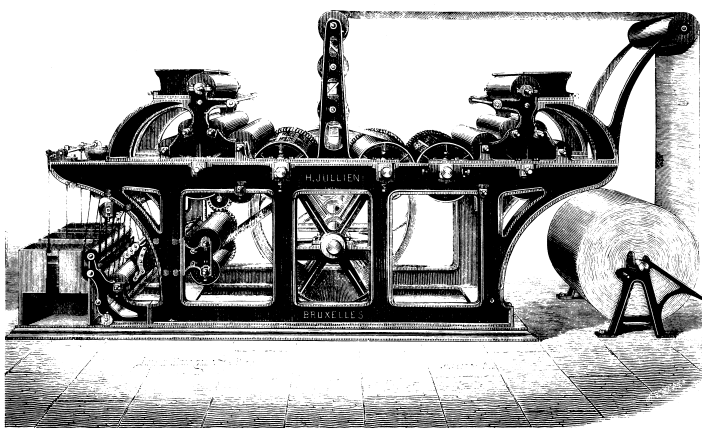


Fig. 34 Prensa Jullien.

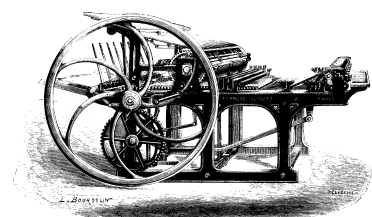


Fig. 33 Prensa Alauzet de presión plana.

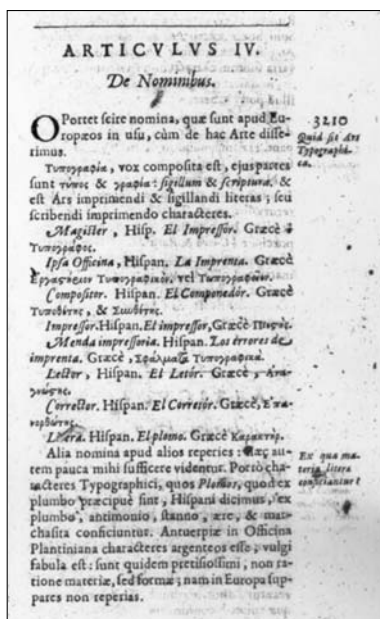


Fig. 35 Artículo IV
De Nominibus. (Caramuel)

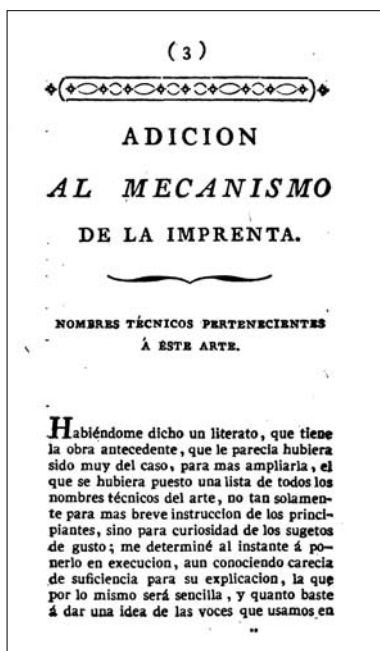


Fig. 36 Nombres técnicos pertenecientes á este arte.
(Juan José Sigüenza y Vera:
Adición al mecanismo del arte de la imprenta, 1822, p. 3)

4.4. VOCABULARIO TIPOGRÁFICO

El arte tipográfico, al igual que otras muchas ramas del saber, requiere de una terminología específica y esta necesidad por fijar un léxico está presente en todos y cada uno de estos manuales técnicos. El primer caso que nos ocupa, Juan Caramuel, dedica un brevísimo artículo IV (*De los nombres*, § 3210) a definir algunos términos como impresor, imprenta, compositor, errores de imprenta, lector, corrector y plomo.

«conviene saber estos nombres para conocer el oficio y su importancia de quienes se dedican a este arte» (Caramuel § 3210)

Paredes y Blasi, por su parte, no incluyen en sus respectivos tratados un vocabulario o léxico pero muestran sin embargo un vivo interés por fijar la nomenclatura tipográfica aunque sea de modo disperso o simplemente explicando el origen etimológico de los términos. Basten aquí unos pocos ejemplos de Alonso Víctor de Paredes:

«...escrivien en hojas de palma. Y desto dura hasta oy llamar hojas las de los libros» (2 r)

«...unos arbolicos llamados Papyrus [...]. Y porque su nombre de aquel junco, ò arbol es Papyrus, quedòle por nombre papel al nuestro de aora, que se hace de pedazos de lienços» (2 v)

«...poner las versalillas en la letra que las tuviere, que son vnas versales de menor ojo, aunque del mismo cuerpo que las grandes de la misma letra» (8 v)

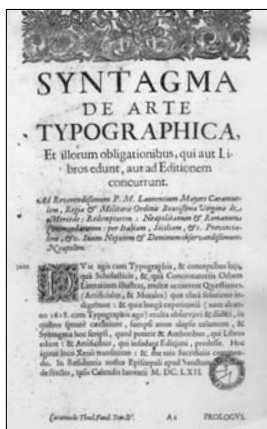
Luego, con el tiempo, fue cada vez más común que los tratados tipográficos incluyeran un vocabulario tipográfico con los términos relativos a la imprenta, la composición y la corrección. Los tratadistas suelen situar el vocabulario al final de la obra (Sigüenza y Vera, 2.^a edición de 1822 del *Mecanismo*, pp. 257-277; Farnades Villamur, cap. XVIII, pp. 137-153; José Giráldez, pp. 257-279; Fábregues-Saavedra, pp. 169-183 o Martínez Sicluna, pp. 315-347) mientras otros lo sitúan al inicio (Sigüenza y Vera, *Adición...*, pp. 3-24; Juan José Morato, *Guía práctica...*, pp. 11-31 y *Cartilla del aprendiz...*, pp. 69-84; José María Palacios, pp. 1-24). En todos estos casos —a excepción de Sigüenza y Vera— el voca-

bulario tipográfico está ordenado alfabéticamente; en el caso de Sigüenza el listado de términos técnicos se ordena «por el enlace que tienen unas voces con otras» poniendo primero las referidas a la sección de cajas y luego a la de prensas.

5. LOS TEXTOS

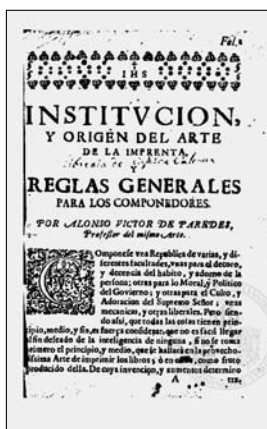
En las páginas que siguen presentamos algunos de estos códigos tipográficos españoles aparecidos hasta 1955.²⁹ Los tratados o manuales que hemos localizado y examinado personalmente son los que se relacionan a continuación en orden cronológico:

1664



CARAMUEL, Juan, *Syntagma de arte typographica*, Lyon, Philippi Borde, 1664.

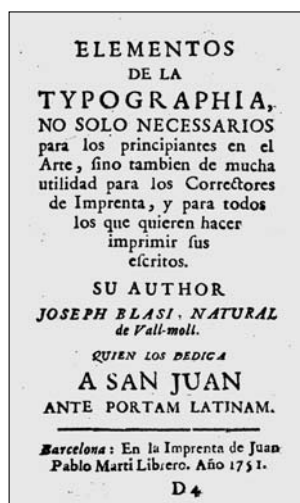
1680



VÍCTOR DE PAREDES, Alonso: *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, 1680.

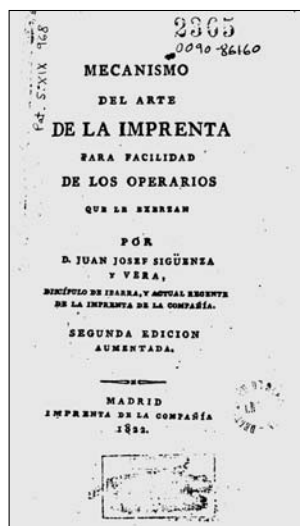
29. Ni que decir tiene que de 1955 hasta la actualidad se han publicado otros manuales técnicos para impresores, cajistas y correctores como los de José Fernández Castillo *et al.*: *Normas para correctores y compositores tipógrafos*, de 1959; Luis Ancinas Barrio: *Manual del aprendiz de cajista de imprenta*, Palencia, s.n., 1962; Ramos Martínez: *Corrección de pruebas tipográficas*, de 1963; R. Augé: *La imprenta: nociones técnicas de los procedimientos de impresión. Normas tipográficas*, Paraninfo, Madrid, 1971; o, por supuesto, José Martínez de Sousa: *Diccionario de tipografía y del libro* de 1974, *Diccionario de ortografía técnica* de 1987, o el *Manual de edición y autoedición*, de 1994. Y los de Euniciano Martín: *Cómo se hace un libro*, de 1983 y *Composición gráfica*, de 1995.

1751



BLASI, Joseph: *Elementos de la Typographia no solo necesarios para los principiantes en el Arte, fino tambien de mucha utilidad para los Correctores de Imprenta, y para todos los que quieren hacer imprimir sus escritos*. Dentro de *Epitome de la orthographia castellana*. En la Imprenta de Juan Pablo Marti Librero, Barcelona, 1751.

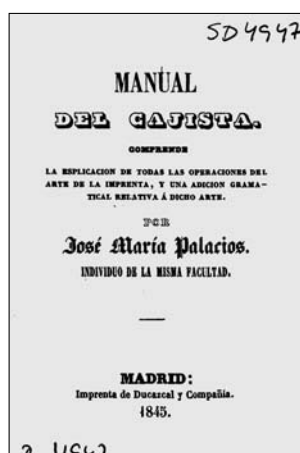
1811



SIGÜENZA Y VERA, Juan José: *Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que le exerzan*, Imprenta de la Compañía, Madrid, 1811 (VIII, 244 pp.). 2.^a edición aumentada de 1822, VIII, 288 pp).

1822 —*Adición al Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que le profesan*, Imprenta de la Compañía, Madrid, 1822.

1845



PALACIOS, José María: *Manual del cajista. Comprende la explicación de todas las operaciones del arte de la imprenta, y una adición gramatical relativa á dicho arte*, Imprenta de Ducazal Compañía, Madrid, 1845, V, 154 pp., (14 cm), (nueva edición corregida y aumentada, Librería de Don José Cuesta, 1861).

- 1846 SERRA Y MADIROLAS, Francisco: *Manual de imposiciones ejecutadas en caracteres móviles, seguido de los modelos de la nueva caja común, inglesa, ronda, griego y canto llano*, Madrid, 1846.

1852



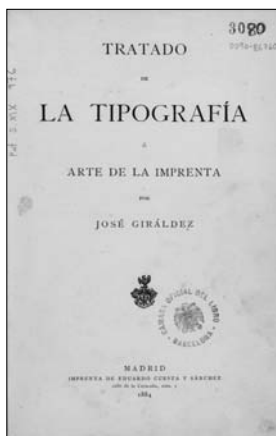
SERRA Y OLIVERES, Antonio: *Manual de la tipografía española ó sea el arte de la imprenta* [en la cubierta: *Manual completo de la tipografía española*], Librería de Eduardo Oliveres, imprenta de los Sres. Martínez y Minuesa (calle de la cabeza, 34), Madrid, 1852, XII. 10-365 pp., (21 cm).

1882



FAMADES VILLAMUR, José: *Manual de la tipografía española*, Tipografía de los Sucesores de N. Ramírez y Ca., Barcelona, 1882, 156 pp. (23 cm).

1884



GIRÁLDEZ, José: *Tratado de tipografía ó arte de la imprenta*, Imprenta de Eduardo Cuesta y Sánchez, Madrid, 1884, XXXII, 279 pp. (23 cm).

- 1888 JOVER, Rafael: *La lectura y corrección de pruebas de imprenta. Instrucciones extractadas de los manuales de tipografía de Frey, Lefèbre, Giráldez, Famades, etc.* Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1888, 86 pp. (24 cm).

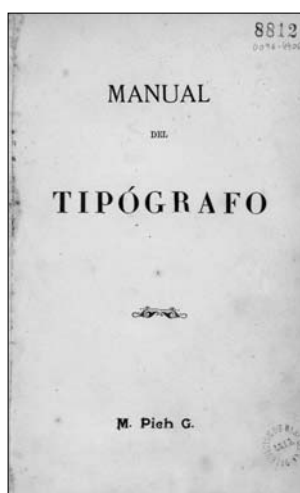
- 1889 BOLLO Y TORRE, Francisco: *Manual del cajista de imprenta*, Fundación Tipográfica de Aguado, Madrid, 1189. VII, 175 pp. (17 cm).

1908



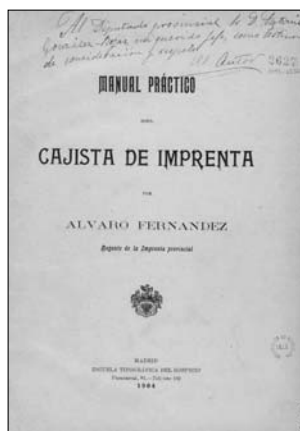
MORATO, Juan José: *Guía práctica del compositor tipógrafo*, Hernando y Compañía, Madrid, (2.^a ed. de 1908, Sucesores de Hernando y 3.^a ed. de 1933, Librería y Casa Editorial Hernando)].

19??



PICH, M.: *Manual del tipógrafo*, [S.l. y s.n. 19?], 396 pp. (21 cm).

1904



FERNÁNDEZ POLA, Álvaro: *Manual práctico del cajista de imprenta*, Escuela Tipográfica del Hospicio, Madrid, 1904, 220 pp. (27 cm).

- 1928 LOZANO RIBAS, Miguel: *Gramática castellana para uso de tipógrafos*, Editorial Mateu, Barcelona, 1928 (existe una 2.^a edición corregida y ampliada por Ramón Gallego, Librería Palau Barcelona, 1939).

- 1929 MORATO, Juan José: *Cartilla del aprendiz de cajista de imprenta* (por el regente de la imprenta del Timbre), Biblioteca del Aprendiz, Imprenta de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1929 (84 pp.).

— *Apéndice ortográfico a la Cartilla del aprendiz de cajista de imprenta* [s.l. y s.a.]

ARA, José Maria: *Artes gráficas: tipografía*, Escuelas Profesionales de la Santa Casa de la Misericordia, Bilbao, 1929, 176 pp. (22 cm).

ACINAS BARRIO, Luis: *Manual del aprendiz de cajista de imprenta*, Palencia, Imprenta de la Diputación Provincial, 1929.

1933



FÁBREGUES, F. y J. M. SAAVEDRA: *Manual del cajista de imprenta*, Espasa-Calpe, Madrid, 1933 (primera edición).

- 1935 HERRERO, Celestino: *Manual del cajista. Tratado teórico-práctico dividido en cinco cursos ilustrado con profusión de grabados*, Escuela Profesional Salesiana, Biblioteca Profesional Salesiana, Barcelona, 1935, (21 cm).
- 1937 MELÚS, Pelegrin (con la cooperación de Francisco MILLÁ): *El libro del corrector. Vademécum de los escritores y de los profesionales de la tipografía*, Barcelona, 1937.
- 1941 ESCUELA PROFESIONAL SALESIANA (EPS): *Lecciones teórico-prácticas*, Biblioteca Profesional Salesiana, 4.^a edición, Barcelona, 1941, 327 pp. (22 cm).

1945

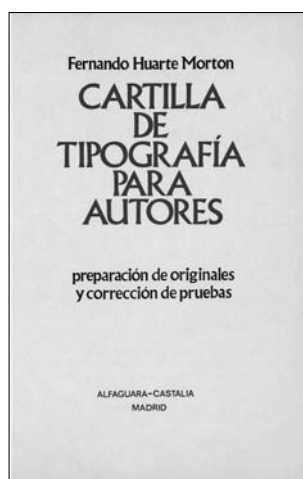


MARTÍNEZ SICLUNA, Vicente: *Teoría y práctica de la tipografía. Con nociones de las industrias afines. Manual para aprendices y oficiales*, Gustavo Gili, Barcelona, 1945.

1946 CAMPS, José María: *El corrector de pruebas*, Astarte, Barcelona, 1946, 197 pp. (19 cm).

1950 ESCUELA PROFESIONAL SALESIANA: *Tecnología tipográfica. Obra teórico-práctica ilustrada con profusión de grabados, ejemplos gráficos y láminas de texto*, 2 vols., (vol 1: 354 pp.; vol 2: 242 pp.), Librería Salesiana, Barcelona, 1950 (existen varias ediciones. La 5.^a de 1953 también en 2 vols. de 291 y 400 pp. pero con título distinto: *Técnica del arte de imprimir: Obra teórico-práctica ilustrada con profusión de grabados, ejemplos gráficos y láminas de texto*).

1955



HUARTE MORTON, Fernando: *Cartilla de tipografía para autores. Preparación de originales y corrección de pruebas*, Alaguara-Castalia, Madrid, 1955.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

BBD-UB	Biblioteca de Biblioteconomía y Documentación (Universitat de Barcelona)
BC	Biblioteca de Cataluña (Barcelona)
BHUV	Biblioteca Histórica – Universidad de Valencia (Valencia)
BN	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
BPEB	Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona
BRAE	Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua
BUCM	Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid
CCPB	Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español
OCLC	Online Computer Library Center (Centro de Bibliografía por Ordenador en Línea)
Dep. Gen.	Depósito General
Dep. Rev.	Depósito Reserva
Enc.	encuadernación/encuadernado
fol.	folio
h.	hoja
lám.	lámina
p./pp.	página
§	párrafo o epígrafe
pref.	prefacio
pról.	prólogo
r	recto
s.f.	sin fecha
s.l.	sin lugar
s.n.	sin nombre
sig. top.	signatura topográfica
v	verso

JUAN CARAMUEL

*Syntagma de arte typographica
Et illorum obligationibus, qui aut Libros edunt,
aut ad Editionem concurrunt*

(Lyon, Philippi Borde, 1664)

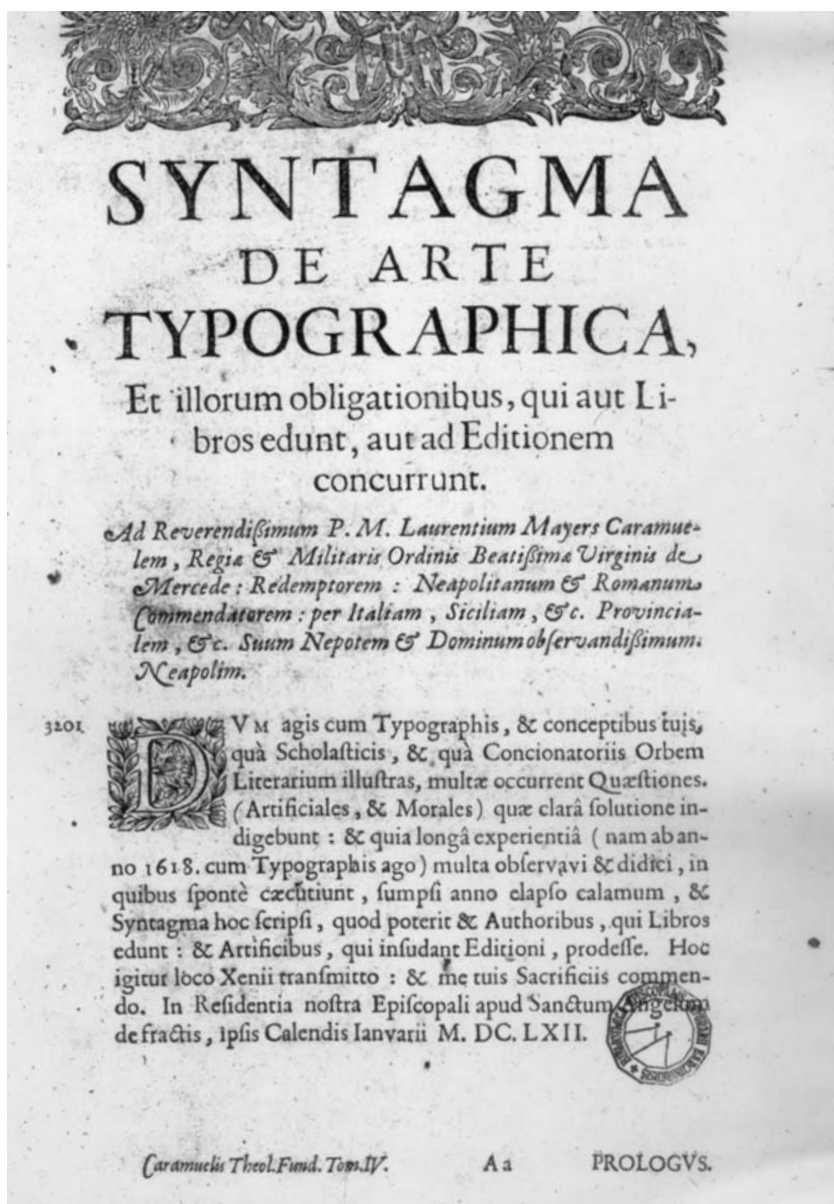


Fig. 37 Reproducción reducida de la portada del *Syntagma de arte typographica* (t. IV, p. 185).
(Procedencia y autorización: Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona, BPEB 241[07]16).

Juan Caramuel nació en Madrid en 1601 y murió en Vigevano en 1682. A los diecisiete años ingresó en la orden cisterciense y cursó estudios en las universidades de Alcalá y Salamanca, alcanzando el título de doctor en la universidad de Lovaina.³⁰ Como buen exponente del siglo XVII, cultivó diversidad de saberes y dejó una extensa producción libraria sobre filosofía,³¹ matemáticas,³² astronomía³³ y arquitectura.³⁴ Pero fue por encima de todo un teólogo barroco y como tal cultivó de manera especial la teología moral expuesta entre otras obras en los cuatro tomos de su *Theologia moralis fundamentalis*. Los tomos I, II y III se imprimieron en 1652, 1656 y 1664, respectivamente. En el tomo IV, *Theologia praeterintentionalis*, impreso en Lyon por Philippi Borde en 1664³⁵ en las páginas 185-200 se encuentra inserto el tratado *Syntagma de arte typographica*.³⁶



Fig. 38 Portada del tomo IV de la *Theologia Fundamentalis* de Juan Caramuel dedicado a la *Theologia Praeterintentionalis* donde se encuentra inserto el *Syntagma de Arte Typographica*. (Procedencia y autorización: BPEB 241(07)16).

30. Véase Nicolás Antonio: *Biblioteca Hispana Nueva o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV* (1788), edición de la Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999, tomo I, pp. 710-715 y Julián Velarde Lombraña: *Juan caramuel: vida y obra*, Pentalfa, Oviedo, 1989.
31. *Rationalis et realis philosophiae* (Lovaina, 1642), *Apparatus Philosophicus, de omnibus scientiis, et artibus breviter disputans* (Frankfurt, 1657 con una segunda edición, Colonia, 1665), *Pandoxium physico-Ethicum, eius tomus tres: Primusque Logicam, secundus Philosophiam, et tertius Theologiam realiter et moraliter dilucidat*, (Campagna, 1668) y la *Critica Philosophica. Artium Scholasticorum cursum exhibens* (Vigevano, 1681).
32. *Mathesis biceps, vetus et nova* (Campagna, 1670). Véase Julián Valverde: «La filosofía de Juan Caramuel» en *El basilisco*, n.º 15, 1983, pp. 10-43.
33. *Novem Stellae circa Iovem* (Lovaina, 1643).
34. *Architectura civil recta y obliqua: considerada y dibujada en el templo de Jerusalem... : promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenzo cerca del Escorial [sic]... / por don Iuan Caramuel, monje cisterciense...* (Vigevano, 1678).
35. Descripción catalográfica: *Illustr. Ac reverend. D. D. Ioannis Caramuelis... Theologia praeterintentionalis...; est theologiae fundamentalis tomus IV.*—Lugduni: sumptibus Philippi Borde, Laurentii Arnaud, Petri Borde & Guillelmi Barbier, 1664.—[28], 216, [88] p.; Fol.— Sig.: a-b4, c6, A-Z4, 2ª-2P4.—Marca tip. En portada.—texto a dos columnas.
36. Indizado por el CCPB, 000047954. Hemos localizado tres ejemplares de este tomo IV donde se encuentra el *Syntagma de arte typographica*: uno en la Biblioteca Nacional (BN 2/39731) enc. en pergamino, otro en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona (BPEB 241(07) “16”), enc. piel y otro en la Biblioteca Pública del Estado en Gerona [(A/1486(2)], enc. pergamino. En estas notas citamos según el ejemplar de la BPEB del cual proceden también las páginas que reproducimos.

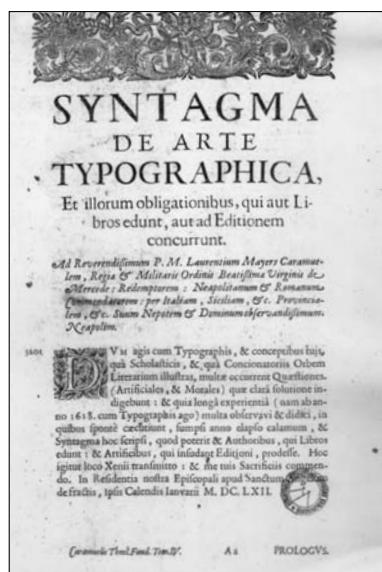


Fig. 39 Portada del *Syntagma de Arte Typographica* de Juan Caramuel. (Procedencia y autorización: BPEB 241[07]16).

El primer tratado sobre la corrección fue el ya mencionado anteriormente de Hieronymo y Hornschuch de 1608 escrito en latín. Luego el *Syntagma de Arte Typographica* de Caramuel escrito también en latín sería el segundo. No obstante, durante un tiempo el de Caramuel rivalizó con el manual de Joseph Moxon, *Mechanick Exercises or, the Doctrine of Handy-works Applied to the Art of Printing* de 1683.³⁷ Por otra parte, tanto Antonio Rodríguez Moñino³⁸ como Jaime Moll³⁹ citan una obra de Vasco Díaz Tanco de Fregenal, *El reclamo de Impressores, que trata de las habilidades y costumbres de los oficiales del arte de la Impression*, como primer tratado sobre el arte de la imprenta. Así lo afirma Moñino:

«Creo que el más antiguo trabajo sobre el arte de la imprenta es el de Vasco Díaz Tanco de Fregenal, titulado *El reclamo de Impressores, que trata de las habilidades y costumbres de los oficiales del arte de la Impression*, anterior a 1552».⁴⁰

La obra citada por Moñino y Moll aparece citada también por el mismo Vasco Díaz Tanco de Fregenal en otro de sus libros, el *Jardín del alma xpiana do se tracta las significaciones d'la missa y de las horas canonicas...*⁴¹ impreso en 1552 (en Valladolid en casa de Carvajal). Luego *El reclamo de impressores*, el que podría ser el pri-

Del *Syntagma* existen además dos ediciones modernas bilingües: una en italiano realizada por Valentino Romano en 1988 y otra en castellano publicada en Madrid en el año 2004 por el Instituto de Historia del Libro y de la Lectura con traducción y glosa de Pablo Andrés Escapa.

37. La obra de Moxon tuvo gran difusión y bien pronto fue traducida y adaptada a otras lenguas. En 1958 Harry Carter y Herbert Davis la reeditaron y en 1962 apareció una 2.^a edición (ambas en la Oxford University Press): *Art of printing [1683-1684] mechanik exercises on the whole*. Posteriormente, en 1978 la Dover Publications de Nueva York realizaría una reimpresión.
38. Miguel de Burgos: *Observaciones sobre el arte de la Imprenta dirigidas por el regente de la Ibarra D. Juan José Sigüenza y Vera* (1811), edición y notas por Antonio Rodríguez-Moñino, colección Gallardo (colección de opúsculos para bibliófilos), Valencia, Editorial Castalia, 1947, nota 5, p. 56.
39. *Institución y origen del arte de la Imprenta...* edición y prólogo de Jaime Moll, Nueva noticia editorial de Víctor Infantes, Calambur, Biblioteca Litterae, I, Madrid, 2002, p. XIX.
40. *El Reclamo de Impressores...* de Díaz Tanco es también citado por Moñino en la *Bibliografía de Vasco Díaz Tanco, clérigo, literato e impresor de tiempos de Carlos V*, Valencia, 1947, p. 55.
41. *El Jardín del alma cristiana ...* de Díaz Tanco se encuentra indizado en el *Catálogo de incunables y obras impresas del siglo XVI* de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (n.º 156, p. 194). Para estas notas hemos podido localizar en red tres ejemplares de esta obra: uno en la British Library de Londres, otro en la Biblioteca del Monasterio de San Xoán de Poio (Pontevedra) y un tercer ejemplar en la Biblioteca Xeral da Universidad de Santiago de Compostela. No obstante, no hemos podido cotejar dichos ejemplares ni verificar que en cada uno de ellos se encuentre la mención a *El reclamo de impressores...*

mer escrito sobre el arte de la imprenta, habría sido impreso en alguna fecha anterior a 1552 (probablemente, entre 1540 y 1552), es decir, antes que el tratado de Caramuel de 1664. De Díaz Tanco se han localizado y estudiado algunas obras (*Los veinte triumphos...*, por ejemplo) pero no otras muchas, y entre ellas no se ha localizado *El reclamo de impressores* por lo que esta y otras obras de Díaz Tanco plantean, todavía hoy, un interesante problema de bibliografía y bibliofilia.

Por otra parte, Juan José Morato, tanto en la *Guía práctica del compositor tipógrafo* de 1900 (p. 13) como en la *Cartilla del aprendiz de cajista* de 1929 (p. 70), en el vocabulario, en la voz Banco de componer (caballete o chibalete), menciona «El documento castellano relativo a la nomenclatura tipográfica más antiguo que conocemos». Morato se refiere aquí al inventario que la viuda del impresor Pedro Madrigal, María Rodríguez Rivalde, hizo del taller en 1595 al casarse en segundas nupcias con el también impresor Juan Íñiguez de Lequerica y, en efecto, se mencionan allí las prensas, las cajas, caballetes y los bancos de componer del taller de Madrigal (taller que sería regentado por Juan de la Cuesta). Pero dicho texto, de indudable valor para la historiografía de la nomenclatura tipográfica, no es un manual ni un tratado sino un inventario, una relación de bienes de un taller de imprenta.

Así pues, obviando la *Orthotypographia* de Hornschuch y, vistos los casos de Moxon, el *Reclamo* de Díaz Tanco citado por Moñino y por Moll y el inventario mencionado por Morato, por el momento, hoy, el *Syntagma...* de Juan Caramuel puede ser considerado el segundo tratado europeo escrito en latín sobre el arte de la imprenta.

* * *

Juan Caramuel dedica el *Syntagma* a su sobrino Lorenzo Mayers (obispo de Castelammare y de Gaeta) y destina su obra *qui aut Libros edunt, aut ad Editionem concurrunt*, es decir, a cuantos publican libros o concurren en su edición: autores, impresores, componedores, cajistas y correctores. Y el motivo que le ha llevado a escribir el *Syntagma* es la falta de textos que traten del arte de la imprenta:

«Del arte de escribir encuentro pocas referencias en los autores clásicos. Y, sin embargo, podría o hasta debería haberse escrito mucho» (§ 3202).

En el mismo prólogo expone Caramuel el doble prisma o enfoque de su tratado: una visión práctica (cuestiones formales o técnicas del arte de imprimir dirigidas a las manos del impresor) y una visión moral (cuestiones morales dirigidas a las conciencias de los impresores):

«escribo las páginas que siguen para que sirvan a sus manos [las de los impresores] y a sus conciencias» (§ 3202).

Y ya antes, en la dedicatoria, Caramuel había expresado esta dualidad: las cuestiones artificiales y las cuestiones morales:

«En cuanto tengas que tratar con impresores e ilustrar el mundo de las letras con tus conocimientos ya sean eruditos como de corte más literario, te surgirán muchas cuestiones (formales y morales) que precisarán de tu solución clara» (§ 3201).

En efecto de los 17 artículos que componen el tratado, los artículos I-VIII tratan las *quaestiones artificiales*; tras el artículo VIII y antes de dar comienzo el IX el cisterciense anuncia el abandono de las cuestiones técnicas (*Docuimus Libros imprimi bene realiter*) y da paso a la segunda parte (MORALIA) dedicada a la consideración moral (*imprimi bene moraliter*). Luego, los artículos IX-XVII, están dedicados a las *quaestiones morales*.

«Doble es la bondad: real y moral. Hemos enseñado cómo imprimir libros desde un punto de vista técnico, veámoslo ahora desde un punto de vista moral» (§ 3224).

Para las cuestiones técnicas de la primera parte Caramuel se basa sobre todo en la experiencia propia («... y puesto que conozco bien este arte») que adquirió como autor y como editor de sus propios libros. Luego, en la segunda parte, para ilustrar la perspectiva moral a cuantos participan en las labores de realización de un libro impreso, Caramuel se fundamenta en los grandes maestros de la teología moral (Regnauld, Azor, Francisco Toledo o Diego Covarrubias).

ARTÍCULO I *De la escritura y del soporte* (§§ 3203-3204)

Se inicia el tratado rememorando la secular historia de la escritura, los soportes sobre los cuales se escribía (ceniza, cortezas de árbol, piedra y arcilla, hojas de árboles «de donde procede el término actual de ‘folios’», el papiro, «con mayor dispendio» el pergamino y el

papel), los útiles (el cálamo o la pluma) y la tinta (xibia, zumo de cerezas, hollín del humo, vermillón, cardenillo...).

ARTÍCULO II *Del arte de imprimir* (§§ 3205-3206)

Caramuel evoca el nacimiento de la imprenta que según él «... comenzó a florecer simultáneamente en diversos lugares de Europa. De ahí que las opiniones de los escritores ilustres sobre quién fue el inventor de este arte sean también diversas». Para unos fue Janszoon Coster de Harlem (Holanda), para otros, Johann Gutenberg de Maguncia y aun otros dicen que fue Johann Fust también de Maguncia. Caramuel aporta aquí la opinión de Acacio March de Velasco:

«El arte de imprimir fue inventado en Harlem, Holanda, puesto en práctica por Gutenberg en Maguncia e introducido en Roma por un tal Conrado» (§ 3206)

Afirmación ésta que Caramuel repite casi literalmente en el § 3208:

«Este Arte fue inventado en Harlem en el año 1442 y se puso en práctica por Gutenberg en Maguncia en 1452 y este mismo arte todavía es hoy desconocido por los chinos»

ARTÍCULO III *Si este arte floreció ya muchos años antes en China* (§§ 3207-3209)

Es esta una cuestión presente también en otros excursus históricos que dan comienzo a estos tratados tipográficos. Caramuel distingue la impresión europea compuesta por letras o alfabeto (impresión de caracteres movibles) y la china (compuesta por símbolos o representaciones; impresión en placas)

ARTÍCULO IV *De los nombres* (§§ 3210)

Además de las constantes definiciones dispersas por el tratado, Caramuel dedica este artículo (*De Nominibus*) a repasar muy brevemente algunos nombres de la imprenta: tipografía, impresor, componedor, error de imprenta, lector, corrector. Sin duda sería este el primer precedente de los sucesivos vocabularios o glosarios de términos técnicos que a partir de entonces incluirían en sus manuales los tratadistas del arte tipográfico.

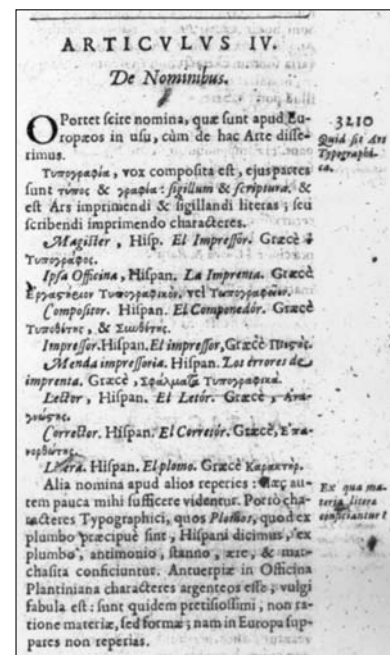


Fig. 40 *De Nominibus*
(Procedencia y autorización:
BPEB 241[07]16).

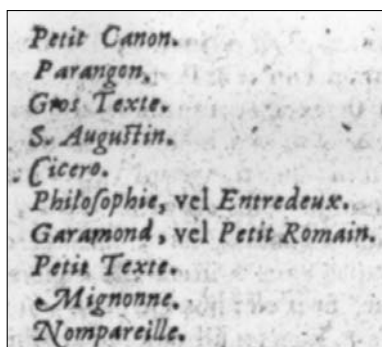


Fig. 41 Por sus magnitudes las letras se distinguen por grados (Procedencia y autorización: BPEB 241[07]16).

Caramuel afirma que en España los caracteres tipográficos son denominados plomo (*plumbo*) por estar hechos de este material pero pueden hacerse también de una mezcla de plomo, antimonio, estaño, bronce y marcasita. Caramuel recuerda el extraordinario prestigio que en toda Europa tenían los tipos de Plantin pero no por ser de plata (una *vulgui fabula* según Caramuel) sino por su preciosísima forma o diseño.

ARTÍCULO V *De las clases de tipos* (§§ 3211-3212)

Los tipos según su forma pueden ser romanos (redondos), cursivos (también llamados *Gryphii* por el impresor que los usó) y capitales. Más adelante en el artículo VII (§ 3216) insistirá Caramuel en esta distinción:

Formae literarum, ut diximus superius, sunt tres: Capitalis, Rotunda, & Cursiva.

Según su tamaño las letras son *Canon*, *Missalis*, *Cicero*, *Augustinus*. En la escala de magnitudes suelen distinguirse los siguientes grados: *Canon*, *Petit Canon*, *Parangon*, *Gros Texte*, *S. Augustin*, *Cicero*, *Philosophie (vel Entredeux)*, *Garamond (vel petit Romain)*, *Petit Texte*, *Mignonne* y *Nomporeille*. Obsérvese que la terminología tipográfica está aún en un momento muy incipiente y las denominaciones no se rigen por un sistema de medidas sino por el título de la obra en la que se empleó esa letra (Saint Augustin por haberse impreso con ella el *De Civitate Dei* en 1468) o por el autor (Cicero proviene de la edición de las obras de Cicerón).

42. Sería motivo de otro estudio el análisis de la influencia de la tipografía francesa en las normas ortotipográficas del castellano. Para ello y como punto de partida para el lector interesado citamos a continuación algunos de los manuales técnicos editados en francés hasta 1934: Martin Dominique FERTEL: *La Science de l'imprimerie* de 1723; LE BLON, J. C.: *L'Art d'Imprimer les tableaux, traité d'après les écrits, les opérations, et les instructions verbales*, París, 1756; FOURNIER Le Jeune (Pierre-Simon Fournier): *Manuel typographique, utile aux gens de lettres, et à ceux qui exercent les différentes parties de l'art de l'imprimerie*, París, 1764; GUIGNES, J. de, *Principes de composition typographique, pour diriger le compositeur dans l'usage des caractères orientaux de l'Imprimerie royale*, París, 1790; BOULARD, S., *Le Manuel de l'imprimeur*, París, 1791; MOMORO, Antoine-François: *Traité élémentaire de l'imprimerie, ou le manuel de l'imprimeur*, París, 1793; QUINQUET, Bertrand, *Traité de l'imprimerie*, 1798; VINCARD, B., *L'Art du typographe, ouvrage utile à MM. les Hommes de Lettres, Bibliographes et Typographes*, París, 1806; QUINQUET, Bertrand, *L'art du Typographe contenant les détails de chacune des deux parties de cette science...*, París, 1823; BRUN, M., *Manuel pratique et abrégé de la typographie française*, París, 1825; CAPELLE: *Manuel de la typographie française, ou Traité complet de l'imprimerie*, París, 1826; DE GÉRONVAL, Audouin E.: *Manuel de l'imprimeur ou*

Nótese también que Caramuel cita las magnitudes de letras en forma de lista y en orden de mayor a menor y que en la denominación de los 11 tamaños que cita en 9 casos emplea la terminología tipográfica francesa:⁴²

<i>Syntagma</i>	Terminología francesa ⁴³	Terminología castellana
<i>Canon</i>	<i>Gros canon</i>	Gran canon
<i>Petit Canon</i>	<i>Peti canon</i>	Peticano
<i>Parangon</i>	<i>Gros parangon</i>	Misal
<i>Gros Texte</i>	<i>Gros romain</i> o <i>Gros texte</i>	Texto
<i>S. Augustin</i>	<i>Saint Augustin</i>	Atanasia
<i>Cicero</i> <i>Philosophie vel Entredeux</i>	<i>Philosophie,</i> <i>(vel Entredeux)</i>	Filosofía
<i>Garamond,</i> <i>vel Petit Romain</i>	<i>Petit romain</i> o <i>Garamond</i>	Breviario
<i>Petit Texte</i>	<i>Petit texte</i>	Glosilla
<i>Mignonne</i>	<i>Mignonne</i>	Miñona
<i>Nompareille</i>	<i>Nompareille</i>	Nomparella o nomparell

(Fuente: elaboración propia)

traité simplifié typographie, Imprimerie de Crapelet, París, 1826; CRAPELET G. A., *Études pratiques et littéraires sur la typographie*, 1837; LEFÈVRE, Théotiste: *Guide pratique du compositeur d'imprimerie*, Firmin Didot frères, París, 1855; TASSIS, Auguste: *Guide du correcteur, ou Complément des grammaires et des lexiques donnant la solution des principales difficultés pour l'emploi des lettres majuscules et minuscules dans l'écriture et l'impression*, 10.^a edición, Firmin-Didot, París, s. f. [1870 ?]; DAUPELEY-GOUVERNEUR, G.: *Le Compositeur et le Correcteur typographes*, Rouvier et Logeat, París, 1880; CLAYE, Jules: *Manuel de l'apprenti compositeur*, 3.^a edición, Quantin, París, 1883; LEFÈVRE, Théotiste: *Guide pratique du compositeur et de l'imprimeur typographes: suivi de notions précises sur divers clichages, et sur la galvanoplastie*, nueva edición aumentada y refundida en un solo volumen, Firmin-Didot y Cía., París, 1883; TOUREAUX, Léon: *Typographie, Grammaire de la composition*, 1884; DESORMES, E., *Notions de typographie à l'usage des écoles professionnelles*, París, 1888; VAILLANT, Charles: *Guide pratique de typographie à l'usage des apprentis*, Liège, 1890; LEFORESTIER, J.: *Manuel pratique et bibliographique du correcteur*, Quantin, París, 1890; MOUTON, Eugène: *L'Art d'écrire un livre, de l'imprimer et de le publier*, París, 1896; GREFFIER, Désiré: *Les Règles de la composition typographique*, Arnold Muller, París, 1898; PINSARD, Jules: *Marche typographique, Petit Code de la composition*, Lausanne, 1907; BROSSARD, L. E.: *Le Correcteur typographe*, Châtelaudren, 1934; KUNDIG, André: *Initiation à l'art typographique: l'imprimerie, ses procédés et ses moyens*, Imprimerie Albert Kundig, Ginebra, 1934.

43. Véase «Antiguos nombres con los que se denominaban los cuerpos de los tipos...» en Harry Carter: *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI)*, edición y prólogo de Julián Martín Abad, Ollero y Ramos, Madrid, 1999, pp. 195-196.

En el último párrafo de este artículo (§ 3212), Caramuel menciona las letras que ocupan 2, 3, 4 o más líneas y que son las que se emplean en los títulos y de ahí que se denominen letras titulares.

ARTÍCULO VI *De la impresión a dos colores* (§§ 3213-3214)

En muchos libros (entre ellos los misales y los breviarios) se emplean dos colores, el negro y el rojo pero es esta una labor incómoda que incrementa los gastos del taller de imprenta. Luego el autor aporta dos interesantes observaciones acerca de la parquedad en el uso del color rojo: por una parte la parquedad en el uso de un color distinto del negro es la misma parquedad que debe aplicarse al uso de la letra cursiva o, lo que es lo mismo, el negro es a la redonda lo que el rojo es a la cursiva:⁴⁴

«...podemos —y solemos— atribuir a la letra redonda y a la cursiva el mismo valor que al negro y al rojo»

Más aún, afirma Caramuel que en la impresión bibliológica la tradición no admite más colores que el rojo y el negro:

«Aparte del negro y del rojo, el uso no admite el empleo de otros colores»

ARTÍCULO VII *De la elección de las letras* (§§ 3215-3220)

Insiste Caramuel en el uso comedido del color en las letras y tras citar varios libros impresos en un color distinto del negro (de color oro, grabados al buril o todo en rojo) afirma que los considera como rarezas ya que los mejores talleres sólo recurren al negro o, a lo sumo, al negro y al rojo.

Caramuel expone luego la elección de letras según el tipo de libro, según la forma o estilo de letra y según el tipo de texto o parte del libro:

a) *Según el tipo de libro*: los salterios y algunos libros eclesiásticos se componen con letras grandes; la poesía e historia con letra

44. Sigüenza y Vera en la 2.^a edición de 1822 del *Mecanismo* (pp. 187-189. Texto ausente en la 1.^a edición de 1811) añadió una nota con una extensa cita del impresor del rey de Francia, Mr. Lottin, en la que trata precisamente de la sustitución del encarnado por distintos caracteres (redondos, cursivos, pequeñas letras o mayúsculas o letras más o menos grandes) que «artísticamente distribuidos y aclarados por blancos puestos oportunamente, bastan para distinguir quanto pueda desearse».

Misal o texto; y la mayor parte de los libros emplean un tamaño mediano;

b) *Según la forma de las letras*: por su forma las letras pueden ser capitales, redondas o cursivas (*Capitalis, Rotunda et Cursiva*) y generalmente suelen emplearse las tres formas de letra en una misma obra. No obstante suele emplearse una letra u otra según la parte del libro o el tipo de texto:

- *inscripciones lapidarias*, sentencias y palabras notables: con caracteres capitales;
- *citas textuales*: en letra cursiva;
- *referencias bibliográficas*: de modo que todo (autor, título y obra) se distinga con claridad (*dilucide et curiose distinguit*);
- *estructura del libro*: la obra se divide en volumen, parte, libro y capítulo y la importancia relativa de cada uno de estos términos debe quedar reflejado en el tamaño (PARTE I, PARTE II, LIBRO I, LIBRO II, CAPUT I, CAPUT II);
- *sumario*: si se compuso en cursiva deberá mantenerse así en el título interior del libro;
- *inicios de capítulo*: con una letra de mayor tamaño;
- *portada*: debe el tipógrafo poner especial cuidado en su composición y el tamaño del título.

ARTÍCULO VIII *De la dedicatoria, Prólogo e Índice* (§§ 3221-3223)

Afirma Caramuel que no entiende la razón de ser de la *dedicatoria* pues si el libro es bueno aunque no esté dedicado seguirá siendo bueno y si es malo la dedicatoria no evitará que lo sea. Con todo Caramuel nos informa de que la inclusión de una dedicatoria era ya entonces una costumbre bien asentada ante la cual él claudica:

«Confiémonos a la corriente y dediquemos los libros» (§ 3221).

De los *prólogos* los considera falsa palabrería cuando la falsa modestia del autor le lleva a afirmar que escribió violentándose a sí mismo o a petición de hombres de autoridad.

Finalmente de los *índices* Caramuel se plantea dos cuestiones esenciales aun hoy día: su utilidad y quién debe elaborarlos:

«Paso a los índices y me pregunto: ¿son necesarios?, ¿son útiles?, ¿son tal vez perjudiciales?, ¿debe elaborarlos el autor o acaso el

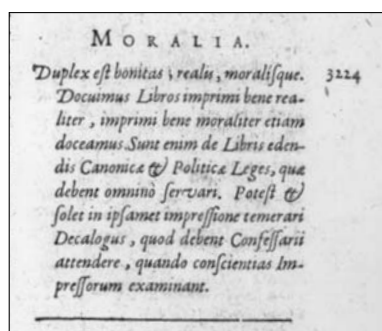


Fig. 42 Moralia § 3224
 (Procedencia y autorización:
 BPEB 241[07]16).

impresor? [...] quien quiera ser de ayuda al lector, que añada índices a sus libros, con lo que hará más liviano el trabajo»

Acto seguido expone cómo confeccionar los índices y los tipos de numeración entre los que destacan los números marginales por su practicidad para identificar párrafos y, por lo tanto, por su facilidad para citar partes de una obra.

ARTÍCULOS IX-XVI *Moralia*

A partir del artículo IX (inclusive) se inicia ya la segunda parte de este tratado que se extiende hasta el artículo XVI. La segunda parte titulada MORALIA, (§§ 3224) está dedicada al arte de imprimir libros desde una perspectiva moral. Recuérdese que el tratado se encuentra inserto en uno de los volúmenes de la Teología Moral una materia señera (junto con la dogmática) de la teología barroca:

«Hemos enseñado cómo imprimir libros desde un punto de vista técnico, veámoslo ahora desde un punto de vista moral. En efecto, existen leyes de la Iglesia y del Estado sobre la edición de libros que deben ser acatadas sin excepción»

Basándose en el tomo II de las *Resoluciones morales* de Acacio March de Velasco (impreso en Valencia en 1658 por Gerónimo Villagrassa) Caramuel trata cuestiones propias de la teología moral de la época:

De licencia y censura (art. IX)

Si los que trabajan en la imprenta pueden hacerlo los días de fiesta (art. XII)

Si los que trabajan en la impresión están sujetos a ayuno (art. XIII)

De la corrección apostólica de los libros (art. XIV)

Si el censor está obligado a leer el libro (art. XV)

Qué puede o qué debe el censor tolerar y qué no en el libro que se somete a su conciencia (art. XVI)

Si se puede dedicar un mismo libro a dos o más personas (art. XVII).

Entre entre estos nueve últimos artículos de la Moralia (artículos IX-XVI), Caramuel trata todavía algunas cuestiones formales o técnicas de interés para nuestro propósito: acerca del autor y de la necesidad de tener su permiso para imprimir la obra (artículo IX § 3230), acerca de la corrección (artículo X § 3234) y acerca del nú-

mero de ejemplares y las posibles triquiñuelas que puede llevar a cabo el impresor para imprimir más ejemplares de los demandados y venderlos por cuenta propia y a escondidas del autor (artículo XI, §§ 3235-3237).

En lo que a la corrección tipográfica se refiere, Caramuel le dedica el artículo X, *De Correctione Typographica* (§ 3234). Se inicia este artículo afirmando la necesidad de corregir las obras aunque, pese a la corrección, en los libros siempre aparecen errores. Tanto es así —dice Caramuel citando a Luigi Novarini— que incluso parece imposible liberar a los libros de este defecto:

«Una vez compuesta la forma hay que corregir. Por diversas causas surgen errores que el corrector debe subsanar [...] Por más diligencia que se ponga, por más cuidadosa que sea la corrección, no es posible librar de este defecto a los libros»

La expresión es clara: *Postquam forma est constructa debet corrigi*. No obstante era entonces relativamente frecuente que el impresor no corrigiera las formas:

«Muchos impresores ávidos de lucro no admiten demoras y se niegan a corregir las formas, por mucho que reclame el autor»

O que mientras el autor revisaba las pruebas, el impresor siguiera imprimiendo y, una vez devueltas las pruebas por el autor, únicamente se corregían los últimos folios:

«de hecho, mientras se corrige una forma o se envía al autor una prueba, siguen imprimiendo muchos folios, dándose por contentos [los impresores] con que se incluyan las correcciones solo en los últimos. Y así estafan al autor y desde la propia imprenta distribuyen la edición de un libro con unos folios corregidos y otros sin corregir»

En ocasiones el comportamiento era todavía peor: si es el autor quien asume los gastos entonces el impresor no lo corrige pero si es el mismo impresor quien costea la edición, entonces sí se pone todo el cuidado ya que el libro que ha sido corregido aumenta de valor⁴⁵ y tiene mayores compradores lo cual redundará en beneficio del impresor:

45. En el artículo XVI (§ 3252) Caramuel reitera esta misma idea: «...muchos libros, buenos para más señas, pierden valor por causa de los errores gramaticales».

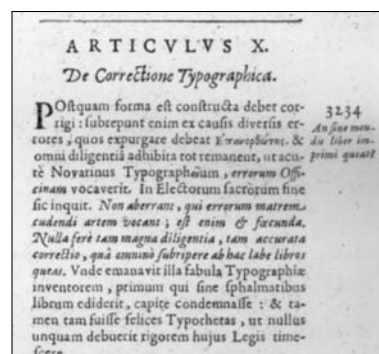


Fig. 43 *De Correctione Typographica* § 3234
(Procedencia y autorización:
BPEB 241[07]16).



Fig. 44 § 3254 y decoración tipográfica que llena la página de birlí, última del tratado Caramuel (Procedencia y autorización: BPEB 241[07]16).

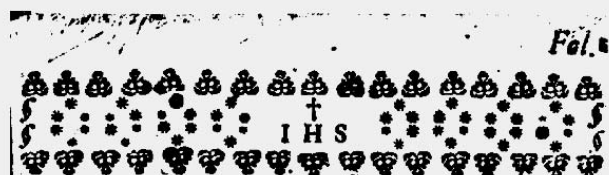
«Si el libro se imprime a expensas del impresor se corrige con todo cuidado. Si es a cuenta del autor o del librero, con poco o con ninguno. ¿Por qué?: si se corrige bien tiene más compradores y sube de precio. Por eso el impresor es diligente si se trata de su negocio y negligente cuando es ajeno»

Planteadas pues la cuestión moral de la corrección, Caramuel evalúa este comportamiento: si el impresor no cumple con su obligación de corregir la obra, comete pecado y está obligado a reparar el honor del autor y las ganancias perdidas del librero. Más aún, Caramuel deja claro que si obviar la corrección en el caso de texto es un abuso cuando se trata de un libro de números, obviarla es ya absolutamente intolerable.



ALONSO VÍCTOR DE PAREDES

*Institución y origen del arte de la imprenta
y reglas generales para los componedores*
(1680)



**INSTITUCION,
Y ORIGEN DEL ARTE**

DE LA IMPRENTA.

Libreria de Joseph Calomir

**REGLAS GENERALES
PARA LOS COMPONEDORES.**

POR ALONSO VICTOR DE PAREDES,
Professor del mismo Arte.



Componese vna Republica de varias, y diferentes facultades, vnas para el decoro, y decencia del habito, y adorno de la persona; otras para lo Moral, y Politico del Gobierno; y otras para el Culto, y Adoracion del Supremo Señor; vnas mecanicas, y otras liberales. Pero siendo assi, que todas las cosas tienen principio, medio, y fin, es fuerza considerar, que no es facil llegar al fin deseado de la inteligencia de ninguna, si no se toma primero el principio, y medio, que se hallará en la provechossima Arte de imprimir los libros; y en esta, como fruto producido della. De cuya invencion, y aumentos determino

A . . . tra.

Fig. 45 Portada de *Institución y origen del arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*.

(Procedencia y autorización:
Biblioteca Historica de la
Universidad de Valencia.
BHUV, Var.388(1).

Alonso Víctor de Paredes nació en Madrid en 1616 y al igual que su padre (Alonso de Paredes) y sus dos hermanos, fue impresor y cajista.⁴⁶

Paredes trabajó probablemente primero en Sevilla y luego en Madrid —el mismo Paredes lo afirma al hablar de la composición del pie de copa— y es también probable que estuviera en Cáller, Cerdeña:

«...en Sevilla los hize algunas vezes, y aun en Madrid en vna ocasion [...]»

Paredes redactó su tratado en castellano siendo su *Institución y origen del arte de la imprenta* el primer tratado tipográfico en lengua castellana (el de Hornschuch de 1608 y el de Caramuel de 1664 fueron ambos escritos en latín).

Para escribir este «tratadillo» o «Quadernillo» como lo denomina él mismo (46r y 46v), Paredes afirma que escribe estas reglas y rudimentos del arte de imprimir basándose en su experiencia cuando llevaba ya 53 o 54 años ejerciendo la profesión:

«passados de cinquenta y tres años que ha que la professo, he podido experimentar» (6 v).

«En quanto à la Orthographia Latina no puedo dezir mas de lo que la experiencia de cinquenta y quatro años de Impressor me ha enseñado» (45v)

Paredes escribe, pues, de lo que sabe porque él mismo lo practica. Podría hablar con conocimiento de causa de la composición de griego o francés pues la practicó pero hace ya tiempo y apenas lo recuerda por lo que prefiere no tratar de ello; sin embargo —afirma Paredes— sí puede hablar y mucho de la composición de la lengua toscana o italiano que la ha ejercido y mucho. Y aunque podría también tratar sobre la fundición, pues trabaja junto a un fundidor y ve

46. *Institución y origen del arte de la imprenta*, prólogo de 1984 de Jaime Moll y nueva noticia editorial de Víctor Infantes, Calambur, colección Litterae, 1, Madrid, 2002.

el proceso cada día, no obstante prefiere sólo tratar sobre lo que él ejerce directamente y a diario que es fundamentalmente la caja:

«En lo que mas podía alargarme es en la fundicion de letras, pues tengo à mi lado la fundicion, y Maestro que la exercita; mas supuesto que mi determinación ha sido siempre no tratar mas de aquello que exrcito, se quedará, como lo demas, para que lo diga otro curioso» (46r)

En cuanto a las circunstancias de la escritura parece ser que el impresor inició la redacción de la *Institución y origen del arte de la imprenta* en Sevilla pero treinta años más tarde, al regresar a Madrid, perdió el original e inició de nuevo su redacción hacia 1680:

«Teniendo empeçada à imprimir esta mi obra en Sevilla, al bolver à la Corte perdi los originales, que tenia ajustados mas avia de treinta años, quedandome solo algunos traslados del primero pliego. Causòme notable sentimiento, como lo puede juzgar cada vno» (46r–46v)

Paredes fue componiendo e imprimiendo el tratado «...para que me sirviese de memoria» (46v). Pero finalmente, y pese a decir que procurará «sacarle con toda brevedad à la luz» parece ser que no llegó a hacer pública su obra por lo que puede considerarse un original y no una obra publicada. Por este motivo, durante años la única referencia que se tenía de este tratado era la que hacía Sigüenza y Vera en la segunda edición de 1822 de su *Mecanismo del arte de la imprenta*.⁴⁷ Y por este carácter de original hasta el año 2000 se creía que sólo existía un ejemplar⁴⁸ y que no fue propiamente un libro editado.

47. Sigüenza y Vera, en efecto, en la 2.^a edición de su *Mecanismo del arte de la imprenta...* (1822) (nota final, p. 282) da noticias de la existencia de este tratado: «En honor de la verdad y de la aplicacion me ha parecido justo dar noticia del mérito de un caxista del siglo xvii animado de las mismas ideas que yo. / Alonso Victor de Paredes nació en Madrid el año 1616 : fue caxista cincuenta y quatro años , y compuso un libro para solo su uso , que le intituló Institucion del arte de la imprenta , el que fué componiendo á ratos perdidos en las imprentas donde se hallaba trabajando». Luego, Sigüenza expone los contenidos del tratado de Paredes y explica que dicha obra le llegó en 1815 a través de su discípulo Miguel de Búrgos: «Este libro le tenia un señor abogado de esta Córte, quien, encontrándolo entre otros libros que fueron á su poder, se le dió por lo raro á mi discípulo don Miguel de Búrgos el año de 1815, y éste me lo remitió para que lo viesse; y habiéndome sido, como he dicho, de suma complacencia , no he podido menos de poner esta noticia , por parecerme justo recomendar la aplicacion de este caxista laborioso». Sigüenza también menciona este tratado en la *Adición* que imprimió por separado ese mismo año.

48. La edición de la *Institución...* realizada en 2002 por Calambur reproduce el ejemplar que se creía que era el único existente y que en 1982 Moll localizó entre

Pero, editado o no, ahí está esta magnífica obra «un tratado riguroso, exhaustivo, que revela una gran experiencia práctica, y escrito en un lenguaje muy pedagógico. Un tratado redactado por alguien que conoce bien su oficio y lo explica de un modo práctico».⁴⁹ Un tratado, el de Paredes, de gran valor que está «al mismo nivel que los grandes manuales que conforman los hitos de la historia de la imprenta; el de Fournier, de 1756; el de Baskerville, de 1762, y el de Bodoni, de 1771, todos ellos más de cincuenta años después del de Paredes».⁵⁰

La institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores fue impreso en 4.º (20 cm) y consta de 46 folios (92 páginas) a los que más tarde añadió 2 más.⁵¹ La obra se estructura en XI capítulos:

1. *De su institución, y origen, y por quien fue inventada* (1v–6v)
2. *De los gruesos, y generos de letras que ay, y division de la caja* (6v–9v)
3. *Explicacion de Ortographia...*(9v–19v)
4. *Reglas de puntuacion, y como se ha de usar de los acentos* (19v–22r)
5. *De los Numeros Guarismos, Castellano, y Romano antiguo* (22r–23v)
6. *Fabrica de las paginas, y de sus medidas* (23v–25v)
7. *De las imposiciones, y colocacion de las planas* (25v–35r)
8. *Del contar el original, y otras advertencias necessarias* (35v–38r)
9. *De las Conclusiones para los Estudios, Papeles orlados, y Arboles Genealogicos* (38v–42r)
10. *De la Correccion, y obligaciones que deven observar, asi el Corrector, como el Componedor, y el de la prensa* (42r–45r)
11. *De las mas cosas pertenecientes à la Imprenta, de que no se habla en este tratado* (45r–46v)

los fondos que el bibliófilo Daniel Berkeley Updike donó en 1937 a la Providence Public Library. Esta edición tiene dos epílogos de Moll y en el segundo de 2001 («No uno sino dos [¿O alguno más?]») explica que Emilio Torné localizó en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico (CCPB) lo que podría ser un segundo ejemplar y que el mismo Moll pudo confirmar que se encontraba conservado en la Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia.

49. Alberto Corazón: *op. cit.*, p. 119.

50. Alberto Corazón, *op. cit.*, p. 120.

51. Al escribir estas líneas la Biblioteca Històrica de la Universitat de València nos ha confirmado la existencia de este ejemplar con la signatura Var.388(1) procedente de la Biblioteca de los capuchinos de Valencia. 46, [2]h 4º (20 cm). Encuadernado en pergamino, con título en el lomo e índice manuscrito del contenido del volumen en folio de guarda; friso, capitular ornada y otros ornamentos tipográficos. Las páginas que reproducimos aquí proceden de este ejemplar de la Universitat de València.

CAPÍTULO I

De su institución, y origen, y por quien fue inventada

El autor sitúa el nacimiento de la imprenta e incluso un primer perfeccionamiento de este arte en el período que duró el pontificado de Eugenio IV, es decir, entre marzo de 1431 y febrero de 1446 y Gutemberg fue su inventor. Dicho esto, Alonso Víctor de Paredes hace una excursus histórico acerca de la escritura desde los fenicios, los asirios, judíos, caldeos, atenienses, egipcios, etc. Pero tras la exposición histórica acerca de la escritura Víctor de Paredes vuelve a tratar del inventor de la imprenta. Para ello cita la obra *Vision delectable de la Philosophia...* de Alfonso de la Torre (Sevilla, 1526) y trata acerca de «En donde, y por quien fue inventada la arte de imprimir libros, y en que año se divulgó»: según Alfonso de la Torre el invento fue realizado en 1425 por Pedro Fuest y fue Gutemberg quien lo perfeccionó en 1442. Paredes coincide aquí con Caramuel (§ 3206) al afirmar que las dos primeras obras impresas fueron las obras de Lactancio Firmiano y *Civitate Dei* de San Agustín.

La imprenta fue extendiéndose por Europa «Y como han pasado tantos años no podemos dar noticia de los nombres destes primeros impressores, y principalmente por aver sido los mas de Naciones estrangeras». Paredes sin embargo sí cita los nombres de eminentes impressores de entonces: Gonzalo de Ayala, Antonio Duplast (francés), Francisco Martínez, Francisco de Lyra (portugués), Juan Gomez de Blas (andaluz) y Juan Gavino (sardo).

CAPÍTULO II

De los gruessos, y generos de letras que ay, y division de la caixa

Caramuel hablaba de ‘magnitud’ («*Si magnitudinem, vocantur Canon, Missalis, Cicero, Augustinus: quod illa magnitudine...*» (§ 3211) pero ahora, Paredes emplea otra terminología y habla de ‘gruessos de letras’. Al exponer los once o doce gruesos Paredes los define desde un punto de vista bibliológico, es decir, relaciona cada uno de los gruesos con el uso librario de cada un véase en la siguiente tabla los gruesos de letra (primera columna) y el uso bibliológico de cada letra según Paredes:

Grueso de letras	Uso
Gran canon	Canon de la Missa
Petitcanon o Peticano	Canon de la Missa
Missal	impresión de misales
Parangona (antes Paradina o Paladina)	informaciones en Derecho papeles de Consejos y Audiencias
letra de Texto	libros de Teología ò de Leyes libros de â folio y de à quarto
Atanasia	Obras de San Atanasio libros de â folio y de à quarto (especialmente si son de Historia)
Letura (o Cicero)	Obras de Cicerón libros de todas facultades especialmente sermonarios y Tomos de Comedias
Entredos	devocionarios
Breviario	Breviarios y libros de devoción
Glossa	Diurnos e impresión suelta de los cuatro evangelios
Miñona	
Nonparilla (ò Piedemosca)	«no sè para què podia servir tanta menudencia»

(Fuente: elaboración propia)

En Paredes las relaciones entre estos gruesos de letras radica en ser el doble o bien la mitad:

Gran canon	<i>equivale a</i>	dos líneas de Parangona
Peticanon	<i>equivale a</i>	dos líneas de Atanasia
Parangona	<i>equivale a</i>	la mitad de Grancanon
Texto (o Cicero)	<i>equivale a</i>	dos líneas de Glossa

Compárense ahora las «magnitudes» de Caramuel (columna izquierda) con los «gruesos» de Paredes (columna derecha):

Caramuel– <i>Syntagma</i>	Paredes – <i>Institución</i>
Gran canon	
<i>Canon</i>	Canon
<i>Petit Canon</i>	Peticanon ò Peticano
<i>Parangon</i>	Misal / Parangona (Paradona o Paladina)
<i>Gros Texte</i>	Letra de Texto

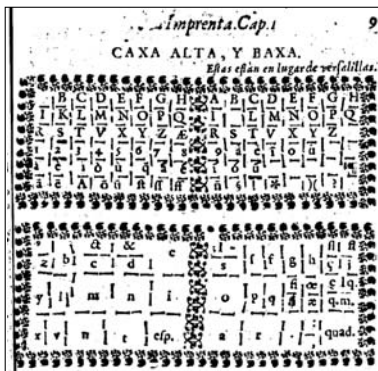


Fig. 46 *Caja alta-caja baja*
(Procedencia y autorización:
BHUV Var.388[1])

<i>S. Augustin</i>	Atanasia
<i>Cicero</i>	Letura o Cicero
<i>Philosophie,</i> (<i>vel Entredeux</i>)	Entredós
<i>Garamond,</i> (<i>vel Petit Romain</i>)	Breviario
<i>Petit Texte</i>	Glossa
<i>Mignonne</i>	Miñona
<i>Nompareille</i>	Nonparilla ò Piedemosca

Paredes finaliza este capítulo mostrando «por curiosidad» el alfabeto griego y el hebreo (8 v). Luego (9 r y 9 v) trata de la caja alta y la caja baja y cómo se procede para tomar las letras distribuidas y componer el texto.

CAPÍTULO III

Explicacion de Orthographia, según la doctrina de Felipe Mey en el Thesaurus Verborum y de Guillermo Foquel en su Orthographia Castellana, y conforme à la corrección que estilava Gonçalo de Ayala.

Ya en el título del capítulo Paredes expone las fuentes que seguirá para exponer la ortografía: el *Thesuarus verborum* de Felipe Mey,⁵² la *Suma de la Orthographia Castellana* de Guillermo Foquel⁵³ y Gonzalo de Ayala.⁵⁴ La misma elección de los autores que Paredes

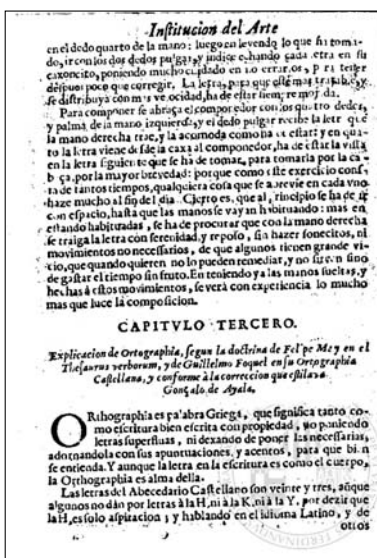


Fig. 47 ortografía
(Procedencia y autorización:
BHUV Var.388[1])

52. *Thesuarus verborum, ac phrasium, ad orationem latine efficiendam, et locupletandam* (1606) de BARTOLOMÉ BRAVO FELIPE MEY obra dentro de la cual está inserta una obrilla de 17 páginas dedicadas a la ortografía: *Philippi Mey de orthographia libellus, vulgari sermone scriptus...* Además de la orthographia, Felipe Mey escribiría también una *Orthographia: instruccion para escribir correctamente assi en latin, como en romance*, impresa en 1635 en el taller barcelonés de Sebastián de Cormellas.

53. Véase LIDIO NIETO: «La desconocida *Suma de la Orthographia Castellana* de Guillermo Foquel» en *Revista de Filología Española*, tomo LXXVI, 1996.

54. Corrector de gran prestigio que hemos visto citado, entre otras obras, en la traducción castellana que Cristóbal Suárez de Figueroa hizo de la obra *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* de Tomaso Garzoni Bagnacavallo. La 1.^a edición castellana (*Plaza Universal de todas las ciencias*) fue impresa en 1615 en Madrid y la segunda en 1630 en Perpiñán. En el texto preparado en octubre de 2004 por Enrique Suárez Figaredo, Gonzalo de Ayala aparece citado como corrector del taller de imprenta que Luis Sánchez regentaba en Madrid.

Véase VÍCTOR INFANTES: «La apología de la imprenta de Ignacio de Ayala: un texto desconocido en un pleito de impresores del Siglo de Oro» en *Cuadernos bibliográficos*, n.º 44 (1982), pp. 39-40.

sigue para su ortografía deja claro que su ortografía no es una ortografía servil del latín.

CAPITVLO TERCERO.

*Explicacion de Orthographia, segun la doctrina de Fel'pe Mey en el
Thesaurus verborum, y de Guillelmo Foquel en su Orthographia
Castellana, y conforme à la correccion que esfilara
Gonzalo de Ayala.*

«Hay algunos Autores, y aun personas de la Imprenta, que vsan de la Orthographia Latina en palabras Castellanas, como officio, affable, afinidad, y otros las cuales ff dobladas no son del Romance, ni se deven permitir, como tampoco ni la h de Catholico, ni la p de captivo, que no se pronuncia sino cautivo, y otras a este genero; porque es fuerça que ha de hazer grandissima disonancia, si yo imprimo vun libro en Romance, y pongo unas palabras con la Orthographia Latina, y otras con la Castellana»

Y así queda patente también en los ejemplos que pone que son en castellano excepto cuando quiere precisamente señalar la diferencia o distancia entre el Romance Castellano y el latín. Y así queda también reflejado cuando Paredes al tratar de la puntuación no cita el nombre latino de estos signos (como sí lo hizo, por ejemplo, el mismo Felipe Mey), sino directamente el castellano.

El primer párrafo del capítulo sobre ortografía lo dedica Paredes a expresar qué entiende por ortografía y ya en esta explicación queda claro que la suya no es una visión letrista de la ortografía pues reserva un lugar importante a la puntuación a la que, además, le dedicará un capítulo (capítulo cuarto):

«Orthographia es palabra Griega, que significa tanto como escritura con propiedad, no poniendo letras superfluas, ni dexando de poner las necessarias, adornandola con sus puntuaciones, y acentos, para que bien se entienda. Y aunque la letra en la escritura es como el cuerpo, la Orthographia es el alma de ella»

Para Paredes la ortografía es el alma de la escritura y ésta trata de letras, acentos, síncopas o abreviaturas, división de la palabra en sílabas y de puntuación si bien también tratará del uso de las mayúsculas.

Paredes afirma que en el castellano hay 23 letras: 5 vocales, 9 consonantes (*f, h, l, m, n, r, s, x, z*, y la *y* que a veces sirve también de consonante) y 8 letras mudas (*b, c, d, g, K, p, q, t*). Repasa a continuación el uso de cada una de ellas (en cada caso expone también la división que admite) y cuando es el caso expone

Medina Sionia, Medina-Celi, Puerto Real, y otros semejan
tes, mas yo no los pongo, porque me parecen eñufados.
Después de cada palabra ha de llevar espacio, porque no se
confundan las unas con las otras, y se haga ininteligible la ley-
da. Algunos juntan las dicciones, como enb, deforma, deicerte,
patrifamilias, Chrifitiscibus, y otros à este modo; y no van muy
fuera de camino, no obstante que yo las apuro.
Y pues no voy otra cosa de que tratar en esta materia, acaba-
ré este capítulo con una lista de vocablos de dufoa Orti-gra-
Pala, conforme la pufo Guillermo Foquel, y Chriftoval de las
Casas, en fu Vocabulario de las lenguas Toscana y Castellana.

**TABLA DE LAS PALABRAS EN QUE MAS
de ordinario se yerra la escritura Castellana.**

A	aguda	adereque	alabaria	Alva
Abaxi	acciona	adaxtar	alazafro	alvedrio
Avalafa	acoccat	adormocer	alazan	alceveite
abaño	acoger	afable	alba, blanca	aldava
abacido	acoiar	afidido	albaca	alere
aburo	agada	afitar	albarda	alcratfo
axcia	axifran	aficion	albitar	alforjas
abiero	atocadet	aficda	alberca	alguazil
abogir	aceptar	afinidad	alborocar	alguen
aboliar	acabante	afirmar	alcabrete	alg bra
aboniar	acerte	aligic	alcancar	alholi
abonar	acibar	alixar	alcance	almondiga
aborrece	agote	agena	alcaravea	aluzema
abortar	agucar	agracier	alcaral	aluzca
aboviar	agucna	agrarar	alcololar	aljave
abultar	agumbec	agua	alcar	alniciga
aborrece	adelgazar	aguiar	alcefo	almcia
abraçar	adivinar	ahijado	alhaja	alholaga
abovio	adovar	ahogar	aliviar	aloydo
aburada	adolecer	ahorcar	almozarizalivo	
acaecer	alvemediar	ahuyentar	go.	alvergue
acofar	alverfario	ajo	alojat	alvedrio
acabar	alazar	alabar	alicia	almedrodo
				aque.

Fig. 48 *Tabla de las palabras en que mas de ordinario se yerra la escritura castellana* (Procedencia y autorización: BHUV Var.388[1])

claramente el uso distinto que de ellas hacen el castellano y el latín: algunas letras se duplican en el latín (la D de *additio* o la F en *offero*, la S o la T, pero no en castellano), otras, como la L, se duplican tanto en latín (*ille, illius*) como en castellano (llano, lleno, llorar) pero aun en estos casos la duplicación es con diferente sentido.

Trata luego Paredes de «sincopas ò abreviaturas, que nos quedaron desde el tiempo que dominaron à España los Romanos» (D. O. M. Deo optimo Maximo, N. S. Nuestro señor, V. M. Vuestra Magestad...) y expone la división de palabras mediante un caso práctico: el Ave Maria con sus palabras divididas en sílabas.

Luego menciona que algunos escriben ciertas palabras unidas (enmedio, deforma, desuerte) y aunque «no van muy fuera de camino», él no sigue este criterio.

Finalmente cierra este capítulo una «Tabla de las palabras en que mas de ordinario se yerra la escritura Castellana», y para su elaboración Paredes se basa en Guillermo Foquel y en Cristóbal de las Casas quien en 1570 imprimió un *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* muy seguido y de gran prestigio en todo el siglo XVI y XVII como lo demuestran las muchas reimpresiones que de él se hicieron.⁵⁵ La tabla de Paredes será un precedente seguido por otros muchísimos autores de manuales técnicos del arte de la imprenta o de la composición tipográfica.

CAPÍTULO IV

Reglas de puntuacion, y como se ha de usar de los acentos

La ortografía de Paredes no se reduce a las letras sino que considera también los acentos y la puntuación «para la verdadera inteligencia de lo que se lee». Enumera, disponiéndolas en columna, las 9 señales o signos de puntuación que son los mismos que menciona Felipe Mey en su *Orthographia* y de la que Paredes reproduce prácticamente de modo literal la explicación que daba Mey de la función de cada uno de ellos.⁵⁶

55. *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, se reimprimió en Venecia en 1576, 1582, 1587, 1591, 1600.

56. Véase *La puntuación en el Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Tesis doctoral defendida por Fidel Sebastián Mediavilla, dirigida por el profesor Francisco Rico Manrique y presentada en septiembre del año 2000, pp. 57ss.

Signo	Nombre	Función
,	Inciso, coma,	Divide la cláusula o período virgula ò medio punto en sus partes más pequeñas.
;	Colon imperfecto	Marca una pausamayor que la (punto medio) coma pero menor que el punto.
:	Colon perfecto	Un período queda imperfecto pero dos puntos empieza otro que depende del primero.
.	Punto final	Marca el final de párrafo o capítulo.
?	Interrogación	Se pregunta algo (se coloca al final de la pregunta)
!	Admiración	
()	Paréntesis	«se incluye alguna cosa, la qual quitada, no queda imperfecta la razón»
¨	Dieresis	«acostumbra ponerse sobre vna de dos vocales, que juntas suelen hazer vna silaba»
-	Division	«denota que se parte allí la palabra»

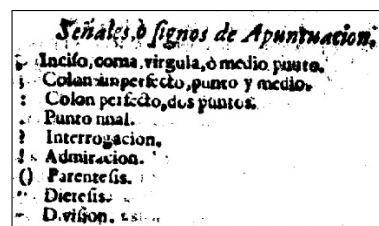


Fig. 49 *Señales ò signos de Apuntuação*

(Procedencia y autorización: BHUV Var.388[1])

Pero Paredes, a diferencia de Mey, ya no cita el nombre latino de los signos de puntuación sino solo el castellano.

Obsérvese que Paredes, al igual que Josep Blasi y Juan José Si-güenza, sólo menciona el punto interrogativo de final de frase (?) pero no el punto interrogativo invertido, es decir, el signo interrogativo de apertura (¿). La introducción definitiva del signo de interrogación de apertura fue muy tardía y no fue hasta 1754 que la Real Academia, en la 2.^a edición de la *Ortografía española*, permitió («se pueda usar» decía entonces la Academia) también el signo de abrir la interrogación «para evitar así la equivocación que por falta de alguna nota se padece comúnmente en la lectura de los períodos largos». ⁵⁷ El uso del signo interrogativo invertido o de apertura no se generalizaría hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

Tras las «señales de apuntuação» Paredes trata del «Apostrapho» que se emplea en poesía latina cuando en dos voces «la vna acaba en vocal, y la otra empieza tambien con vocal, y para la me-

57. RAE: *Ortografía de la Lengua Castellana*, imprenta de Gabriel Ramírez, Madrid 1754, p. 126ss. Véase nota 71



Fig. 50 *Cuenta castellana*
(Procedencia y autorización:
BHUV Var.388[1])

dida del verso se come, ò no se pronuncia la vocal que termina la primera dicción». Observa Paredes que el apóstrofo se emplea en lengua francesa e italiana pero «en nuestro Romance Castyellano [...] no parece bien, ni lo admiten los selectos en esta facultad de Poesia». Termina Paredes la primera parte de este capítulo sobre la puntuación con una observación sobre la composición de poesía pues algunos impresores para ahorrar papel componen versos distintos en una misma línea.

La segunda parte del capítulo cuarto (de 21 r a 22 r) la dedica el autor a los acentos. Paredes deja clara constancia de un error muy extendido: usar el acento grave para la sílaba larga y el agudo para la corta. Pero «Este es ya un abuso irremediable, y que el querer corregirlo es imposible, y assi serà preciso seguir la opinion comun, aunque si me fuera possible lo corrigiera» (21 v)

Se mencionan luego los acentos circunflejos «que no se estilan en Romance» y finalmente un detalle tipográfico acerca de algunas palabras que se escriben en versalillas (Jesús, María, el santísimo sacramento, el nombre del santo cuya vida se imprime o el héroe que se celebra) casos estos en los que se emplea la versal inicial y la versalita para el resto de la palabra pero no en medio de renglón que se empleará sólo la versalilla:

«en semejantes casos se ha de poner la primera letra versal, y las demas versalillas. Pero si se vsa destas versalillas para la gallardia de vn titulo, no necessita de letras versales en medio de renglon» (22r).

CAPÍTULO V

De los Numeros Guarismos, Castellano, y Romano antiguo

Dedica Paredes este capítulo V a los números del guarismo. Paredes sabe bien que ésta no es una materia desconocida por impresores y componedores pero es consciente de la importancia que tiene su correcta colocación pues «es imposible haga buena ninguna cuenta, si los numeros estan fuera de los lugares que les pertenece» por eso:

«... se ha de tener especialísimo cuidado en que las vnidades estén enfrente de las vnidades, las decenas de las decenas, y en particular los millares [...] y en acabando las partidas de vna plana, ò de vna cuenta, se pondrà debaxo de la vltima vna raya»

Tampoco suelen desconocer los componedores la cuenta castellana pero Paredes repasa aquí lo que actualmente llamamos números romanos (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, etc.) los números antiguos romanos: i (Vnus), (v) Quinque, x (Decem), l (Quinquaginta, c (Centum)...

CAPÍTULO VI

Fabrica de las paginas, y de sus medidas

Algunos autores desean que su obra sea impresa en un tamaño grande de página pero otros lo desean pequeño. No existe una regla fija sobre el tamaño que debe tener el libro o el número de renglones de la página. Paredes clasifica los tamaños de página en géneros (perfecto, atravesado e imperfecto) y según su formato (vertical o apaisado):

- *Género perfecto* (es el más común): folio, 4.º, 8.º, 16.º, 32.º, 64.º;
- *Género atravesado* (es más ancho que alto, es decir, apaisado y que, por lo tanto, se cose por la parte más estrecha): 4.º, 8.º, 16.º;
- *Género imperfecto* (sus planas son más altas de lo acostumbrado): 12.º, 24.º y 48.º

A cada uno de estos tamaños y formatos le corresponde un determinado tipo de libro:

- folio —> informaciones, memoriales y papeles sueltos
- 4.º —> libros
- 8.º —> —
- 16.º —> libros de devoción
- 32.º —> libros de horas
- 64.º —> evangelios

Y para cada uno de estos tamaños le corresponde un grosor de letra (Parangona, Texto, Atanasia...), con un ancho de la línea y un número de renglones por página.

- Ejemplo.* Tamaño folio (género perfecto):
- con columnas: 18 mm de ancho de renglón;
 - 35 renglones de Parangona o 40 de Texto;



Fig. 51 *Numeros antiguos romanos*
(Procedencia y autorización: BHUV Var.388[1])



Fig. 52 De la imposición y colocación de las planas
(Procedencia y autorización: BHUV Var.388[1])

- sin columnas: 20 mm de ancho de renglón
36 o 37 líneas de Parangona o 40-41 de Texto,

Ejemplo. Tamaño 4.^o (género perfecto)

- 24 mm de ancho de línea con letra de Lectura y altura de 24 renglones de Parangona;
- 28 mm de ancho de línea con letra de Texto y altura de 34 de Atanasia

CAPÍTULO VII

De las imposiciones, y colocacion de las planas

Se trata aquí una cuestión capital para el impresor: la colocación correcta de las páginas. En este aspecto el error del impresor o del aprendiz es garrafal:

«todo el pliego que passare con algun defecto en esta parte, và sin remedio perdido, y no puede servir de nada.» (25 v)

Antes de exponer la imposición de los pliegos de cada uno de los formatos y dada la importancia del asunto, Paredes desarrolla 4 advertencias:

- 1.^a «el pliego de à octavo es la guía, y camino por donde se gobiernan todas las imposiciones del Genero perfecto porque un octavo tiene diez y seis planas, y otras tantas tiene vn quaderno de à folio»;
- 2.^a «todas las planas que hazen forma en el quaderno de quatro pliegos de folio, numerando sus cantidades, hazen siempre vna mas de las que tiene el quaderno» [...] «En el Genero imperfecto [...] se guian estas por el dozavo»;
- 3.^a «las planas de vn libro ya enquadernado, si son primera, tres, cinco, y las demas nones del pliego, todas tienen los reclamationes àzia el corte de las hojas; y al contrario las planas pares, dos, quatro, seis y las demas, todas han de ir sus reclamationes à la parte del dobléz.»
- 4.^a «quando un Impressor ignora, ò no se acuerda de alguna imposicion, dobla vn pliego en la forma que ha de ser, y asienta en las hojas los numeros de las planas para no errarlo, y es una disposicion muy acertada.»

Hechas estas advertencias iniciales, Paredes trata luego de las imposiciones de cada uno de los géneros o tamaños de libro (género perfecto, género atravesado y género imperfecto) y de cada imposición ofrece el patrón o esquema.

a) Imposiciones del género perfecto:

— *Imposiciones en 4.^o*: son con un pliego solo, dos pliegos en cuaderno, pliego y medio en un quaderno o medio pliego solo; *Imposición de a 8.^o*: es la guía de todas las otras imposiciones de Género perfecto puede hacerse con un pliego solo, medio pliego (que es lo más común) pliego solo «con la signatura al cruzero», con pliego y medio y con dos pliegos en un cuaderno; *Imposición en 16.^o*: suele hacerse con dos octavos pero puede también hacerse con un solo pliego con dos signaturas un solo pliego con una signatura, medio pliego o con pliego y medio en un cuaderno; *Imposición en 32.^o*: el pliego se compone de cuatro octavos (signaturas A, B, C y D); *Imposición en 64.^o*: el pliego se parte de ocho partes

b) Imposiciones del género atravesado: «el que se viene a coser por la parte más estrecha» es decir nuestro actual formato apaisado.

c) Imposiciones del género imperfecto: tiene cinco imposiciones ya que este género puede componerse con un doceavo, un doceavo con tira (cortando la tercera parte del pliego), veinticuatro, es decir, dos doceavos y 48 o cuatro doceavos.

CAPÍTULO VIII

Del contar el original, y otras advertencias necesarias

Contar el original y calcular cuantas planas ocupará compuesto con los tipos es una operación esencial dado que los talleres de imprenta difícilmente disponían de la cantidad de letras fundidas para componer el libro completo. Ello obliga a componer por formas y, por lo tanto, calcular cuánto ocupa exactamente el original manuscrito hasta llenar completamente una forma:

«No es posible que siempre aya tanta copia de letra en las fundiciones que sea suficiente para poderse componer sin contar» (35v)



Fig. 53 *Imposicion a 32*
(Procedencia y autorización:
BHUV Var.388[1])

La forma debe ajustarse para que esté todo el texto original y, a la vez, no falte nada de él; es lo que se denomina «hazer la conclusion».

Pese al cuidado que se ponía en la cuenta, los operarios de la imprenta manual sabían bien la dificultad de realizar un cálculo exacto:

«... como no son Angeles los que cuentan, es fuerça que vna, o otra vez salga la cuenta larga o corta»

Sin embargo los impresores ya tienen un sinfín de recursos o licencias de composición para resolver las desviaciones producidas por la cuenta.⁵⁸ Si una vez compuesta la forma falta espacio para poner parte del texto original que se preveía deberá apretarse la composición y para ello se emplean las tildes, es decir, se abrevian algunas palabras⁵⁹ y el abreviamiento se señala colocando una raya encima de la letra anterior a la suprimida (\bar{q} = que, \bar{c} = con, \bar{p} = perdón, etc.) o si, por el contrario, se contó poco y una vez compuesto sobra espacio, deberán añadirse espacios entre palabras o antes de las puntuaciones:

«y aviendo de remediarse la [cuenta] larga con tildes y la [cuenta] corta con espacios» (35v)

«Si sobrare, à que llamamos apretado, y es poco, hazer de cuando en cuando vna tilde» (36v)

La dificultad en el recuento varía según si se trata de versos (no tiene dificultad alguna pues cada verso debe ocupar un renglón), un original impreso (tampoco tiene dificultad) o de un original manuscrito. En este último caso sí es embarazoso el recuento.

«Lo que tiene mas embarazo, y en que se conoce la destreza del Impressor, es quando el original es manuscrito: porque aunque

58. V. Sonia Garza, *op. cit.* y Florencio Sevilla Arroyo, *op. cit.*

59. Las innumerables abreviaturas empleadas por los amanuenses o copistas medievales pasaron directamente a las cajas de composición de la imprenta manual. Estas abreviaturas (por ejemplo la tilde de omisión recta mencionada aquí por Paredes) fueron muy frecuentes tanto a finales del siglo XV como a lo largo de todo el siglo XVI y el XVII. Pero no siempre fueron empleadas de modo unívoco por lo que se convirtieron en una dificultad para la comprensión del lector. De ahí que, a medida que aumentaron las posibilidades de reproducción que ofrecía la imprenta, el uso de estas abreviaciones sería paulatinamente abandonado.

mas igual sea la letra, no dexan unos trozos de vna cabeça, ò plana, ir más abiertos ò mas cerrados que otros» (36r)

Los impresores empleaban aún otros métodos pero estos ya no eran permitidos por las reglas de la buena composición. Es el caso, por ejemplo, de hacer que las planas tengan distinto número de renglones; las planas deben todas tener el mismo número de renglones y romper esta regla atenta contra la buena composición:

«si ya no se valen de otros medios feos, y no permitidos, que no los especifico porque se olviden si es posible) queda lo impreso con notable fealdad, que motiva à que el libro le arrimen y dexen de leerle» (35v)

«si la [plana] tres tiene treinta y ocho [renglones], y la quatro treinta y nueve, es cosa insufrible» (37r)

Paredes presenta pues los recursos para lograr un texto bien compuesto, lo que hoy conocemos como una textura homogénea o color tipográfico. Para lograr esta homogeneidad Paredes trata cuestiones de lo que hoy suele englobarse en la llamada tipografía de detalle o microtipografía (espacios entre letras, entre palabras y entre líneas) con el objeto de lograr una mancha de texto con una prosa homogénea. Para ello deben evitarse tanto las líneas compuestas demasiado apretadas (cerradas) con un exceso de abreviamentos mediante tildes como las líneas con demasiados espacios (abiertas):

«Si la [plana] cinco está contada breve, y la quatro larga, và esta llena de espacios, y la cinco de tildes, que es notable disonancia, y poco curia del Impressor» (36v)

Finalmente Paredes cierra el capítulo tratando cuestiones sobre composición y compaginación:

— *títulos del libro que se colocan en la cabeza* de cada página, es decir, el seguimiento o folio literario: el título se reparte entre las páginas pares y las impares; si el libro acaba en página par se colocará el título entero aunque sea de modo abreviado.

— *modos de foliar*: puede colocarse el número de página en cada hoja, en cada columna o en cada página.

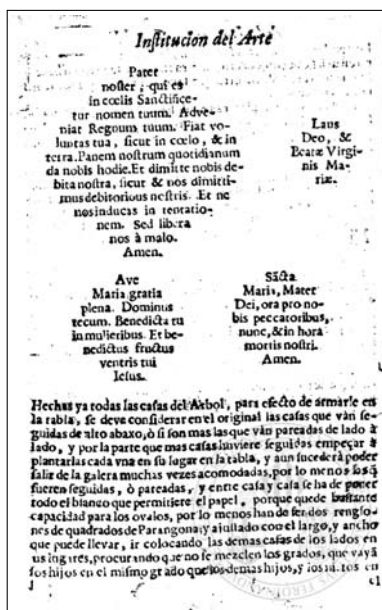


Fig. 54 *Casas del arbol*
(Procedencia y autorizaci3n:
BHUV Var.388[1])

— *estructura jerárquica* del libro: la jerarquía de las partes del libro se señalan por la página donde empiezan (página par o impar) y por la importancia de las letras iniciales. Los tomos se dividen en libros y estos en capítulos y los capítulos en párrafos; los libros deben empezar siempre página nueva y mejor si es impar y se señalan con letras mayores y rumbosas, que llamen la vista; los capítulos pueden empezar tanto en par como impar y la letra inicial debe ser más moderada que la de los libros.

— *finales de capítulo* en pie de copa: «Los triangulos que antiguamente vsaban en fin de planas, y llamavan, Pie de copa, ya no se estilan, ni se haze caso dellos [...] y esto llamavan Pie de copa»

CAPÍTULO IX

De las Conclusiones para los Estudios, Papeles orlados, y Arboles Genealogicos.

Tras la cuenta del original y las advertencias al cajista, Paredes dedica este capítulo IX a un tipo especial de composici3n, la de las conclusiones de los estudios, los papeles orlados y los árboles genealógico. Para este tipo de impresos, resulta difícil dar reglar precisas pues en ellos intervienen versos en castellano, en latín, anagramas, escudos, etc. por lo que Paredes deja constancia de los modos distintos que hay de confeccionar este tipo de textos en ciudades como Madrid, Toledo, Alcalá o Andalucía. No obstante sí ofrece el tratadista algunos buenos consejos como la necesidad de calcular exactamente los tipos según el ancho de la hoja, «las divisiones en renglones de versales [y] se han de evitar todo lo posible» o la importancia de distribuir bien los textos y emplear para ello grosores distintos como las letras de dos puntos, versales de Peticano, Misal y Parangona.

CAPÍTULO X

De la Correccion, y obligaciones que deven observar, asi el Corrector, como el Componedor, y el de la prensa.

Paredes deja claro que la labor de correcci3n no puede encargarse a cualquier persona sino sólo a la adecuada que es la persona preparada para ello. A pesar de ello Paredes afirma que él ha visto cuatro tipos de correctores:

CAPITULO DEZIMO.
De la Correccion, y obligaciones que deven observar, así el
Corrector, como el Componedor,
y el de la prensa.

Obligaciones del corrector
 (Procedencia y autorización: BHUV Var.388[1])

— *el corrector que es buen gramático pero no ha sido impresor.* corregirá con perfección el romance y el latín pero no será capaz de corregir otras cuestiones ajenas a la lengua;

— *el corrector que es impresor.* éste posee conocimientos de lengua y al unísono conoce la labor del impresor por lo que éste es el más adecuado;

— *el más experto componedor* del taller que recibe el encargo de realizar la corrección;

— *el mismo dueño de la imprenta* que, pese a no ser impresor sino mercader de libros se cree capacitado para la corrección o lo encarga a persona no preparada para ello.

Finalmente, Paredes se muestra prudente y rechaza hacer una crítica directa a algunos malos correctores y ofrece una advertencia que respira humildad fruto quizá de algunas malas experiencias que hubiera podido tener Paredes con las erratas:

«... solo sera mas acertado el que corrigiere guardando la regla siguiente:

El mas diestro Componedor, y mas satisfecho de lo que obra, al fin es hombre, y como tal sujeto à descuidos; y à vezes la mucha satisfacción ciega, el entendimiento: digolo porque sucede leer vuna palabra por otra en el original»

En cualquier caso y si es necesario, «por aver sido muchos los yerroz pedir que le saquen segunda prueba, para comprobar en ella, y ver si està bien correcto»

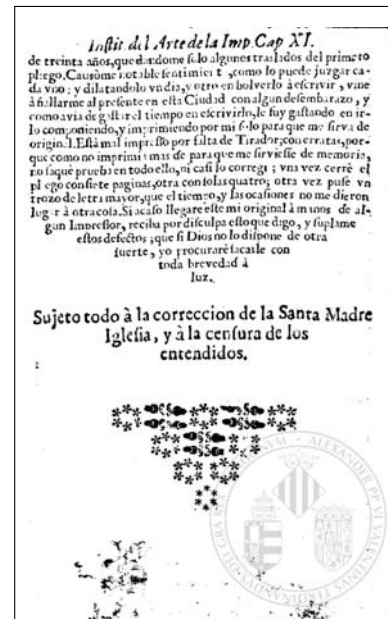


Fig. 55 (Procedencia y autorización: BHUV Var.388[1])



CAPÍTULO XI

De las mas cosas pertenecientes à la Imprenta, de que no se habla en este tratado

Paredes afirma que ha tratado especialmente de la caja. Sin embargo cabría todavía decir algo sobre materias como la ortografía latina, la composición de canto o de lenguas extranjeras, sobre las láminas y sobre la fundición u otras cuestiones relativas a la prensa.

En cuanto a la composición en griego y en francés Paredes afirma que la hizo, aunque hace ya mucho tiempo; el hebreo, Paredes dice desconocerlo pero lo que sí conoce bien es la composición de la lengua toscana o italiana.

En cuanto a la prensa Paredes ya ha tratado algunas cuestiones en los artículos anteriores si bien aún le quedarían por añadir algunos temas que ahora enumera: del modo de fundir la matriz, del registro, de los barnices, de la cantidad de humo que se ha de dar a la tinta y de la buena disposición del papel.

JOSEPH BLASI

*Epitome de la Orthographia castellana
con los Elementos de la Typographia
y un modo para enseñar de leer bien.*

(Imprenta de Juan Pablo Marti, Librero, Barcelona, 1751)

10084
EPITOME 0088-1041
DE LA
ORTHOGRAPHIA
CASTELLANA.

CON LOS ELEMENTOS
de la Typographia, y un
modo para enseñar
de leer bien.

MUI UTIL PARA LOS
Impressores, Correctores de Im-
prenta, Maestros de Escuelas,
y para otros qualesquiera
Escrivanos.

POR JOSEPH BLASI,
natural de Vall-moll.

DEDICADO

A SAN JUAN

ANTE PORTAM LATINAM.

Barcelona: En la Imprenta de Juan
Pablo Marti Librero. Año 1751.

Fig. 56 Portada del *Epitome de la Ortographia castellana* con los Elementos de la Typographia... de Josep Blasi
(Procedencia y autorización:
Biblioteca de Catalunya,
Barcelona. BC BerRes 92-12º)

Son pocos los repertorios bibliográficos que mencionan el *Epitome de la Ortographia castellana con los Elementos de la Typographia...* de Josep Blasi y las noticias que sobre esta obra ofrecen apenas ocupan unas pocas líneas. No obstante, no dudan quienes han tratado sobre esta obra en afirmar su gran importancia: Torres Amat, por ejemplo, afirma que probablemente es la primera obra que se ha escrito sobre esta materia,⁶⁰ algunos diccionarios biográficos la consideran una obra digna de mención por haberse avanzado notablemente a su tiempo⁶¹ y, más recientemente, Manuel Llanas afirma que se trata quizá del «primer tratado de ortotipografía aparecido en Cataluña, un auténtico manual de estilo».⁶² Y pese a ello los *Elementos de Typographia* de Blasi apenas han sido objeto de estudio.⁶³

Joseph Blasi, nació probablemente en 1711 en Vallmoll (Tarragona) y a él se le atribuyen unos *Avisos a los Mortales en 60 Coplas que el Christiano Lector podrá leer ò cantar en lugar de otras canciones menos utiles...* (Magin Canals impresor, Tarragona, 1762) en cuyo colofón se indica que el autor es el mismo que el del *Epitome*.

Tras retrasar la redacción del *Epitome* a la espera de un tiempo más adecuado, Josep Blasi inicia la escritura del *Epitome de la Ortographia castellana...* poco después de terminados sus estudios de Teología:

«por lo que iva dilatandolo para otro tiempo : que hallandome cursando en los estudios de las materias Theologicas , acabada mi ca-

60. Félix Torres Amat: *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes* (1836), Curial, Barcelona-Sueca, 1973, p. 110.

61. *Diccionari Biogràfic*, Albertí editor, Barcelona, 1966-1970, tomo I, p. 301.

62. Manuel Llanas: *L'edició a Catalunya. El segle XVIII*, Gremi d'Editors de Catalunya, Barcelona, 2003, pp. 20-21.

63. El tratado de Blasi aparece mencionado, también escuetamente, en la *Enciclopedia Universal Ilustrada* (Espasa, Barcelona, tomo 8, p. 1125) y en obras bibliográficas locales como la «Aproximació a una bibliografia vallmollenca I» de Antoni Gavalrà i Torrents (revista *Quaderns de Vilaniu*, 1984, n.º 5, pp. 157-205) o la *Monografia de Vallmoll*, Barcelona, Llibreria Religiosa, 1922 de Amadeu Pujol. Puede leerse un breve estudio de Joana Escobedo («Un manual d'estil del segle XVIII, el de Josep Blasi, natural de Vallmoll») en el volumen misceláneo de homenaje al profesor Joaquim Molas *Literatura medieval y moderna*, colección Homenatges, Universitat de Barcelona, 2003.



Fig. 57 *Marcas de impresor*.
Arriba: marca tipográfica de
Fernando Díaz; abajo: marca del
impresor Cormellas.
(Procedencia y autorización: BC
BerRes 92-12°)

rrera, decía con migo, tal vez tendria , con la luz de mis lecciones, el entendimiento mas sereno : pero al fin allanè todas las dificultades »

La obra fue impresa en 1751 en Barcelona,⁶⁴ en la imprenta de Juan Pablo Martí Librero. Según Manuel Llanas⁶⁵ Juan Martí adquirió en 1700 el taller tipográfico de los Cormellas lo cual explica la presencia de las dos marcas de impresor que aparecen en el *Epitome*: por una parte en la página 24 aparece la marca tipográfica con las letras F D marca identificada por Vindel⁶⁶ como la del impresor sevillano Fernando Díaz que había trabajado en el taller de Cormellas y por otra, en la página 34, figura otra marca de impresor con la leyenda *In Iovis usque sinum*, que era la marca del anterior propietario del taller, es decir, del impresor Cormellas.

La obra está compuesta por el *Epitome* (dedicado a la ortografía), los *Elementos de la Typographia* y, a modo de anexo, un breve manual de diez páginas para enseñar a leer. Las 3 obras⁶⁷ (*Epitome*, *Elementos* y modo de enseñar a leer) fueron publicadas conjuntamente y así aparecen las tres en la portada común. No obstante, los *Elementos de la Typografia* tienen portada, paginación y prólogo propios.

El autor del imprimátur es el presbítero Salvador Puig i Xoriguer, doctor de Teología y catedrático de Retórica y Poesía del Colegio Episcopal Tridentino de Barcelona quien años más tarde por encargo del obispo Josep Climent, publicaría él mismo unos *Rudimentos de la gramática castellana...* (Barcelona, taller de Tomás Piferrer, 1770 y 1776) para enseñar castellano a los alumnos del seminario Episcopal de Barcelona. Según Salvador Puig «son muchos los tratados que corren de la Orthographia Castellana» y en efecto cuando se imprime el *Epitome* de Blasi (1751) habían aparecido ya dos obras de la Real Academia Española: el primer

64. Algunos autores, entre ellos Torres Amat (*loc. cit.*) afirman que se reimprimió en 1755. Por el momento no podemos confirmar esta hipotética reimpresión que no hemos localizado.

65. *L'edició a Catalunya: segles XV a XVII* de Manuel Llanas, Gremi d'Editors de Catalunya, Barcelona, 2002, pp. 273-280.

66. *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1830)*, Barcelona, Orbis, 1942.

67. Hemos localizado dos ejemplares de esta obra: una en la Biblioteca de Catalunya (Dep. Resv. BerRes 92-12°) a partir del cual citamos y otro en la Biblioteca Nacional de España (2/17818) encuadernada en pergamino (descripción física: [24], 78, [8], 34 p.; 12.^a [14 cm]). En ambos casos los ejemplares son de formato 12.^o con páginas de 22 líneas y con impresión sobria con pocos elementos ornamentales si bien contienen un friso (p. 1), dos florones o viñetas tipográficas (pp. 14 y 18) y las ya mencionadas marcas de impresor (pp. 24 y 34) de Fernando Díaz y de Cormellas.

volumen del *Diccionario de de la lengua castellana* (Madrid, imprenta de Francisco Hierro, 1726) y la *Orthographia española* de 1741 (cuyo antecedente inmediato se encontraba en las páginas LXI-LXXXIV del mencionado diccionario, es decir, en el «Discurso proemial de la orthographia de la lengua castellana»). Pero pese a las dos obras mencionadas de la academia y pese a existir ya muchas ortografías y ante la gran variedad en los modos de escribir cree Salvador Puig que la obra de Blasi puede ser muy útil dado que expone con claridad, brevedad y orden para enseñar el uso de escribir.

El mismo Joseph Blasi reconoce también que ya existen otras obras de ortografía española.⁶⁸ Sin embargo —dice Blasi— estas ortografías suelen dirigirse a un público docto mientras que él desea hacer una obra de marcado carácter pedagógico y pragmático. Y, en efecto, la ortografía de Blasi es una ortografía práctica: por una parte, es una ortografía para quienes hablan en catalán pero desean escribir bien en castellano (el latín es «el original de entrambas»). Pero es además una ortografía que se basa no tanto en el latín como en el uso de los hablantes. Así lo afirma su autor, por ejemplo, al tratar del uso de la *B* y de la *V*: algunos ortógrafos se rigen por el origen de las voces mientras otros siguen el uso y Blasi prefiere seguir este segundo criterio, el del uso:

68. En efecto, con anterioridad a 1751, fecha de impresión del *Epitome* habían sido ya impresas un cantidad muy importante de ortografías, entre ellas las de Antonio de Nebrija (*Reglas de orthographia en la lengua castellana* de 1517), Mateo Alemán (*Ortografía castellana* de 1609) y la de la Academia Española (*Orthographia española* de 1741), además de las ortografías de Alejo Venegas (1531), Bernabé de Busto (1533), Juan de Valdés (1535), fray Andrés de Flórez (1552), Juan Martín Cordero (1556), Andrés de Flórez (1557), Cristóbal de Villalón (1558), Antonio de Lovaina (1559), Ambrosio de Morales (1560), Miguel Salinas (1563), Juan de Robles (1564), Fernando de Herrera (1580), Juan Lopez de Velasco (1582), Cristóbal de las Casas (1587), Juan de la Cuesta (1589), Pedro Simon Abril (1590), Francisco Pérez de Nájera (1604), Mateo Alemán (1609), Bartolomé Jiménez Patón (1614), Miguel Sebastián (1619), Juan Pablo Bonet (1620), Juan Bautista de Morales (1623), Ambrosio de Salazar (1627), Antonio Bordazar de Artazu (1728), Gonzalo Correas (1630), Nicolás Dávila (1631), Juan Antonio Gutiérrez de Terán (1733), Gonzalo Bravo Grajera (1634), Felipe Mey (1635), Damián de la Redonda (1640), Francisco Thomas de Cerdaña (1645), José de Casanova (1650), Juan Villar (1651), Juan Luis de Matienzo (1671), Manuel Sanchez de Arbustante (1672), Juan de Palafox y Mendoza (1679), Diego Bueno (1690), Blas Antonio de Zevallos (1692), Francisco Sanchez Montero (1713), Juan Gonzalez de Dios (1724), Salvador José Mañer (1725), Juan Perez Castiel (1727), Salvador José Mañer (1730), Antonio Bordazar de Artazú (1730), Juan Antonio Gutierrez (1732), Carlos Ros (1732), Real Academia Española (1741). Añádanse a estas las ortografías de fecha desconocida como las de Luis de Olod, Francisco de Robles, Juan de Robles o la de Domingo Antonio Rodríguez de Aumente e incluso otras de autor desconocido.

«... aquellos siguen el origen de las voces, y estos el uso, que por ser lo que principalmente debe atenderse en materia de Orthographia (que assi lo entiendo de Quintiliano, Lib. I Cap. 8.) me ha parecido mejor el seguir esta opinion , como podran observar en el decurso de este Librito» (p. 38)

Blasi es testimonio en este pasaje de dos hechos importantes desde el punto de vista historiográfico: por una parte los grandes cambios que sufrió el consonantismo del español desde el mismo siglo XV hasta bien entrado el siglo XVII, y por otra, la pugna entre las dos grandes corrientes de la historia de la ortografía española, la de «aquellos [que] siguen el origen de las voces» (principio etimológico) y la de quienes siguen «el uso» y se basan en el principio ortográfico de pronunciación (principio fonológico). Blasi —al igual que la gran mayoría de ortógrafos de los siglos XVI y XVII— sigue esta segunda corriente, la de la pronunciación, «por ser lo que principalmente debe atenderse en materia de Orthographia» y para ello, al igual que hizo Antonio de Nebrija en sus *Reglas de orthographia en la lengua castellana* de 1517, Blasi cita la autoridad de Quintiliano.

En la portada del *Epitome* se consignan los **destinatarios** de este tratado:

«Impressores, Correctores de Imprenta, Maestros de Escuelas, y para otros qualesquiera Escrivanos».

Y en el Prólogo afirma el autor que escribe para un discípulo que desea profesar el arte de la imprenta y, a continuación, el motivo:

«la falta grande que hai de su Orthographia en algunos Impressores, Maestros de escuelas, y otros muchos escrivanos, que sin faltar à su obligacion, no pueden dexar de saberla»

En la **dedicatoria** del *Epitome*, Blasi emplea un soneto escrito por él mismo para dedicar la obra al Águila de los evangelios (San Juan ante portam latinam, patrón de los impresores). Le sigue luego el **imprimátur** de Salvador Puig y la **fe de erratas** en la que más que una lista de erratas de la obra es una reflexión sobre el hecho de que se escapan errores y de ahí la necesidad de que el autor corrija la obra antes de imprimir:

«No sè si es possible , hallarse algun Libro sin errores , de aquellos , quiero decir, que comunmente llamamos de Impresor, solo sè que los más aficionados à la leccion , dicen que apenas se encuentra alguno».

Para evitar tal situación sería conveniente que el autor, antes de entregar su libro al impresor lo tuviese nueve años «baxo la ferula de la correccion» y que antes de imprimir y «paraque el Libro salga bien correcto, sería mui del caso , que el Author leyese cada primer pliego, assi que sale de la prensa, antes no se impriman los demas».

Tras los preliminares o principios vienen los 11 capítulos de ortografía.

CAPÍTULO I

De la Orthographia Castellana; de las letras , Diptongos, y Syllabas

Blasi omite la explicación de cada una de las letras (nombres y pronunciación) por considerar que es ya bien sabido. No obstante para quien desee esta explicación sobre las letras remite al *Prontuario orthologi-graphico trilingue en que se enseña a pronunciar, escribir y letrear correctamente, en latín, castellano y catalán, con una idia-graphia o arte de escribir en secreto ó con llave idia-graphica*, obra del Padre Mártir Anglès y que fue impresa en Barcelona por Mariano Soldevila en 1742.⁶⁹

En el *Prontuario* Anglés dedica la primera parte a la Orthologia y Orthographia latina, la segunda a la del castellano y la tercera a la del catalán. Se trata por lo tanto de un estudio erudito de la ortología y la ortografía de estas tres lenguas (latín, castellano y catalán) y para cada una de ellas realiza un estudio de las vocales y las consonantes, los diptongos, los acentos y la dicción.

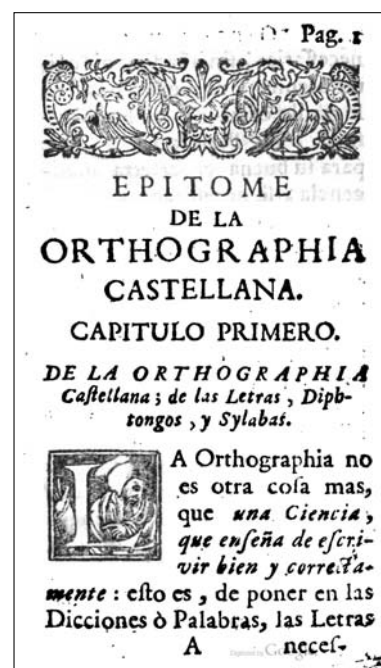


Fig. 58
(Procedencia y autorización: BC BerRes 92-12°)

69. El Padre Anglés (1681-1754), natural de Tarragona como el mismo Joseph Blasi, estudió lenguas orientales y fue un profundo conocedor del hebreo, caldeo y siríaco.

CAPÍTULO II

Del usos de las letras mayúsculas

Dedica Blasi todo un capítulo específico a los usos de las letras mayúsculas, «las que tienen el lineamiento grande»: dan comienzo a cualquier libro, tratado, capítulo, párrafo y cláusula y se emplean en los siguientes casos:

- los nombres que se dicen de Dios o alguno de sus atributos o relaciones;
- el nombre de la Virgen, con todos sus títulos e invocaciones;
- el nombre de santos, santas y coros de ángeles;
- los nombres propios y apellidos («assi de hombres como de mugeres» añade Blasi);
- nombre de reinos, regiones, provincias, islas, ciudades, villas, pueblos, montes, mares, ríos y fuentes;
- nombres de los cuatro elementos, tiempos, humos y edades;
- nombres de vientos, meses, astros y signos celestes;
- nombres de ciencias y artes liberales, los idiomas y lenguas;
- nombres de dignidad, ministerio (los oficios deben ir en miúscula);
- «cuando alguna palabra se explica solo con la primera letra, esta ha de ser mayúscula, poniendo despues della un Punto redondo»
- «Tambien es ya costumbre assentada entre los mas de los impressores, el poner la Letra Mayuscula despues de Punto Interrogativo , ò Admirativo , lo que tambien podrá practicar el Escrivano»

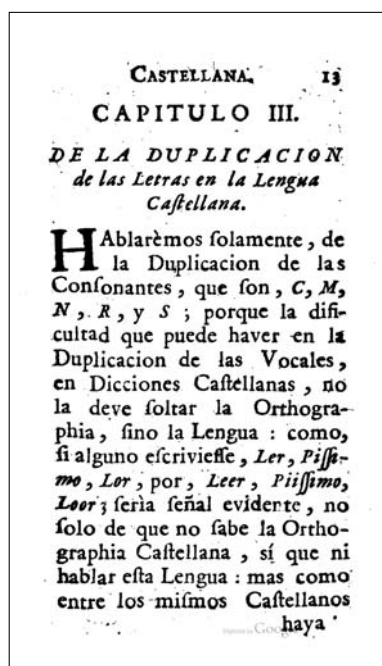


Fig. 59
(Procedencia y autorización: BC BerRes 92-12°)

CAPÍTULO III

De la duplicacion de letras en la Lengua Castellana

La duplicación de vocales —dice Blasi— no viene dada por la ortografía sino por la lengua hablada de modo que si se escribiera *ler* en vez de *leer* ello no denotaría desconocer la ortografía sino incluso no saber hablar. Es la ortografía la que debe dar reglas fijas para saber cuándo debe o no duplicarse las letras:

«... como entre los mismos castellanos haya tanta variedad , en orden à la Duplicacion de las Consonantes , como se echa de ver en muchos Libros , y papeles , assi manuscritos , como impressos ; se sigue

, que solo la Orthographia deve quitarla, dando Reglas fixas , para soltar las dudas que pueden ocurrir». (*Epitome...* pp. 13-14)

Luego, se trata aquí de la duplicación de consonantes (C, M, N, R y S) y se exponen las reglas para la correcta duplicación:

- La C delante de A, O, U siempre es sencilla
- Sólo se duplica la C ante la E y la I.
- No debe doblarse la C ante consonante aunque así lo haga el latín. Pero en las voces latinas con *ct* seguida de *i* mudan la *t* en *cc* como de *actio* o *lectio* en castellano es *accion* y *leccion*.
- Si en latín se dobla la *c* también se hace en castellano (*accentus*, *accento*)

Hace aquí el autor una primera aplicación para el caso del catalán: si en castellano hubiere duda deberá saberse cómo es en latín y si la duda persiste deberán consultarse los diccionarios. Pero en el caso del catalán no es necesario recurrir al latín ni a los diccionarios puesto que allí donde la dicción catalana dobla la *c* también la dobla el castellano: *dicció*, *ficció* y en castellano *diccion*, *ficcion*.

Siguen luego las reglas para la duplicación de la R y la S.

CAPÍTULO IV

De la semejanza que tienen algunas letras en Lengua Castellana

Trata aquí de la J y la X, la C, Z, S y SS o la B y la V. El *Epitome* ofrece en estos casos listados de voces de ortografía dudosa (dicciones castellanas que se escriben con S, las que se escriben con Z, con V y con H) siendo así un precedente de las listas que ofrecerán posteriores tratados tipográficos.

CAPÍTULO V

Del uso de la letra H, en las Dicciones Castellanas

«Antiguamente la , H , era mui poco usada en las Dicciones Castellanas ; porque muchas de las que aora escribimos con , H , los Castellanos antiguos las escribian con, F: como Fijo, Facer, Fazaña ; por, Hijo, Hacer , Hazaña». Ante el uso de F o de PH el autor propugna el uso de C donde el latín hace CH como *charitas*;

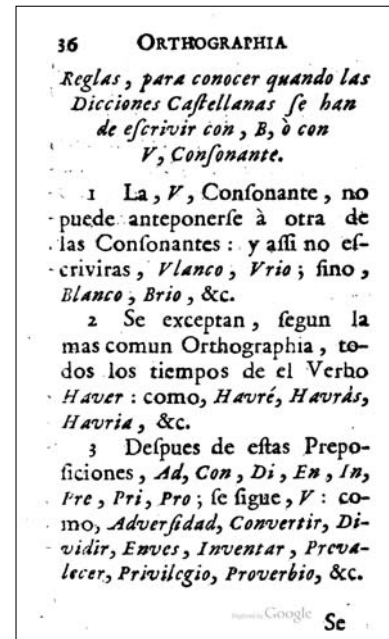


Fig. 60 «Y ciertamente es lastima ver que en nuestros tiempos , se halle ya tan introducido el vicio de pronunciar, y escribir la, B, por , la V, y al contrario ; que hasta gente de no poca erudicion tropiezan en ello» (pp. 47-48) (Procedencia y autorización: BC BerRes 92-12°)

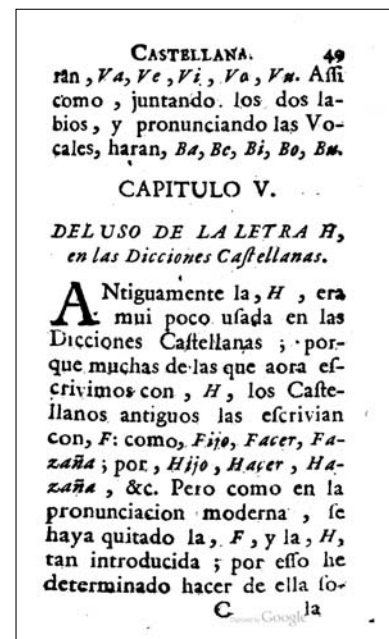


Fig. 61 (Procedencia y autorización: BC BerRes 92-12°)

Trata luego el *Epitome*... las siguientes cuestiones de ortografía:

Capítulo VI (pp. 52-57) De la diferencia que hai entre , la U , Vocal , y la , V , Consonante; y de la , S, roscada , y , la f, larga»;

Capítulo VII (pp. 57-58) «De las letras Conjuntivas , y Disjuntivas» que son E, Y (conjuntivas) y O, U (disjuntivas).

Capítulo VIII (pp. 59-63) «Del uso de letras Griegas en las Dicciones Castellanas». Son cuatro letras: K, X, Y Z.

Capítulo IX (pp. 63-68) «De los accentos» que se usan solo para diferenciar la sílaba larga de la breve y para saber si se trata de una o de otra no hay otra forma que «mirar , si en su pronunciacion se consume mas tiempo que en las de otras».

Cierra el *Epitome* de ortografía con el capítulo X (pp. 68-73) dedicado a la puntuación y el capítulo XI (pp. 74-78) «Sobre las notas numerales romanas».

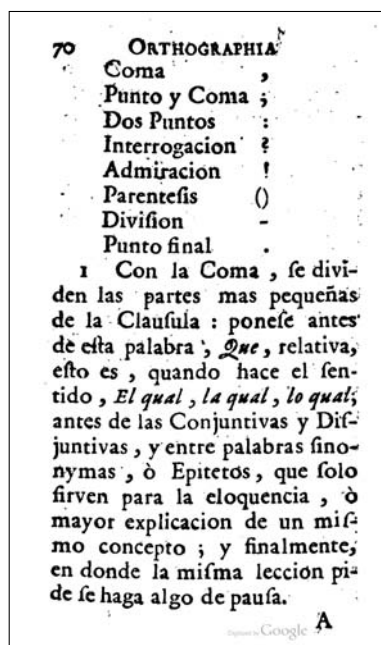


Fig. 62 «Ocho pues son las notas ò caracteres , que los Orthographos han inventado para dividir la Escritura por sus partes... » (*Epitome*... cap. X «De la Puntuacion», p. 69). (Procedencia y autorización: BC BerRes 92-12º)

CAPÍTULO X

De la puntuacion

La puntuación aparece aquí como un hecho ortográfico, una parte esencial de la ortografía:

«Tan necesaria es la buena Puntuacion , que sin ella , poco aprovechará quanto hasta aqui se ha dicho ; porque ella es el alma de las escrituras , que aclarando sus conceptos , los vivifica , quedando , por su falta , como muertas en su oportuna obscuridad» (*Epitome*, p. 68-69)

Obsérvese que Blasi ya no emplea la terminología de Caramuel (notas) ni la de Paredes (señales); Blasi emplea ya el término 'puntuación' para referirse a lo que se añade entre cláusulas (oraciones) para la buena y perfecta inteligencia. Blasi menciona los siguientes signos de puntuación: coma, punto y coma, dos puntos, interrogación, admiración, paréntesis, división y punto final y de cada uno de ellos expone sus funciones. Desde el punto de vista de la terminología ortográfica se observa aquí una evolución en tres casos:

<i>Institución (Paredes)</i>	<i>Epitome (Blasi)</i>
, Inciso, virgula, ò medio punto	Coma
; Colon imperfecto, punto y medio	Punto y coma
: Colon perfecto, dos puntos	Dos puntos

CAPÍTULO XI

De las notas numerales romanas

«Estos numeros, vulgarmente llamados Cifras Romanas, por ser los Romanos los que primeramente se valieron de ellas, son siete Letras Mayúsculas, I, V, X, L, C, D, M». Blasi explica el porqué de cada una de estas letras se emplea como número y para ello toma las explicaciones de P. Manuel Sánchez. Así, por ejemplo X significa diez porque esta letra se compone de dos VV, una al derecho y otra al revés y cada una vale cinco y sumadas son diez.

Al igual que Alonso Víctor de Paredes en su *Institución y origen del arte de la Imprenta* que al tratar la cuenta castellana pone el ejemplo del año en que escribe (23r), así lo hace también Joseph Blasi en su *Epitome* para explicar los numerales romanos:

«...juntas estas Letras, assi, MDCCLI. Hacen el numero de mil setecientos cinquenta y uno, que es el de el Año en que estamos»

Elementos de la Typographia

En la signatura 12, A-E12 del *Epitome* dan comienzo los *Elementos de la Typographia*. Como ya se ha señalado, estos *Elementos*, pese a estar insertos en el *Epitome*, tienen portada, prólogo e índice propios. Están compuestos los *Elementos* por 6 páginas sin numerar (prólogo e índice) y 34 páginas numeradas (numeración propia de la 1 hasta la 34) que incluyen los VI capítulos dedicados a los elementos de la tipografía (pp. 1-24) y el apéndice para maestros de escuela sobre cómo enseñar a leer (pp. 25-34).

En la portada se consignan los **destinatarios** que son los principiantes en el arte, los impresores, los correctores de imprenta y cuantos deseen hacer imprimir sus escritos. Luego, en el prólogo reitera los destinatarios:

«Despues de haver tratado de la Orthographia Castellana, dando las reglas suficientes, para hacerse en breve, y con mucha facili-

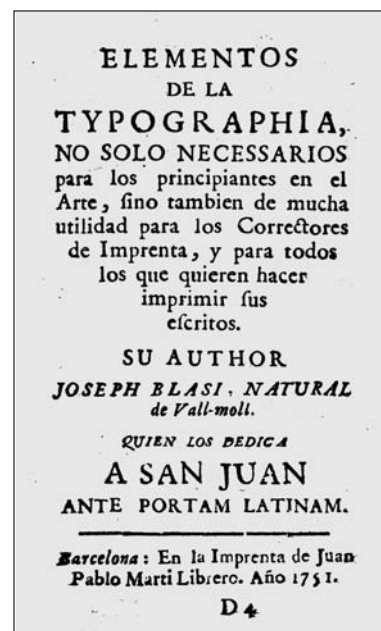


Fig. 63 Portada reducida de los *Elementos de Typographia* incuidos por Josep Blasi en su *Epitome de Orthographia Castellana* con portada y numeración propias. (Procedencia y autorización: BC BerRes 92-12º)

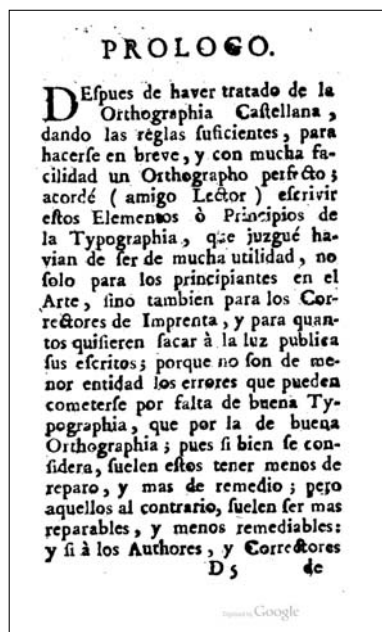


Fig. 64
(Procedencia y autorización:
BC BerRes 92-12^o)

dad un Orthographo perfecto; acordé (amigo Lector) escribir estos Elementos ò Principios de la Typographia, que juzgué havian de ser de mucha utilidad, no solo para los principiantes en el Arte, sino tambien para los Correctores de Imprenta, y para quantos quisieren sacar à la luz publica sus escritos»

Los destinatarios, impresores, correctores y cuantos desean publicar sus obras no sólo deben dominar la ortografía sino también la tipografía dado que los errores de tipografía no son menores que los de ortografía:

«... porque no son de menor entidad los errores que pueden cometerse por falta de buena Typographia, que por la de buena Orthographia»

Y el motivo es que así como es útil que el impresor sepa la ortografía, también lo es que autores y correctores conozcan la tipografía:

«... si a los Autores, y Correctores de Imprenta les es mui provechoso que el Impresor sepa la Orthographia, ya para su descanso, ya paraque con el cuidado de entrambos salga el impresso bien correcto; por la misma razon, no menos les será util el tener ellos [autores y correctores] alguna noticia de la typographia y así saldrán las impresiones no solo limpias de errores sino tambien con aquel ornato y aliño que piden materias tan elevadas como suelen ser las que se dan a la imprenta».

De ahí que deje claro que su propósito no es tratar de la prensa sino de la caja y la composición:

«... no pretendo tratar de lo que pertenece à la Prensa [...] por ser trabajo mas del cuerpo que del alma.⁷⁰ hablarémos solamente de lo que toca à la Caja, que es la buena, y aliñada composicion».

70. La relación entre el cuerpo y la mente es la misma que se da entre la prensa y la caja: la prensa es más del cuerpo mientras que la caja es más de la mente. Esta misma idea aparece ya en los dos tratados anteriores de Caramuel y Paredes: Caramuel dirime las cuestiones morales (si pueden trabajar en días de fiesta o si deben o no hacer el ayuno) basándose en la distinción que hacen los teólogos entre los prensistas que realizan un trabajo mecánico y, por lo tanto físico y los cajistas que realizan un trabajo intelectual, un arte liberal (Caramuel, §§ 3238-3246); para Paredes la buena doctrina y la buena disposición son el alma del libro siendo la impresión el cuerpo del mismo (Paredes 44v).

Blasi se propone aquí tratar únicamente de lo relativo a la caja. No tratará por lo tanto de cuestiones como imposiciones y casados, tamaños del papel, pliegos o tintas que son cuestiones que pertenecen a la prensa. Y tampoco tratará aquí acerca de la puntuación, los acentos, la corrección tipográfica o el uso de letras versales o mayúsculas porque estas cuestiones las ha tratado ya en el *Epitome* dedicado a la Orthographia.

Al igual que su ortografía en la que Blasi afirma seguir más que la etimología latina el uso de la lengua, la tipografía de Blasi es también pragmática. En sus *Elementos* el criterio tipográfico de Blasi es si tal o cual modo de hacer facilita o, por el contrario, dificulta la lección, es decir, la lectura y la comprensión. No obstante, su pragmatismo no excluye el sentido estético: Blasi trata hasta el más mínimo elemento tipográfico como el espacio entre una letra capitular y las letras que siguen (cap. II) o el espacio que debe haber entre las letras de una palabra escrita toda ella en mayúsculas (cap. III).

Los *Elementos de la Typographia* se estructuran en VI capítulos:

- Capítulo I De los principios.
- Capítulo II De las letras floridas, y de puntos.
- Capítulo III De los espacios.
- Capítulo IV De la igualdad, y disposicion de las Páginas
- Capítulo V De los generos de Letras, que mas comunmente se encuentran en las Imprentas.
- Capítulo VI De las señales que tienen los Impressores para la correccion.

CAPÍTULO I

De los principios (pp. 1-4)

Se trata aquí de la composición de lo que denominamos ‘principios’ (hoy denominados también preliminares), es decir, portada, páginas prologales e índice de contenido. Blasi sólo trata aquí de la portada. Esta debe estructurarse en cláusulas en forma de triángulo y, al pie, debe ponerse el nombre del autor con todos sus títulos en letra cursiva o bastardilla, y en letra redonda, el nombre del patrón a quien se dedica la obra.

INDICE DE LOS CAPITULOS.	
CAP. I. De los Principios.	Pag. 1.
CAP. II. De las Letras Floridas, y de Puntos.	5.
CAP. III. De los Espacios.	8.
CAP. IV. De la Igualdad, y Disposicion de las Páginas.	15.
CAP. V. De los generos de Letras, que mas comunmente se encuentran en las Imprentas.	19.
CAP. VI. De las Señales, que tienen los Impressores para la correccion.	21.
MODO que deven tener los Maestros de Escuelas, para enseñar de leer à los muchachos.	25.
ELE-	

Fig. 65 Índice de los *Elementos de Typographia*
(Procedencia y autorización: BC BerRes 92-12°)

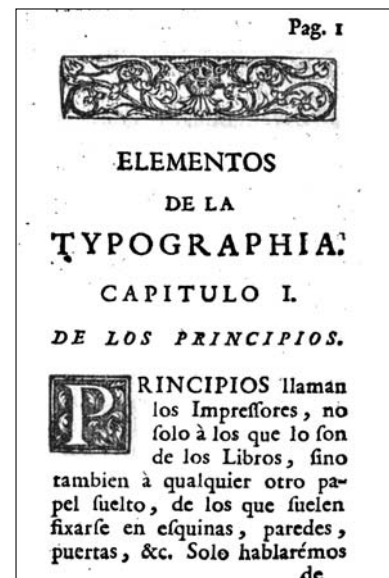


Fig. 66 Inicio del capítulo I de los *Elementos*
(Procedencia y autorización: BC BerRes 92-12°)

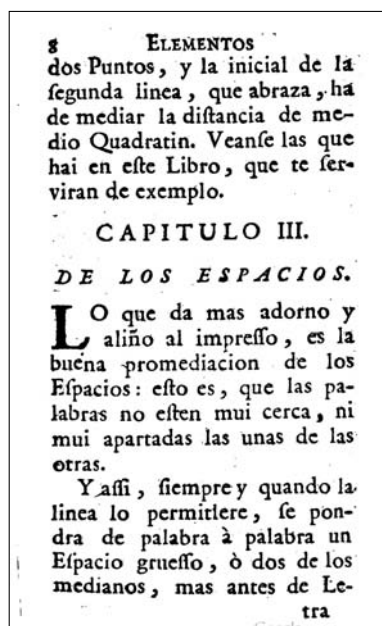


Fig. 67 «Y assi, siempre y quando la linea lo permitiere, se pondra de palabra à palabra un Espacio grueso, ò dos de los medianos, mas antes de la Letra Mayuscula, bastará uno de los mas delgados» (Procedencia y autorización: BC BerRes 92-12^o)

CAPÍTULO II

De las letras floridas, y de puntos (pp. 5-8)

Define el autor las letras floridas con las que debe iniciarse siempre el libro y las letras de puntos (aquellas que abrazan dos o más líneas) con las que deben iniciarse los capítulos. El autor trata aquí cuestiones de microtipografía especificando el espacio delgado que debe mediar entre la letra florida y la letra mayúscula que le sigue. La letra de puntos deberá abarcar tres o cuatro líneas cuando el capítulo está estructurado en párrafos en cuyo caso cada párrafo se iniciará con letra de dos puntos.

CAPÍTULO III

De los espacios (pp. 8-14)

«Lo que da mas adorno y aliño al impresso, es la buena promediación de los Espacios».

Se trata aquí del espacio entre palabras (p. 8) entre las cuales «la desproporcionada distancia entre las palabras, no solo se opone à la buena typographia, sino tambien a la perfeccion de la Orthographia, y la Chirographia y aun el mismo Lector, como à tal precisamente, la aborrece» (p. 12). Trata también aquí del espacio entre las letras de una misma palabra cuando toda ella está en mayúsculas (p. 9).

Al tratar acerca del uso de los espacios en la puntuación (p. 10), afirma que los signos (excepto el punto final) deben ponerse entre dos espacios, el primero muy fino y el segundo medio o grueso y la interrogación o la entonación debe colocarse solamente

71. Tres años después, en 1754 la Academia en la segunda edición de la Ortografía de la lengua castellana ya afirmó la necesidad de colocar este signo también al inicio de la pregunta o de la exclamación: «... después de una largo examen á parecido a la Academia se pueda usar de la misma nota de interrogación, poniéndola inversa antes de la palabra en que tiene principio el tono interrogante, además de la que ha de llevar la cláusula al fin de la forma regular, para evitar así la equivocación que por falta de alguna nota se padece comúnmente en la lectura de los periodos largos...». José Maria Palacios en su tratado de 1845 (*Manual del cajista...*, p. 120) ya afirma que el interrogante se coloca tanto al inicio (con el punto hacia arriba) como al final de la interrogación. No obstante, el uso generalizado del signo de apertura de interrogación o de entonación fue muy lento. Todavía en 1884 Giraldez constata que hay algunos talleres que sólo emplean el signo al final; veinte años después, en 1904, Famades Villamur afirma que el uso del signo de interrogación invertido a inicio de frase ya es generalizado.

al final de la frase.⁷¹ También se tratan en este capítulo cuestiones tipográficas referidas a la división de palabras a final de renglón que se hará siempre por sílabas (p. 11-12).

Cierra este capítulo una advertencia (pp. 13-14) para que el autor no añada ni suprima nada una vez hecho el molde pues de ello se deriva que las líneas queden cerradas o abiertas en exceso.

CAPÍTULO IV

De la igualdad y disposicion de las paginas (pp. 15-18)

Todas las páginas deben tener el mismo número de líneas (p. 15-16) (se exceptúa la primera página del libro que será más ancha y más larga pues sirve de guía al librero para cortar el libro); en la parte superior de la página se coloca el número de página y el título del libro, tratado o capítulo en mayúsculas o minúsculas bastardillas (pp. 16-17); si el tamaño del libro es a folio la composición será a dos columnas (p. 17); la última página del capítulo debe albergar al menos cuatro o cinco líneas y si sobra espacio se añadirá algún florón o viñeta (p. 18)

CAPÍTULO V

De los generos de letras, que mas comunmente se encuentran en las Imprentas (pp. 19-20)

La letra puede ser redonda o cursiva (bastardilla) y cada una de estas por su tamaño o cuerpo puede ser de breviario, cicerón pequeño, cicerón grueso, atanasia, de texto, parangona o peticano.

CAPÍTULO VI

De las Señales, que tienen los Impressores para la correccion (pp. 21-24)

«Sucede algunas veces que ignorando el Author las Señales, que tienen los Impressores, para la correccion; corrige las pruebas à su moda: de que resulta, que à veces, no entendiendole el Impressor, pone un disparate peor de el que se le corrigen...»

Se exponen los 7 errores más comunes en la composición con la señal correspondiente que se pone en el texto y en el margen y ex-

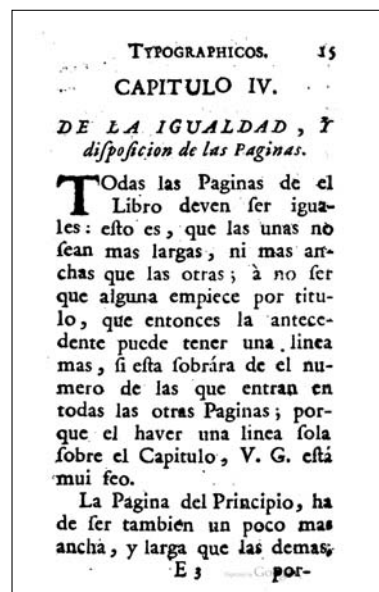


Fig. 68
(Procedencia y autorización: BC
BerRes 92-12^o)

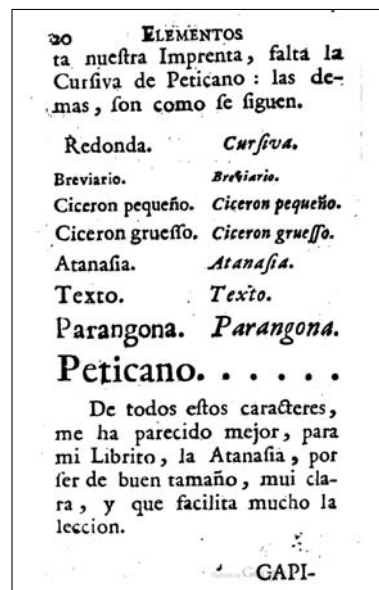


Fig. 69 «Primeramente se dividen
las Letras, en redondas, y
Cursivas ò Bastardillas [...] de
todos estos caracteres, me ha
parecido mejor, para mi Librito, la
Atanasia, por ser de buen tamaño,
mui clara, y que facilita mucho la
leccion» (pp. 19-20) (Procedencia y
autorización: BC BerRes 92-12^o)

plicación de lo que se pide con esta señal que se enmiende.

Finalmente, las 10 últimas páginas de estos *Elementos* (pp. 25-34) las dedica el autor a «Modo que deven tener los Maestros de Escuelas , para enseñar de leer bien à los muchachos».

JUAN JOSÉ SIGÜENZA Y VERA

*Mecanismo del arte de la imprenta
para facilidad de los operarios que le exerzan*

(Imprenta de la Compañía, Madrid, 1811¹, 1822²)

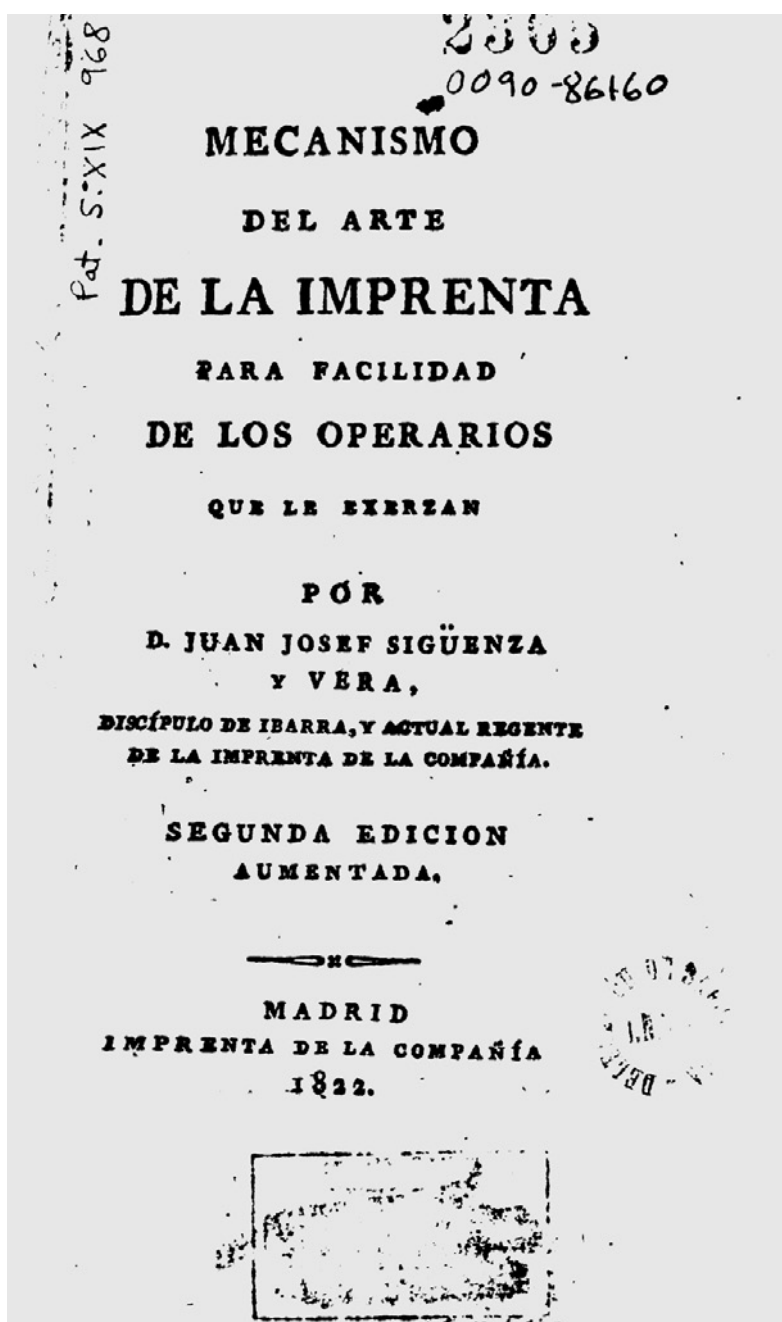


Fig. 70 Portada de la segunda edición aumentada del *Mecanismo del arte de la imprenta...* de 1822 (Procedencia y autorización: Biblioteca de Catalunya. Barcelona. BC Ber-8-7721)

El *Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que le exerzan* de Juan José Sigüenza y Vera fue impreso en 1811⁷² cuando hacía ya siete años que Sigüenza no trabajaba en el taller de Joaquín Ibarra.⁷³ Sigüenza había trabajado veintiocho años en el taller de Ibarra, de 1776 hasta 1804. Tras unos primeros años de aprendizaje con el mismo Ibarra, Sigüenza fue ayudante de dirección de Rafael Sánchez Aguilera y luego regente. En febrero de 1804 fue elegido para ocupar el cargo de regente de la Compañía de impresores y libreros del reino.⁷⁴ Esta primera edición del tratado tuvo muy buena recepción⁷⁵ y en adelante sería uno de los tratados más citados y elogiados.

Tras la buena acogida de la primera edición (1811), Sigüenza imprimió, en agosto de 1822, una 2.^a edición corregida y aumen-

72. Indizado por CCPB 000333597. De esta primera edición de 1811 hemos localizado un ejemplar en la Universidad de Navarra, Biblioteca de Humanidades, fondo antiguo o colecciones especiales (sig. top. FA 280.046) y otro en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (sig. top. FA 9144). De esta 1.^a edición de 1811 existe una reproducción moderna publicada en 1992 por Ollero y Ramos, colección Almarabú.

73. Una magnífica obra sobre la labor impresora de Ibarra es la de José Luis Acín Fanlo y Pablo Murillo López: *Joaquín Ibarra y Marín, impresor: 1725-1785*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (Iber Caja), 1993.

74. Joaquín Ibarra instaló su taller de imprenta en Madrid en 1753. Al morir Ibarra (noviembre de 1785), el taller quedó en manos de su viuda e hijos y la dirección pasó a Rafael Sánchez de Aguilera. De 1796 hasta 1804 Sigüenza sería el ayudante de dirección (*Mecanismo...*, 1822, p. 280 y *Observaciones...*, p.80) y luego regente. En 1804, Sigüenza pasó a ser regente de la Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino (*Mecanismo*, 1811, p. 173 y 1822, p. 181) y Miguel de Burgos (que trabajaba en la imprenta de Ibarra desde 1799 y que había sido discípulo del mismo Sigüenza) lo sustituyó en el taller de Ibarra como ayudante de dirección. En 1809 al fallecer el regente Rafael Sánchez de Aguilera, De Burgos pasó a ser el nuevo regente del taller de Ibarra hasta 1812. Véase Juan José Sigüenza y Vera: *Memoriales tipográficos (1804-1826)*. Transcritos de los originales por Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Castalia, 1948.

75. En esta primera edición de 1811 Sigüenza cierra la exposición del Motivo deseando que el público y los facultativos reciban con agrado su obra; pero ya en la segunda edición de 1822 se deja constancia de la favorable recepción de que gozó este manual: «Vivo reconocido á los favores que el Público se ha dignado dispensarme, aceptando gustoso mi trabajo» (1822, p. VI).



Fig. 71 *Mecanismo*
(Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)

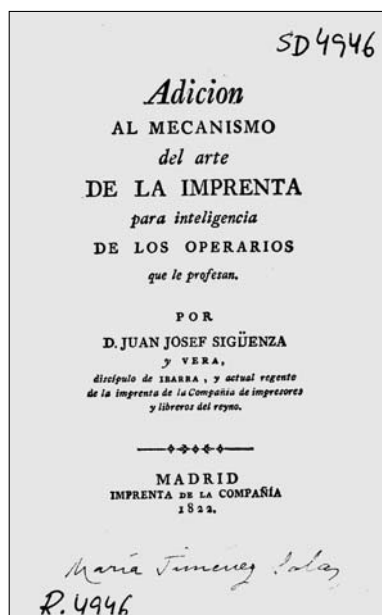


Fig. 72 Portada de la *Adición al mecanismo del arte de la imprenta* publicada a modo de opúsculo en 1822 y que ese mismo año apareció añadida en la segunda edición aumentada del *Mecanismo*. (Procedencia y autorización: Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid BH SD4946)

tada⁷⁶ en la que entre otras cosas⁷⁷ Sigüenza agregó una *Adición* con paginación continuada (pp. 255-289). Dicha adición fue también impresa a modo de opúsculo de 48 páginas: *Adición al Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que le profesan* (Madrid, Imprenta de la Compañía [de impresores y libreros del reino], 1822).⁷⁸

Con la *Adición* de 1822 Sigüenza agrega a su tratado la lista de «Nombres técnicos pertenecientes á este arte» (pp. 3-24), una «Adición á la advertencia é instrucciones al caxista» (pp. 25-28), una primera «Nota» citando un texto de Lottin sobre la impresión a dos tintas (pp. 29-31), un breve texto sobre los acentos (p. 31), modo de componer la fe de erratas (p. 32), las imposiciones vistas en galera (pp. 33-36), una «Respuesta del autor á la carta publicada por su discípulo Sr D. Miguel de Búrgos» (pp. 37-39), una segunda «Nota» acerca de un cajista del siglo XVII (Víctor de Paredes) y una tercera y última «Nota» sobre la reciente modificación de la libertad de imprenta.

* * *

Inicia Sigüenza el prólogo del *Mecanismo del arte de la imprenta* exponiendo el «Motivo que dió margen á emprender este tratado» que no fue otro sino un error que él mismo cometió en el taller de Ibarra, o que, por lo menos, él, regente entonces, asume como propio:

76. Para estas notas citamos a partir de esta 2.^a edición aumentada de 1822 según el ejemplar conservado en la Biblioteca de Catalunya (Dep. Gen. Ber-8-7721). Hemos localizado otro ejemplar en la red automatizada de la Biblioteca de la Real Academia Española (M-RAE, RM-247).

77. Hemos realizado un cotejo de ambas ediciones (la 1.^a de 1811 y la 2.^a de 1822) y las diferencias no son muchas ni sustanciales: la referencia a Miguel de Burgos hecha por Sigüenza en el «Motivo que dió margen á emprender este tratado»; al tratar de las instrucciones al cajista añade Sigüenza cómo componer tragedias, comedias, sainetes, árboles genealógicos, poderes y relaciones de méritos (pp. 26-29); añade la parte dedicada a la impresión con el encarnado (pp. 33-34); se añade también una nota sobre los memoriales y su imposición pues deben llevar papel sellado (pp. 51-53); supresión de algunos fragmentos (pp. 64 y 89); añade las imposiciones apaisadas (pp. 102-105); signos de medicina (p. 127); se modifica la nota referida al «Prontuario de voces castellanas sacadas del diccionario de la Lengua» (p. 127); añade Sigüenza una breve explicación y modelo para la fe de erratas (p. 186) así como una nota en la que cita a Lottin, impresor del rey de Francia sobre la sustitución del encarnado mediante el uso de tipos distintos de letras (pp. 187-189) y, finalmente, la edición de 1822 incluye la *Adición* de la que carecía la primera edición de 1811.

78. Para la *Adición del mecanismo del arte de la imprenta* citamos según opúsculo publicado por separado (ejemplar de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. BH SD 4946 digitalizado por Google). Hemos localizado también un ejemplar en la BRAE (M-RAE, RM-246(2)).

«Por haber echado á perder una urgente relacion de méritos de quatro planas por la mala colocación de las dos del blanco en la prensa, cuyo primer pliego no miré con el debido cuidado» (*Mecanismo*, 1811, p. VI)

A estas desgraciadas circunstancias que impulsaron a Sigüenza a redactar el tratado añádase que varias personas le impulsaron para que lo imprimiera, entre ellas, «mi discípulo don Miguel de Burgos, joven que con su aplicación y talentos procura sostener la casa y crédito de Ibarra».⁷⁹

A continuación exponemos los contenidos del tratado de Sigüenza agrupándolos en los siguientes bloques: cuestiones relativas a la sección de prensas (tamaños de letra, papel y tintas y barniz), la sección de cajas (composición y advertencias la cajista) y la ortografía. Hecha la exposición del tratado de Sigüenza, exponemos muy brevemente por una parte los contenidos de las *Observaciones sobre el arte de la imprenta*, obrilla que Miguel De Burgos imprimió tras la aparición de la primera edición del *Mecanismo* (1811), y, por otra, la respuesta que Sigüenza hace a algunas de las observaciones de De Burgos.

Los contenidos esenciales del *Mecanismo del arte de la imprenta* son:

Sección de prensas

- muestras de fundiciones;
- imposiciones (pliegos de 4.º hasta 36.º);
- partes de la prensa;
- del barniz para el negro, del encarnado y negro, barniz para el encarnado;
- del alzado;
- cualidades del papel;
- cuestiones sobre la fundición;

Sección de cajas: composición

- la caja de imprenta;
- letras que entran en la línea según diferentes fundiciones;
- líneas de cada plana según letras y medidas;
- advertencia e instrucciones para el cajista;
- los signos de corrección de pruebas;
- signos de matemáticas;

79. En la segunda edición aumentada de 1822 Sigüenza modifica esta expresión y la sustituye por esta otra: «... mi discípulo don Miguel de Burgos, quien con su aplicación y talento procuró sostener la casa y crédito, y en el día la suya»

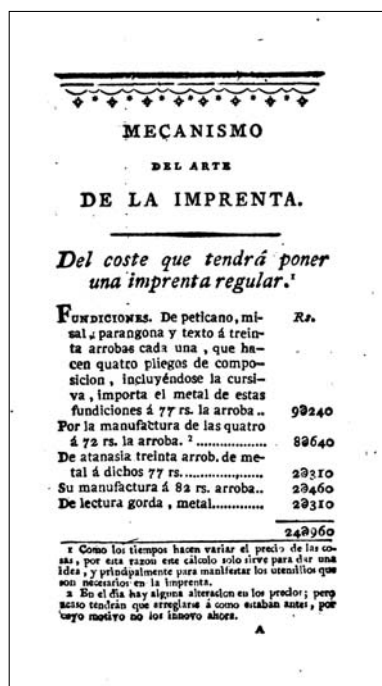
(VII)

ÍNDICE.

<i>Del coste que tendrá poner una imprenta regular</i>	1
<i>Lámina de la caja de la imprenta</i>	6
<i>Muestras de las fundiciones</i>	17
<i>Letras que entran en la línea de diferentes fundiciones y medidas</i>	17
<i>Advertencia, é instrucciones al cajista en orden al desempeño de su obligación</i>	22
<i>Líneas que debe tener la plana según la letra y medida</i>	36
<i>Lámina para corregir las pruebas</i>	41
<i>Cualidades del papel</i>	42
<i>Regulación de la desmejora de las fundiciones por resma</i>	43
<i>Circunstancias que debe tener la fundición</i>	45
<i>Folios pertenecientes á la última plana de cada signatura de memoriales ajustados en pliegos sueltos en folio, con su imposición correspondiente</i>	47
— <i>de memoriales en duernos</i>	55
— <i>de duernos en folio, y su imposición correspondiente</i>	61
— <i>de ternos en folio, y su imposición</i>	65
— <i>de pliegos sueltos en 4.º, y su imposición</i>	71
— <i>de duernos en 4.º, y su imposición</i>	75
— <i>de 8.º, y su imposición</i>	81
— <i>de 12.º, y su imposición</i>	88
— <i>de 16.º, y su imposición</i>	92
— <i>de 18.º, y su imposición</i>	96
— <i>de 24.º, y su imposición</i>	97
— <i>de 4.º, 6.º y 8.º de planas apoyadas, como la música</i>	100

Fig. 73 Índice

(Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)



MECANISMO
DEL ARTE
DE LA IMPRENTA.

Del coste que tendrá poner una imprenta regular.¹

FUNDICIONES. De peticano, misal, parangona y texto á treinta arrobas cada una, que hacen quatro pliegos de composicion, incluyéndose la cursiva, importa el metal de estas fundiciones á 77 rs. la arroba ..	99240
Por la manufatura de las quatro á 72 rs. la arroba. ²	89640
De atanasia treinta arroab. de metal á dichos 77 rs.	29210
Su manufatura á 82 rs. arroba..	29460
De lectura gorda, metal.....	29310
	248960

¹ Como los tiempos hacen variar el precio de las cosas, por esta razon este calculo solo sirve para dar una idea, y principalmente para manifestar los utensilios que son necesarios en la imprenta.
² No el día hay alguna alteracion en los precios; pero este tambien que arreglase á como estaban antes, por largo motivo no los innovo ahora.

Fig. 74 *Del coste que tendrá poner una imprenta regular*
(Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)

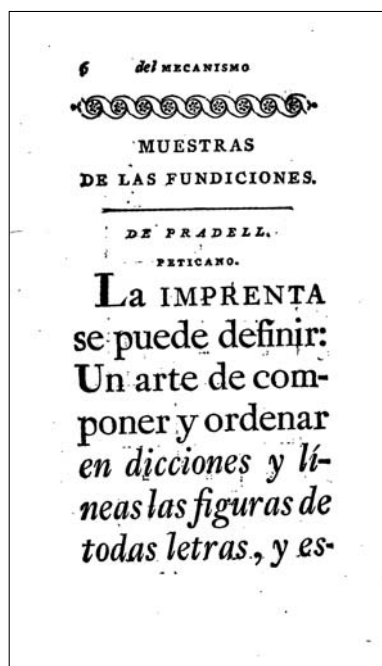


Fig 75 *Muestras de fundiciones*
(Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)

- alfabetos griego, hebreo, árabe, alemán, polaco, inglés;
- números romanos;
- modo de hacer la fe de erratas.

Ortografía

- variaciones en la ortografía;
- modo de dividir dicciones latinas;
- voces de dudosa ortografía en castellano;
- voces de dudosa ortografía latina;

El espíritu práctico del tratado de Sigüenza queda patente en la primera página en la que relaciona a modo de listado el material necesario para poner una imprenta regular y para cada material, el coste correspondiente (*Del coste que tendrá poner una imprenta regular*) desde las fundiciones de letras (la unidad de conjunto es la arroba), hasta chibaletes, cajas, candiles y aceites para la prensa.

Sección de prensas

En lo relativo a las partes de la prensa el tratado de Sigüenza ofrece una detallada explicación de las dimensiones y las partes de la prensa («**Explicación de las piezas de la prensa**»). Para ello reproduce en una lámina la prensa y desglosa la lámina en 11 figuras a las que luego dedica un buen número de páginas (161-174) para la explicación de cada una de ellas.

Otros aspecto importante del tratado de Sigüenza es la muestra de «los grados de letras que regularmente se usan», es decir, las «**Muestras de las fundiciones**». Para ello no empleará nuestro tratadista un mismo texto que utilizado a modo de ejemplo se repite para cada fundición sino que el mismo texto en el que expone las nociones históricas acerca de la imprenta (nombre, nacimiento y dudas acerca de su inventor y evolución) lo emplea para mostrar las fundiciones componiendo cada página del discurso histórico con un grado de letra (tamaño) distinto. Sigüenza presenta las fundiciones desde la mayor (Peticano) siguiendo por Misal, Parangona, Texto,⁸⁰ Atanasia, Lectura gorda, Lectura chica, Entredós, Breviario, Glosilla, hasta la más pequeña de todas, la Nomparell. Y para

80. En la página compuesta en letra de Texto Sigüenza afirma que «para el efecto de la impresión todo es necesario, el estudio y destreza de unos [compositores y cajistas] y el cuidado y las fuerzas de otros [prensistas o tiradores]». Sigüenza parece dar continuidad a la secular pugna entre cajistas e impresores. Caramuel ya había expuesto este «enfrentamiento»: «los cajistas ejercen un arte liberal, los impresores mecánico» (§ 3238). De hecho este es el punto esencial que permite a Caramuel dirimir las cuestiones morales (si pueden o no trabajar en

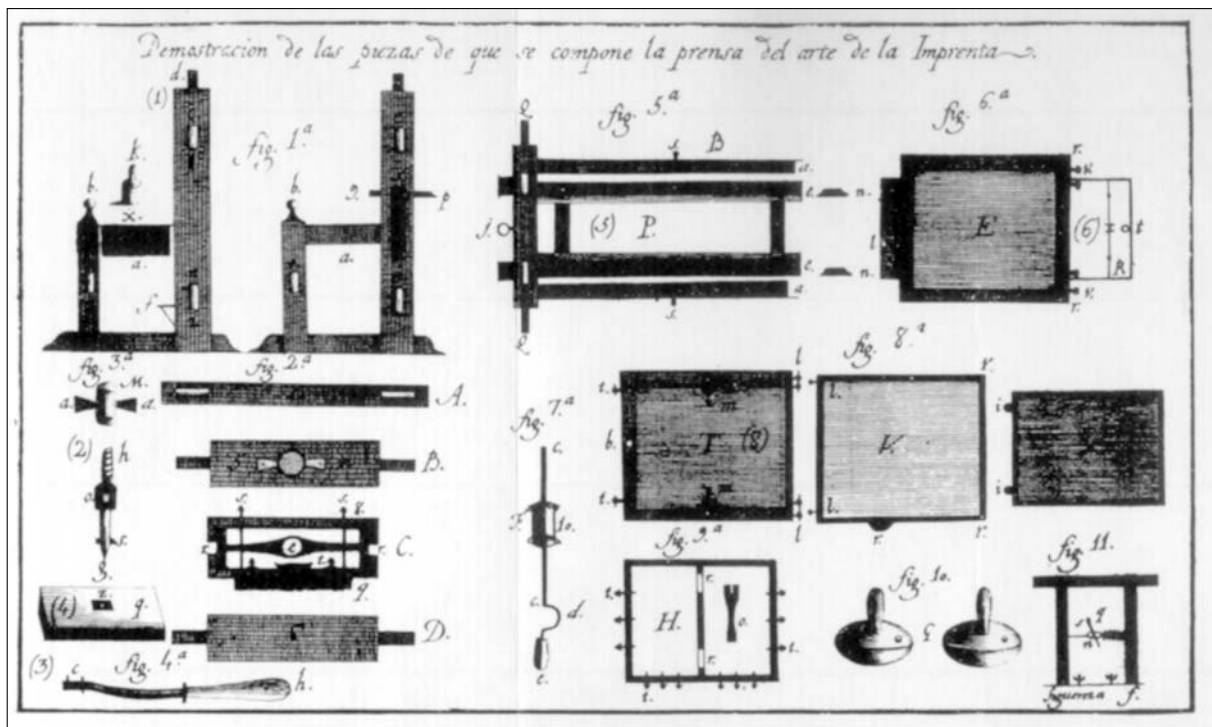


Fig. 76 *Partes de la prensa*. Para esta descripción de la prensa y sus partes, Sigüenza recurre a Pedro Rodríguez, zelador de las prensas de la Compañía de impresores y librereros del reino, quien la revisó. Esta descripción de la prensa de Sigüenza es junto con la de Joseph Moxon (*Mechanick Exercises...*, *op.cit.*) una de las más detalladas de las que a día de hoy se conocen.

ello emplea Sigüenza las fundiciones de Eudaldo Pradell⁸¹ excepto en el caso de la Nomporell que es de Espinosa:⁸²

día festivo [§3238-3240] o si están o no sujetos al ayuno[§§ 3241-3246] referidas a cajistas y a prensistas. En este punto Miguel De Burgos (*Observaciones*, pp. 36ss.) critica a Sigüenza «que se mira al prensista con algun desden, considerando en él cierta inferioridad respecto del caxista». De Burgos toma claro partido en favor de los prensistas.

81. Eudald Pradell [o Paradell] (Ripoll, 1721-Madrid, 1788) era hijo de un maestro armero de Ripoll (Gerona) y de él aprendió el oficio paterno. Pradell era un artesano que supo ver la oportunidad de un negocio muy necesitado y con veinte años se trasladó a Barcelona donde animado por el impresor Pablo Barra aprendió el arte de grabar punzones y hacer matrices. Las primeras nociones las adquirió en la fundición del convento de San José de la orden de los Carmelitas Descalzos de Barcelona. Pronto tuvo Pradell contacto con el dueño de la Imprenta Real. Tras años de aprendizaje, Pradell presentó muestras de su letras: la letra Peticano (1758), la letra Chica (1759), la letra Nueva de Texto (1761) y la de Letura Chica (1762), probablemente fundidas por Felio Pons. La Junta de Comercio de Barcelona le ofreció su apoyo y realizó los trámites para el memorial y la solicitud de protección real, solicitud que fue atendida de modo favorable en 1764. Por orden del rey (Real Orden de 4 de agosto de 1764), Pradell se trasladó a Madrid para que trabajase allí para abrir matrices y enseñase el arte de fundir y para ello Pradell recibió una pensión anual vitalicia. Tras su muerte en Madrid en 1788 el obrador de Pradell siguió activo a través de su viuda e hijo y en 1793 su viuda publicaría el nuevo muestrario: *Muestra de los grados de letras y viñetas que se hallan en el obrador de Fundición de la Viuda e Hijo de Pradell*. En la Oficina de Don Benito Cano, Año de 1793.

82. Antonio Espinosa de los Monteros (1732-) realizó estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y pasó luego a trabajar en el taller de

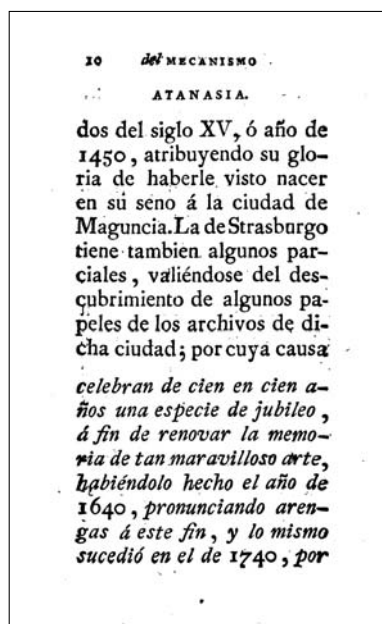


Fig. 77 Letra Atanasia
(Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)

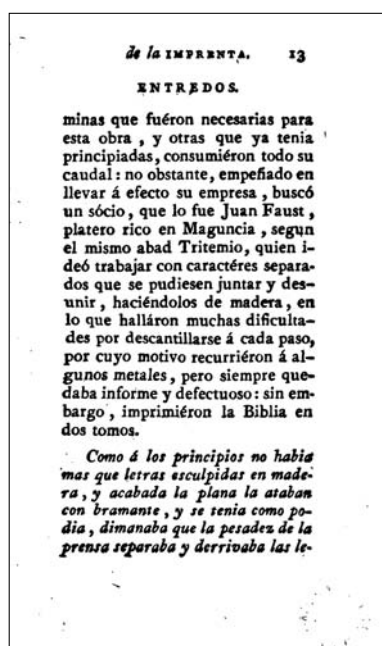


Fig. 78 Letra Entredos
(Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)

«Me he valido de las fundiciones del catalan don Eudaldo Pradell, excepto el nomparell, que no le hizo...» (*Mecanismo* 1822, p. 16)

El manual de Sigüenza es eminentemente práctico. Ya se vio que Sigüenza da comienzo al tratado presentando una pormenorizada relación de los útiles que requiere cualquier taller de imprenta y del coste de los mismos. Ahora, ofrece a los prensistas otros cálculos de gran importancia: por una parte lo que se calcula que se pierde en cada fundición de letras por resma de papel impreso («Regulación de lo que pierde la fundicion en cada resma que tira», pp. 43-47), y por otra, los folios (pp. 47-106) según el número de pliegos que se hacen en el papel y las imposiciones (folios pertenecientes a memoriales ajustados en pliegos sueltos en folio, duernos en folio, ternos en folio, pliegos sueltos en 4.º, duernos en cuarto, pliegos en octavo, pliegos en diez y seis, pliegos en diez y ocho, pliegos en veinte y quatro).

En cuanto al papel («Calidades que debe tener el papel para imprimir», pp. 41-42) Sigüenza deja constancia de que ha bajado de calidad y subido su precio. El papel se cuenta siempre por resmas siendo cada resma de 500 pliegos (hojas) y cada resma tiene 20 manos de 25 pliegos (hojas) cada una. Luego, a continuación revisa las características esenciales de cada tipo de papel: el papel regular o común, el papel fino, el de Holanda o Génova, el de marquilla, el de marca mayor, el de Holanda y finalmente, el papel destinado al rezo divino que «aunque no esté muy blanco, (que no es falta, pues así no molesta tanto la vista, máxime á quien ya la tiene cansada) pues absorbe el color» (p. 42).

Finalmente, en lo que a la sección de prensas se refiere, Sigüenza trata aspectos tan importantes para un buen resultado en la impresión como son «Del barniz para la tinta de negro» (pp. 175-177), «De otro barniz diferente» (pp. 177-178), de cómo una vez hecha la tirada deben limpiarse los moldes con la bruza («De la lejía para brozar las formas», pp. 179), «Del alzador» (p. 180), es decir, el modo de ordenar alfabéticamente por signatures los pliegos impresos y prepararlos para que sean entregados al encuadernador quien procederá al pliegado y cosido. Finalmente dedica Sigüenza una parte del texto a la impresión a dos tintas, el «Tratado del encarnado» (pp. 181-193)

fundición de Bernardo Ortiz. Desde octubre de 1760 Espinosa sería académico de esta Real Academia de San Fernando. Posteriormente, sería grabador de la Casa de la Moneda de Segovia y en 1771 publicó un muestrario de caracteres: *Muestra de los caracteres que se funden por dirección de D. Antonio Espinosa de los Monteros y Abadía, Académico de la Real de San Fernando...*

Sección de cajas: composición

En cuanto a la sección de cajas Sigüenza reproduce en forma de lámina las dos cajas, la caja alta con las letras versales y versalillas y la caja baja con las minúsculas.

Una vez conocida bien la caja y los cajetines el compositor tipográfico debe aprender a calcular las *Letras que entran en la línea...* «Siguiendo en un todo las máximas de Ibarra, y mediante á que este profesor tomaba todas las medidas del ancho de la plana á *emes justas de parangona*» (p. 17). Sigüenza relaciona para cada una de las fundiciones de las que ha tratado antes, las «**Letras que entran en la línea de diferentes fundiciones...**» (pp. 17-21) para saber cuántas letras cabrán en cada línea. En este caso, Sigüenza empleará las fundiciones de Pradell y las de Gil⁸³ «por ser las más comunes en las imprentas» (p. 21). Calculadas las letras que caben en una línea compuesta faltará calcular las «**Líneas que entran en la plana según la medida y la letra**» (pp. 35-40).

Una vez han sido calculadas las letras que entrarán en cada línea y las líneas de cada cada plana, el cajista puede ya iniciar la composición. Para ello deberán tenerse presentes las «**Advertencia é instrucciones al caxista**» (pp. 22-34) la primera de las cuales es la que se refiere a la regularidad en la repartición de los espacios:

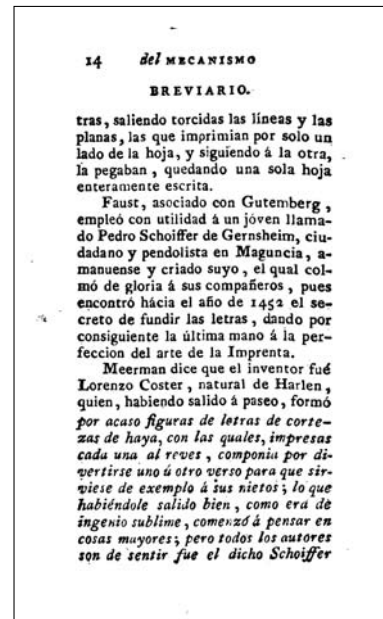


Fig. 79 Breviario (Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)

Demostracion de la caja del ARTE de la IMPRENTA.

Versales.								Caja alta.								Versalillas.								
A	B	C	D	E	F	G	H	A	B	C	D	E	F	G	H	A	B	C	D	E	F	G	H	
I	K	L	M	N	O	P	Q	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	Æ	
R	S	T	V	X	Y	Z	Æ	R	S	T	V	X	Y	Z	Æ	ā	ë	ÿ	—	ü	ñ	j	u	
ī	2	3	4	5	6	9	7	8	ā	ë	ÿ	—	ü	ñ	j	u	à	è	ı	ò	ù	ŕ	ŷ	ç
á	é	í	ó	ú	W	J	U	ā	ë	ÿ	—	ü	ñ	j	u	á	é	ı	ó	ù	ŕ	ŷ	ç	
á	é	ı	ó	ù	o	ñ	ff	ā	ë	ÿ	—	ü	ñ	j	u	ā	ë	ÿ	—	ü	ñ	j	u	

Caja alta con versales a la izquierda y versalillas a la derecha. (Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)

83. Jerónimo Antonio Gil (1732-1798) fue compañero de Antonio Espinosa durante los años de estudio en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando donde fue pensionado en la materia del grabado en hueco. Coincidió también con Espinosa en el taller de fundición de Bernardo Ortiz. Su formación como grabador de punzones fue autodidacta por lo que primero recibió el encargo (probablemente de Juan de Santander, bibliotecario mayor de la Real Biblioteca) de completar uno de los grados de letra Parangona que ya tenía la Biblioteca y visto el resultado satisfactorio, la Real Biblioteca le otorgó un espacio en el taller de fundición de dicha Biblioteca, además de ayudantes,

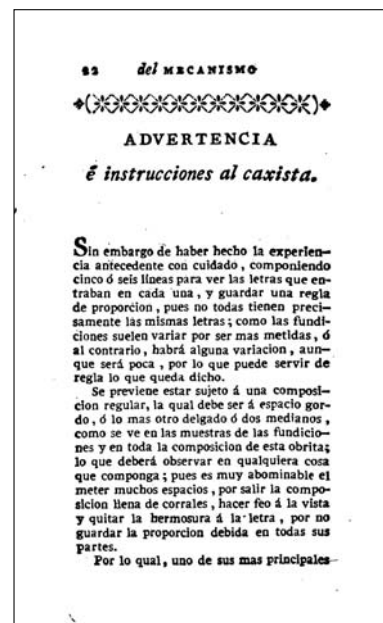


Fig. 80 *Advertencias é instrucciones al caxista* (Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)

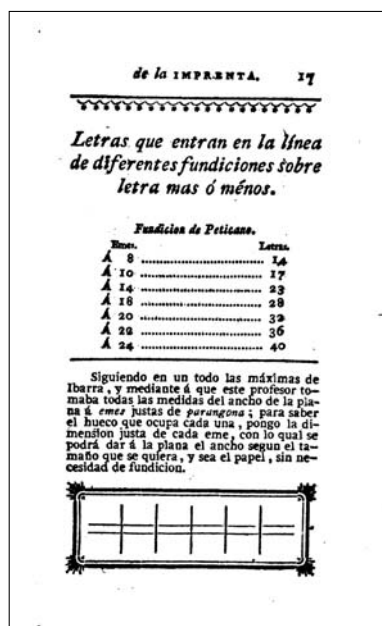


Fig. 81 *Letras eme que entran en una línea* (Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)

«Se previene estar sujeto á una composicion regular, la qual debe ser á espacio gordo, ó lo más otro delgado ó dos medianos [...] pues es muy abominable el meter muchos espacios, por salir la composicion llena de corrales [...] Por lo qual, uno de sus más principales cuidados será la reparticion de los espacios»
(*Mecanismo*, 1822, pp. 22-23)

Y cierra el párrafo recalcando la enorme importancia de la correcta y regular repartición de los espacios:

«la reparticion de los espacios y su economía se ha mirado siempre como la base principal de toda buena impresión»

Hasta tal punto es importante la igualdad en los espacios que Sigüenza afirma que en medidas de línea estrecha o en obras de dos columnas pueden dividirse las palabras por las vocales.⁸⁴ Sigüenza fundamenta este criterio citando la autoridad de las dos personalidades de mayor prestigio de la tipografía española: Juan de Santander⁸⁵ y Joaquín Ibarra:

«en las medidas angostas ó de dos columnas, para guardar igualdad en la composición, puede dividir las palabras por las vocales [...]»⁸⁶ como se ve practicado en la excelente impresión del Ma-

utilisios y una retribución para realizar la labor de grabador y abridor de punzones. Gil trabajó durante doce años en el obrador de fundición de la Real Biblioteca. En 1766 proporcionó varias matrices de letra Atanasia. En 1778, Gil fue destinado a México para ocupar la plaza de grabador mayor de la Casa de la Moneda donde en 1781 abrió una escuela que en 1784 se convertiría en la Academia de las tres nobles artes de San Carlos de la que Gil sería el director. Entre las letras grabadas por Gil destaca las que estando ya Gil en México, emplearía Ibarra para imprimir en 1780 la edición de *El Quijote* para la Real Academia Española. De las letras de Gil se publicaron dos muestrarios, uno en 1787 y otro en 1799.

84. Tal división entre vocales no está permitida hoy por la Real Academia Española: «Dos o más vocales seguidas nunca se separan al final de renglón, formen diptongo, triptongo o hiato: *cau- / sa*, y no *ca- / usa*; *come- / ríais*, y no *comerí- / ais*. La única excepción se da si las vocales que van seguidas forman parte de dos elementos distintos de una palabra compuesta: *contra- / es-pionaje*, *hispano- / americano*» (*Diccionario Panhispánico de Dudas*, voz Guión o Guion 2.2)

85. Bibliotecario mayor de la Real Biblioteca desde 1751 hasta 1783 que en 1794 inició las gestiones para la creación de un taller de fundición de tipos en el seno de la Real Biblioteca para lo cual contó con la colaboración de grabadores y abridores de punzones como los ya citados Antonio Espinosa y Jerónimo Antonio Gil.

86. Ejemplifica Sigüenza con los casos de *ma-es-tro*, *O-ro-pe-sa* y *en-ten-di mi-en-to*. Entendemos que el segundo ejemplo (*O-ro-pe-sa*) no es sino un error de Sigüenza pues no ejemplifica tal división entre vocales.

riana⁸⁷ hecha por Ibarra , corregida por el señor Santander , y aplaudida de todos los extranjeros aun mas que el Quixote...» (*Mecanismo*, 1822, p. 23)⁸⁸

Compara Sigüenza esta división intervocálica con el hecho de que antaño con el objeto de mantener la igualdad en los espacios se emplearan con mucha frecuencia algunos abreviamentos como la *q* seguida de *a*, *e*, *o*, *u* con una rayita encima indicando la supresión de la *u* intermedia.

En cuanto a los espacios, añade Sigüenza la necesidad de tener también en cuenta el blanco que media entre ciertas letras de modo que al coincidir, por ejemplo, la A con una V o una T (AV, AT), el espacio deberá ser más fino o incluso suprimirlo.

Hecha al cajista esta principal advertencia sobre la regularidad en los espacios, Sigüenza agrega estas otras advertencias:

- *división de voces*: evitar división de voces de dos sílabas;
- *composición en dos lenguas*: en la composición en dos lenguas y dado que unas ocupan mayor espacio que otras las columnas deberán tener anchos distintos con el objeto de igualar las columnas por su parte inferior. Sigüenza expone este caso para composiciones en latín y castellano, castellano y alemán, catalán y castellano con francés, italiano y polaco, francés y alemán;
- *inicios de página*: ninguna plana puede iniciarse con línea corta;
- *última línea de párrafo*: el último renglón de párrafo no puede terminar con una o dos sílabas;
- *justificación*: deberán justificarse bien las líneas y estas deben estar bien rectas lo cual debe hacerse en el mismo componedor y no en la galera;

87. Sigüenza se refiere aquí a Juan de Mariana autor de la *Historia general de España* cuyo tomo II se imprimió en el taller de Ibarra (el tomo I fue probablemente impreso en el taller de Benito Monfort en Valencia en 1783).

88. Este pasaje es citado de modo literal por uno de nuestros mejores y más completos tratadistas, Juan José Morato. Morato en su *Cartilla del aprendiz de cajista* señala que no puede dividirse por la primera sílaba cuando esta está formada por una sola letra de modo que serían incorrectas divisiones como *o-ficial*, *u-topía*. Sin embargo —dice Morato— en medidas cortas puede quebrantarse esta regla y para ello cita de modo literal este pasaje de Sigüenza y Vera.

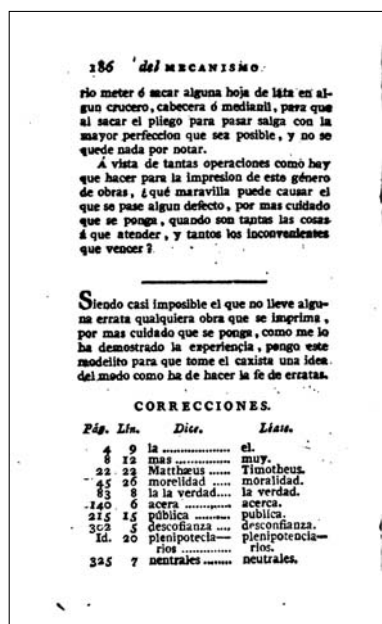


Fig. 82 *Fe de erratas*
(Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)

— *títulos y citas*: los títulos y citas no se justifican con cuadrado sino con emes de las misma fundición;

— *composición de partes del libro*:

- citas: se componen de dos o tres grados menos de la letra en que vaya la obra;
- portadas y títulos: no deben haber líneas iguales ni en grado ni en longitud;
- dedicatoria e índices: se compondrá en letra cursiva y folios con números romanos de versalitas;
- prólogos: en letra redonda y «de letra más abultada»;
- folios explicativos: se reparte el título de la obra entre las páginas pares y las nones.;
- Fe de erratas.

— *composición de poesía*: en poesía una línea de verso no puede ser de la misma longitud que la inmediata.

La 2.^a edición del *Mecanismo* de 1822 (no así en la 1.^a edición de 1811) presenta también las peculiaridades que el cajista debe tener en cuenta para la composición de algunos tipos especiales de textos:

- Tragedia, comedia o saynete (pp. 26-27)
- Árboles genealógicos (p. 27)
- Poderes y relaciones de méritos (pp. 28-29)
- matemáticas (pp. 107-108)

Presenta finalmente los alfabetos de lenguas extranjeras como griego, hebreo, arábigo (pp. 109-124) y algunas letras extraordinarias del alfabeto alemán y los signos de medicina (p. 125) así como el valor que tienen los números romanos (p. 126).

Realizada la composición de las planas, estas se entintan y se saca la prueba donde se señalan las enmiendas; el cajista corrige cuanto se le marca y debe luego comprobarlo en la prueba. Para cualquier corrección el compositor no debe emplear nunca la punta⁸⁹ sino que debe realizarla desatando la plana de tipos y realizando la corrección en el componedor y, si fuera necesario para igualar espacios, recorrer texto. Cualquier corrección (sea quitar o

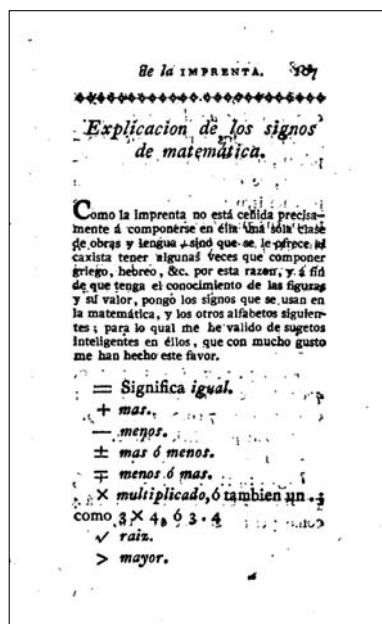


Fig. 83 *Explicación de los signos de matemática* (Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)

89. «Una como lesna derecha con su mango de madera, la qual sirve para corregir, sacando las letras con la punta, y con el plano del mango baxar las que se ponen en su lugar» (*Mecanismo* 1822, p. 165 *Adición*, p. II)

añadir algo) exige que una vez hecha se vuelva a igualar la repartición de espacios.

Hechas las advertencias al cajista y expuesto cómo debe ser la operación de corregir los pliegos de la prensa, Sigüenza expone la correcta posición del compositor a la hora de componer pues la buena postura le evitará realizar gestos innecesarios y logrará así una mayor velocidad en la composición. Finalmente, deben devolverse las letras a su respectivos cajetines (distribuir) y mantenerse las cajas siempre limpias y bien protegidas para evitar que las letras se estropeen.

Ortografía

Sigüenza ha tratado ya algunas cuestiones relativas a la ortografía en sus advertencias al cajista. No obstante, Sigüenza ofrece en su tratado tres listados de voces: «Prontuario de voces castellanas de dudosa ortografía del diccionario de la Lengua» (pp. 127-158), el listado de las «Variaciones que se observan en la ortografía» (pp. 159-160) y se concluye el *Mecanismo*, antes de dar paso a la Adición, con un extenso listado de voces latinas de dudosa ortografía tomadas del diccionario de Manuel Valbuena publicado en 1793 («Voces latinas de dudosa ortografía sacadas del diccionario de Valbuena » (pp. 197-254).

En las «Variaciones que se observan en la ortografía» nuestro tratadista repasa las 28 letras del alfabeto castellano haciendo notar las variaciones con que escriben algunos autores «para que el caxista pueda con mas facilidad seguir el sistema de ortografía del autor para quien trabaje»:

- b con esta escriben todas las voces que se ponen con v consonante;
- c suprimen esta letra, usando de la k en la pronunciación fuerte (*koko*);
- g Suprímese en la pronunciación fuerte, poniendo j (*jinete*)
- h Como aspiración la quitan;
- n La úsan antes de b y p (*enpeorar*);
- q Suprimen esta letra, valiéndose de la k, como *kedar*, *kuarderno*;
- s La usan en lugar de x, como en *estraño*, *estinguir*.

En cuanto a la ll y la rr Sigüenza afirma que ni una ni otra «no debe partirse por ser una sola letra, aunque doble en la figura»

Sigüenza concluye la *Adición...* (1822) del *Mecanismo del arte de la imprenta...* «dando noticia de un caxista del siglo XVII ani-

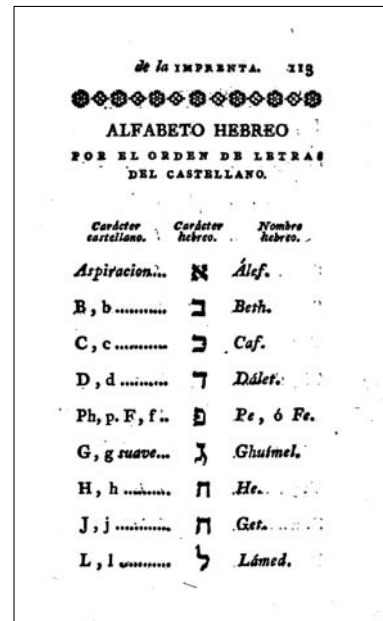


Fig. 84 *Alfabeto hebreo*
(Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)

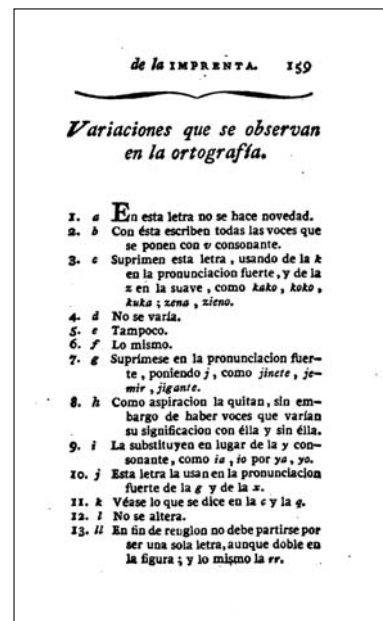


Fig. 85 *Variaciones que se observan en la ortografía*
(Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)



Fig. 86 Prontuario de voces castellanas de dudosa ortografía del diccionario de la Lengua (Procedencia y autorización: BC Ber-8-7721)



Fig. 87 Portada de las *Observaciones sobre el arte de la imprenta* de Miguel de Burgos. (Procedencia y autorización: Biblioteca de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Barcelona. H 655.1 Bur)

mado de las mismas ideas que yo» (pp.282-286) refiriéndose a la *Institución del arte de la imprenta* de Alonso Víctor de Paredes. Sigüenza expone las circunstancias de composición de Paredes, la estructura del tratado y un breve resumen de sus contenidos y exponiendo cómo le llegó dicho libro:

«Este libro le tenía un señor abogado de esta Côte, encontrándose entre otros libros que fueron á su poder, se le dió por lo raro á mi discípulo don Miguel de Búrgos el año 1815, y éste me lo remitió para que lo viese...»

Observaciones sobre el arte de la imprenta dirigidas por el regente de la Ibarra á

D. Juan José Sigüenza y Vera
(Madrid. Dicha imprenta)

El mismo año en que se imprimió la 1.^a edición del tratado de Sigüenza (1811), Miguel de Burgos (sustituto de Sigüenza al frente del taller de Ibarra) publicó unas *Observaciones sobre el arte de la imprenta dirigidas por el regente de la Ibarra á D. Juan José Sigüenza y Vera*.⁹⁰ Las *Observaciones...* eran, en palabras de Rodríguez-Moñino,⁹¹ «una recensión larga, por decirlo así, del *Mecanismo del Arte de la Imprenta*, de Don Juan José Sigüenza y Vera».

De Burgos, en sus *Observaciones* repasa algunos aspectos de los que, según él, adolece la primera edición de 1811 del *Mecanismo*, entre ellos el hecho de que no incluya un vocabulario técnico o «explicación de todas las voces técnicas que encierra, y cuya omisión precisamente ha de dexar en ayunas y disgustados á muchos lectores». Estando ya impresa la edición de 1811 Sigüenza preparó un vocabulario y lo remitió a De Burgos pero a este le pareció escaso e insuficiente:

«Del pequeño vocabulario que vmd. Últimamente me ha manifestado, y ha compuesto casi de repente para adicionar su obra, juzgo lo mismo que he dicho á vmd.; que es muy escaso é insufi-

90. Citamos las *Observaciones...* de Miguel de Burgos a partir de la edición de Antonio Rodríguez-Moñino, Editorial Castalia, Colección Gallardo, Valencia 1947. Ejemplar conservado en la Biblioteca de Biblioteconomía y Documentación de Barcelona. Sign. Top. H 655.1 Bur. Ejemplar n.º 114 de los ejemplares numerados (101-500) en papel ófset (Código de barras 0733134482).

91. Antonio Rodríguez-Moñino, *op.cit.* p. XI.

ciente para dar idea del arte á los que no le practican, y de poca utilidad para los operarios» (De Burgos, *Observaciones...*, p. 50)⁹²

Además de la ausencia del vocabulario De Burgos critica a Sigüenza que para la redacción del *Mecanismo* no haya recurrido a «algunos de los muchos escritos que los extranjeros tienen de este arte». Pese a ello De Burgos reconoce que el no acudir a otros tratados le otorga más valor al de Sigüenza que es de gran escrupulosidad y exactitud.

Pero De Burgos cree que el tratado de Sigüenza pretende enseñar y ser profesor del arte de la imprenta (y no simplemente cajista) requiere conocimientos más extensos de los que Sigüenza presenta en su *Mecanismo*.

«no es lo mismo ser buen caxista que buen profesor del arte de la Imprenta, arte que requiere conocimiento más extensos; porque no puede desentenderse de la diversidad de objetos y artes que le rodean, cuales son entre otros el grabado de punzones, fundicion de caracteres, y aun encuadernacion de libros [...] y sobre todo un gran conocimiento de la prensa» (Observaciones, p. 25)

De Burgos critica por lo tanto el hecho de que en los *Mecanismos* Sigüenza no haya tratado algunas de estas materias que son fundamentales y dedica sus *Observaciones* a estas materias:

- el grabado de punzones (pp. 25-27);
- la fundición de caracteres (pp. 27-31);
- la encuadernación (pp. 32-34) y la librería (pp. 34-35);
- la prensa (pp. 35-41);
- el papel (pp.41-46);
- la buena calidad de la tinta (p. 46).

Cierra De Burgo sus *Observaciones* con una breve mención a la ortografía (pp. 47-48) y al gobierno económico de los impresores (p. 49). Algunas de estas cuestiones —dice De Burgos—, las menciona Sigüenza aunque sea sólo mencionándolas, otras, las ha olvidado por completo; «de todos modos —dice De Burgos— ya vmd. está acostumbrado á sufrir con afabilidad las importunidades de su servidor».

92. En lo que al vocabulario se refiere Sigüenza en su carta de respuesta a las *Observaciones* le responde que si bien faltan en él algunas voces, no por eso deja de cumplir su cometido «dar alguna idea para saber de qué cosa usamos en la imprenta y para qué sirve, maxímè para el que no la ha visto».

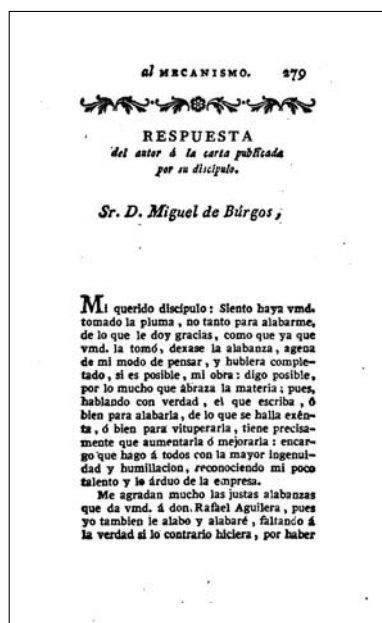


Fig. 88
(Procedencia y autorización: BC
Ber-8-7721)

«RESPUESTA
del autor á la carta publicada
por su discípulo
Sr. D. Miguel de Búrgos»

En la 2.^a edición aumentada de 1822 y con fecha de 15 de diciembre de 1811, Sigüenza añadió una «Respuesta del autor á la carta publicada por su discípulo Sr D. Miguel de Búrgos». En ella Sigüenza se suma a las alabanzas que De Burgos hace de Rafael Sánchez Aguilera y responde a dos de las cuestiones tratadas por De Burgos en sus *Observaciones*: la cuestión sobre el vocabulario de voces técnicas (cuestión que ya hemos tratado) y la cuestión de la tinta.

En efecto, según De Burgos la tinta que se emplea en el taller de Ibarra es esencialmente distinta de la que Sigüenza aconseja y de todas las demás; Sigüenza, por su parte, no ve diferencia alguna entre la tinta de Ibarra y la empleada por él mismo para imprimir los Mecanismos; si la tinta de Ibarra sobresalió entre todas no fue tanto por su fórmula como «por el sumo cuidado que siempre encargaba en su execucion, y él mismo inspeccionaba, y ver si tenía el punto necesario» (*Adición*, pp. 38-39)

ANTOLOGÍA BREVE DE TEXTOS DEL CORRECTOR Y DE LA CORRECCIÓN

Identidad del corrector

«Muchos han creído y creen todavía que cualquier hombre de talento, ó un gran gramático ó un literato puede ser corrector, y á buen seguro que padecen un gran error [...] el que enmienda las faltas de ortografía y además, las originadas de la caja, es el que llamamos corrector» (Antonio Serra y Oliveres, p. 292.)

Reconocimiento de su labor

«... para el corrector no hay gloria ni hay mérito por más que haya salido airoso de su ingrato trabajo: habrá plácemes para el cajista, que trabajará bien; para el prensista que imprimirá mejor; para todos, pero nunca para el corrector!» (José Famades Villamur, p. 38.)

Tipos de correctores

«... hallo quatro suertes de Correctores diferentes [...]

El primero es, quando el Corrector es buen Gramatico, y entendido en Teologia, Iurisprudencia, ò otra qualquiera ciencia; pero no ha sido Impressor: este tal corregirà admirablemente Latin, y Romance, con toda perfeccion: mas si le ponen vna plana tras-puesta, vn folio errado, ò vna signatura trocada, como lo corregirà si no lo entiende?

El segundo es, quando el Corrector es Impressor, y juntamente Latino, y algo leido en historias, y en otros libros, como yo he conocido algunos; y no hay duda que estos son mas a proposito.

El tercero es, quando el poco vtil de las impresiones no da lugar a mas, y es preciso encargar la correccion al mas experto Componedor con quien se halla en su casa el Maestro, aunque no sea Latino: este tal puede suplirse si en hallado alguna dificultad en el Latin lo consulta con el Autor, ò con personas entendidas, y se sujeta al mejor parecer.

El cuarto es, cuando el dueño de la imprenta no es Impresor, sino Mercader de libros ò son viudas, ò personas que no lo entienden; y no obstante quieren corregir, ò lo encargan a personas que apenas saben leer: à estos tales, quien los puede llamar correctores? Ni que obras de cuidado se les puede fiar? (Alonso Víctor de Paredes, 42r-42v)

«Sabido es que los autores son, en general, correctores muy deficientes. Cuando el autor lee las pruebas de su escrito, preocupado por el asunto y por el estilo, lee, a pesar de toda su voluntad, más bien párrafos que palabras» (Melús-Millá, p. 39)

Importancia de la corrección

«La buena corrección hasta cierto punto se puede considerar el alma de una imprenta» (Antonio Serra y Oliveres, p. 97)

«Es menester no olvidar las palabras que tantos célebres tipógrafos han proferido: la buena corrección es el alma de un impreso» (Antonio Serra y Oliveres, p. 292)

«De todas las operaciones del Arte de la imprenta , la mas esencial es la corrección. De aquí dimanar la gloria , el buen nombre y reputación de un establecimiento , y son muchas las personas que aprecian una obra bien corregida , pues ella revela la capacidad ó impericia de aquel á quien ha estado á su cargo» (José Maria Palacios, p. 639)

Preparación

«... no se encarga la correccion de vuna Imprenta sino es a personas entendidas, habiles, y suficientes para exercer lo que toman à su cargo...» (Peredes 42r)

«El corrector está obligado no sólo a conocer bien el oficio, sino a aumentar y perfeccionar constantemente sus conocimientos técnicos» (Melús-Millá, p. 13)

«El corrector para poder desempeñar su cometido con la suficiencia y capacidad a que le obliga su cargo, ha de conocer a la per-

fección y prácticamente todos los recursos de la tipografía, ha de poseer una solidísima instrucción gramatical y ha de estar dotado de una cultura general bastante extensa» (Pelegrín Melús-Francisco Millá, p. 20)

Cualidades

«El corrector tipógrafo, que es el más abundante por muchas circunstancias de carácter práctico y económico, se distingue por su minuciosidad y escurpulosidad en señalar las más pequeñas transgresiones de las normas tipográficas» (Pelegrín Melús-Francisco Millá, p. 13)

Condiciones materiales

«La importancia que para el arte tiene la corrección, exige un sitio retirado del bullicio del taller, con buenas luces y, valiéndonos de una expresión francesa, que la habitación sea confortable, puesto que deben hacerse llevaderos los rigores de las estaciones» (José Giráldez, p. 182)

«No es indiferente, aunque no se tenga en cuenta muchas veces, que el corrector trabaje en las mejores condiciones materiales posibles. La corrección es un trabajo delicado, que exige grandísima atención y un completo aislamiento de todo aquello que pueda distraer o molestar al que lo realiza» (Pelegrín Melús-Francisco Millá, p. 28)

Materiales

«Creemos conveniente mencionar el material de la corrección, porque no solo necesita mesas y sillas, sino también debe dotársele de Diccionarios y aun Gramáticas, por lo menos de aquellos idiomas más en uso ó generalizados en Europa, La biblioteca del corrector debiera ser lo más completa posible, pues todas las ciencias, artes y oficios son objeto de consulta, sobre todo en su tecnicismo, y bueno es conocer una autoridad que evite la comisión de errores, muchas veces de gran importancia, pues a él la imprenta suele hacerle responsable de lo que

el autor no precisó en el original ó dejó por corregir» (José Giráldez, p. 35)

Velocidad

«despues de acabada una obra, no pregunta nadie si se hizo en dos horas ò en dos dias, sino si salio con buena dispocion ò con mala» (Paredes, 40v)

«..., en fin , tenga presente este axioma: *componer de prisa , corregir despacio*» (Juan José Sigüenza y Vera, 1811, p. 28)

«Nuestros antiguos tipógrafos conservaban en la memoria un axioma que no encuentro razón para que se haya tenido que olvidar [...] *Componer de prisa y corregir despacio*; no hay duda de que es un precepto verdadero y que importa observar con todo rigor» (Antonio Serra y Oliveres, p. 97)

«Es un axioma de Imprenta que se debe “componer deprisa y corregir despacio”, y nada más cierto» (Juan José Morato, *Guía práctica...*, p. 39)

«...aunque se pierda algun tiempo, que despues de acabada una obra, no pregunta nadie si se hizo en dos horas ò en dos dias, sino si salio con buena disposicion ò con mala» (Alonso Víctor Paredes 40v)

Atención y esmero

«La lectura de las pruebas requiere mucha atencion y detenimiento , y si un cajista debe ser instruido para evitar algunos errores , mas lo debe ser un corrector que tiene aun que enmendar lo que puso el primero. Por eso si se ha recomendado el esmero en la composicion, no se debe descuidar menos en la correccion» (José María Palacios, p. 63-64)

«Si en todas las operaciones hay que poner atención, en la corrección hay que redoblarla. Un libro lleno de erratas no honra a la imprenta de la cual ha salido, ni a los operarios que lo han compuesto» (Juan José Morato, p. 89)

«El secreto de que haya pruebas con pocas erratas, de que una obra salga bien, está principalmente en la atención que se puso al realizarla (Juan José Morato, p. 32)

Metodología

[corrección de pruebas]

«La práctica de la lectura o corrección de pruebas es la siguiente: Al observar una errata se cubre con una llamada la letra equivocada o el espacio donde debiera ir la palabra o signo de puntuación que falte. La misma figura de la llamada se repite al margen en la parte inmediata a la mancha de impresión y a la altura de la línea donde ha de introducirse la corrección; junto a la llamada y hacia la parte externa del margen se escribe el signo, la letra o letras que deben ir en lugar de la compuesta con errata...» (Fernando Huarte Morton, p. 38)

«Todas las correcciones que haga procurará que sean bien claras y precisas, marcando solo las letras equivocadas y no como hacen mucho que por algunas letras borran toda la palabra, como por ejemplo: *igualmente* en lugar de *generalmente*, solo deberá borrar las letras *igu* supliéndolas por *gener*, y no borrar toda la palabra como algunos suelen hacer» (Antonio Serra y Oliveres, p. 294)

«La lectura de pruebas debe encomendarse a personas de gran cultura y entendidas en Tipografía » (Juan José Morato, p. 40)

[corrección de primeras pruebas]

«En las primeras pruebas, además de la corrección de erratas y faltas de composición, el corrector debe dedicar su atención a los siguientes puntos: regularidad del espaciado [...] cantidad de la sangría [...] Regularidad de los blancos [...] Uso de las divisiones al final de línea [...] Letra de ojo o de cuerpo diferente [...] Empleo regular de un mismo tipo de letra para una misma serie de títulos [...] Numeración correlativa de las partes de la obra [...] Notas y llamadas [...] Uso racional y de acuerdo con las reglas tipográficas, de las mayúsculas, versalitas, cursivas y negritas [...] Empleo, en la cursiva, de ciertos signos [...] corrección de los errores del original [...] Puntuación correcta» (Melús–Millá, pp. 37-38)

[corrección de segundas y terceras pruebas]

«También pasan al corrector tipógrafo las segundas pruebas, pues hecha la compaginación de la composición de galeras y las nuevas pruebas, aquél las coteja con las primeras y las del autor, para ver si se han hecho todas las correcciones, les da un repaso general, revisa los folios, signaturas, notas, grabados, títulos, etc., [...]» (Vicente Martínez Sicluna, p. 138)

«Y esta corrección [de segundas pruebas] deberá ser realizada, cuando sea posible, por un corrector diferente de aquél que leyó las primeras» (Melús-Millá, p. 39)

«Enmendadas en el taller las erratas advertidas, se saca una segunda prueba de los moldes ya dispuestos en páginas ajustadas y (si no van a hacerse terceras pruebas) foliadas y paginadas. El corrector tipógrafo comprueba las correcciones y marca las faltas en las segundas pruebas antes de enviarlas al autor [...] Cuando la corrección trae consigo un recorrido de composición, hay que comprobar rigurosamente todo el texto hasta el punto donde queda como estaba antes de la enmienda. [...] De descuidar este punto y no atender sino a la palabra que contenía la errata vienen luego a veces erratas que sorprenden al autor que creyó haber puesto suficiente cuidado y atención en las primeras pruebas» (Fernando Huarte Morton, p. 50)

Necesidad de tener conocimientos sobre tipografía y composición

«... porque no son de menor entidad los errores que pueden cometerse por falta de buena Typographia, que por la de buena Orthographia» (Joseph Blasi, prólogo)

«...si a los Authores, y Correctores de Imprenta les es mui provechoso que el Impressor sepa la Orthographia, ya para su descanso, ya paraque con el cuidado de entrambos salga el impresso bien correcto; por la misma razon, no menos les será util el tener ellos [autores y correctores] alguna noticia de la typographia y así saldrán las impresiones no solo limpias de errores sino tambien con aquel ornato y aliño que piden materias tan elevadas como suelen ser las que se dan a la imprenta». (Joseph Blasi, prólogo)

«El corrector indispensablemente debe conocer á fondo las reglas tipográficas pues de lo contrario, por muy erudito que sea, no podrá servir para corregir las pruebas de un establecimiento tipográfico, en una palabra, no podrá desempeñar completamente su cometido, porque no consiste el ser corrector con solo indicar los errores, sino que además debe hacer notar las impropiedades tipográficas [...] Por lo tanto un corrector indispensablemente debe ser cajista para que no deje pasar faltas tipográficas» (Antonio Serra y Oliveres, p. 292.).

«No solamente el corrector debe marcar las erratas de ortografía, y demás gramaticales que se hallen en el original, sino también todas cuantas vea de tipografía [...] Si la composición está mal espaciada, el corrector debe marcarlo en la prueba» (Antonio Serra y Oliveres, p. 294.).

«Las primeras pruebas las lee el corrector tipógrafo, cargo que, en las imprentas que no prescindan de él por creerlo “innecesario”, suelen encomendarse a un cajista que, además de estar experimentado en las normas de la composición, posea alguna cultura y los suficientes conocimientos gramaticales para salvar algunas deficiencias de expresión y poner en claro palabras dudosas o poco conocidas» (Vicente Martínez Sicluna, p. 138)

«... difícilmente será buen corrector quien no tenga conocimientos tipográficos, pues por mucha atención que ponga, se le escaparán ciertas erratas [...] detalles que solo pueden ser advertidos por los que estén bien familiarizados con nuestro Arte y con el material de Imprenta» (Juan José Morato, p. 40)

Cuestiones de tipografía y composición

[Regularidad en los espacios]

«Lo que da mas adorno y aliño al impresso , es la buena promediación de los espacios : esto es , que las palabras no esten mui cerca , ni mui apartadas las unas de las otras.» (Joseph Blasi, *Elementos*, p. 8)

«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 en todas sus partes» (Sigüenza y Vera, *Mecanismo*, p. 22)

«Una composición llena de *calles* o *corrales*, sobre ser defectuosa, denota poca habilidad en el cajista, lo mismo que partir palabras finales de línea que tengan sólo dos sílabas de cuatro letras, así como poner muchas divisiones seguidas» (F. Fábregues y J. M. Saavedra, p. 58)

«El reparto igual y regular de los espacios es uno de los factores más importantes que contribuyen a la belleza de un libro. Y a esto se llega trabajando cuidadosamente, repasando línea por línea la composición, sin dejarse dominar por el prurito de producir mucho y malo» (F. Fábregues y J. M. Saavedra, p. 68)

«la repartición de los espacios ha de ser muy igual, y de no ser posible por sobrar uno fino, éste se pondrá en aquellas palabras que por la configuración de sus letras presenten menos blanco que otras» (Famades Villamur, cap. VII)

«Para que la composición aparezca bien, debe procurarse todo lo posible que el espaciado de ella lleve la mayor igualdad, pues no hay cosa de peor efecto que un espaciado mal hecho; la vista de primera intención lo rechaza, y dice muy poco en favor del cajista que la ejecuta» (Álvaro Fernández Pola, p. 126)

«Todas las líneas deben llevar entre sí la mayor igualdad en el espaciado, perdiendo algún tiempo, si es necesario, en recorrer algunas, sacando una sílaba de una y metiéndola en otra, con el fin de que quede lo más igual posible». (Álvaro Fernández Pola, p. 127)

[División silábica a final de línea]

«Para la buena y correcta división da reglas la ortografía; el uso en tipografía, respetándolas, añade otras» (Morato, *Cartilla del aprendiz*)

«en las medidas angostas ó de dos columnas, para guardar igualdad en la composición, puede dividir las palabras por las vocales, como *ma-es-tro*, *O-ro-pe-sa*, *en-ten-di-mi-en-to*, como se ve practicado en la excelente impresión del Mariana hecha por Ibarra, corregida por el señor Santander, y aplaudida por todos los extrangeros aun mas que el Quixote» (Juan José Sigüenza y Vera, p. 23)

[Signos seguidos de división o de puntuación a final de línea]

«La partición de las palabras se hará por sílabas, procurando sobre todo poner las menos divisiones posible» (José María Palacios, p. 58)

«Las divisiones ó guines al fin de línea hacen muy mal efecto , y por lo tanto se evitará el ponerlo , cuando se pueda , á menos que tenga que estar la línea demasiado cerrada ó clara ; sea cual fuere la justificacion deberáse tener por regla que pasando de tres divisiones seguidas no se pueden poner mas : se evitará recorriendo las lineas anteriores» (Antonio Serra y Oliveres, p. 89)

«Si la composición está mal espaciada, el corrector debe marcarlo en la prueba; lo mismo que si tiene mas de tres divisiones seguidas al fin de línea, deberá mirar de que modo puede enmendarse mejor y marcarlo bien para que el cajista lo corrija» (Antonio Serra y Oliveres, p. 294)

«... en unas casas la costumbre ó la práctica permite tres, en otras hasta cuatro pero en ninguna se consiente en una justificación ó medida regular llegar á las cinco» (José Giráldez, pp. 66-67)

«En lo que se refiere al empleo más o menos frecuente de la división, hay diversas opiniones: entienden unos que por evitarlas no debe espaciarse de un modo irregular; otros en cambio, no toleran más de tres divisiones seguidas. No vemos la belleza en proscribir por completo el empleo de la división, como nos parece feo encontrar en la página de un libro una larga hilera de divisiones. En nuestro entender, el límite de las que deban ponerse lo dirá el grueso del tipo y la mayor o menor anchura de la medida» (Juan José Morato, 1900: 47)

«Tendrá el cajista presente en todas las ocasiones que, así como el espaciado es la base de una perfecta composición, la multiplicidad de divisiones no le da tampoco buen aspecto» (Fábregues-Saavedra, p. 69)

«No se harán más de tres divisiones seguidas, y se procurará que la línea anterior o posterior a tres guines no termine con menos, coma o punto» (Melús-Millá, p. 84)

«... no es admitido dejar más de tres líneas seguidas con guión, y esto si la anterior o posterior no terminan con signo de puntuación o con menos» (Martínez Sicluna, pp. 87-88)

[Accidentes del ajuste: líneas viudas]

«Generalmente se admiten a principio de plana las líneas finales de párrafo, con la condición de que llenen la medida; nosotros creemos que deben proibirse.» (Juan José Morato, *Guía práctica...*, p. 255)

«No se empezará plana con “línea corta”, entendiéndose por tal la que finaliza un párrafo y no tiene texto para llenar la medida» (Juan José Morato, *Cartilla del aprendiz...*, p. 53)

«En ningún caso se tolerará que una página o columna empiece con un final de párrafo» (Melús-Millá, p. 84)

[Accidentes del ajuste: líneas huérfanas]

«... pensamos que en obras cuidadas no deben admitirse como final de plana la primera línea de un párrafo» (Juan José Morato, p. 255)

[Letras de dos puntos o capitulares]

«La palabra que empieza por Letra Florida , se ha de proseguir toda con Letras Mayúsculas del cuerpo de las Letras , que se compone lo demás material del Libro.» (Blasi, *Elementos*, pp. 5-6)

«La materia que empiece con una letra de dos puntos no se sangrará con el cuadratín , pero sí se pondrá de versalitas lo restante de la palabra. Si la letra de dos puntos forma una sola palabra , como A, Y, O, entonces se pondrá también de versalitas la palabra siguiente» (Antonio Serra y Oliveres, p. 89)

«Las letras iniciales, que suelen emplearse a principio de capítulo, no se sangran. Las letras que completan la palabra irán pegadas a la inicial y de versalitas o versales» (Juan José Morato, p. 48)

[Combinación de comillas con otros signos de puntuación]

«Cuando un entrecomillado empiece con letra minúscula, y al final haya de haber punto, coma o punto y coma, éstos irán siempre después de la comilla; si, por el contrario, empieza con versal, el punto deberá ir dentro de la comilla» (Fábregues-Saavedra, p. 140)

Las erratas

[Haberlas, haylas]

«Que es difícil la corrección, como asimismo que no es posible sacar una obra sin erratas, es sabido de todos» (José Giráldez, cap, X)

«... no es sólo de las faltas de los compositores por mala expresión, sino de las ortográficas y de las tipográficas; lo que, unido á otras debidas á los originales, forman un cúmulo tal, que parece imposible pueda salvarle el corrector en las pruebas, para que el autor las encuentre en aceptables condiciones» (José Giráldez, cap. X)

[Si el libro es malo... es un monstruo; y si contiene erratas, también]

«[...] si el componedor permite que salga à luz libro de mala doctrina, mejor fuera no hazerle, aunque mas bien adornado estè en lo demas, porque no vieramos tan horrible monstruo: si lo que el libro contiene no es mala doctrina, pero està mal compuesta, y con erratas graves, tambien es monstruosidad: si en la prensa se descuidan, parece mal y se hace aborrecible: y assi encargo mucho que los impressores obren con deseo de acertar en materia que tanto importa». (Alonso Víctor de Paredes, p. 45)

[Pertinacia de las erratas ¿No es posible librar de este defecto a los libros?]

«... aun aplicando toda la diligencia posible, quedan tanto que con razón llamó Novarini a la imprenta «oficina de errores» [...] Al final de los *Electa sacra* dice: «[...] Por más diligencia que se ponga, por más cuidadosa que sea la corrección, no es posible librar de este defecto a los libros» (Caramuel, §3234).

«No se si es possible , hallarse algun libro sin errores , de aquello , quiero decir, que comunmente llamamos de Impresor , solo sè que los mas aficionados à la leccion , dicen que apenas se encuentra alguno , por mas pequeño que sea». (Joseph Blasi, p)

« [...] Yo mismo [dice el corrector Bonaventura de Rossi] estuve todo lo atento que pude y marqué los errores. Pero el impresor no los corrigió todos y, a veces, interpretando al revés una anotación, empeoró el texto y lo corrompió por completo. Incluso hubo oca-

siones en que alteró los periodos cambiando el orden de las palabras». (Juan Caramuel § 3234)

«[...] ay tantas menudencias de letras que no basta juyzio y mano para hazer que en lo que se imprime no llebe defectos, porque por mí lo he visto passar dos y tres vezes y avn quatro vna proba y, si me tomasen juramento, juraría que no hay en ella que corregir, y tornarla a leer y hallar en ella algunas mentiras o letras mal puestas. Y aun algunos que me han dado obras a imprimir y ellos mesmos ser correctores de sus obras, y dezirme que en sus obras no han de llebar vna sola mentira y, al cabo de impresa la obra, tornarla a passar el autor y hallar tantas que estaban espantados así que se pasan los ojos».

(Torquemada: *Colloquios satíricos*, texto de Agustín de Paz a los lectores [1553] citado por Pablo Andrés Escapa en su Glosa a Caramuel, § 3234)

[Lucro y prisas, terrenos fértiles para la errata]

«Muchos impresores ávidos de lucro no admiten demoras y se niegan a corregir las formas, por mucho que reclame el autor» (Caramuel, § 3234).

[A veces se las localiza pero luego no se introducen o se introducen mal]

«[...] Yo mismo —dice el corrector Bonaventura de Rossi— estuve todo lo atento que pude y marqué los errores. Pero el impresor no los corrigió todos y, a veces, interpretando al revés una anotación, empeoró el texto y lo corrompió por completo. Incluso hubo ocasiones en que alteró los periodos cambiando el orden de las palabras». (Caramuel, § 3234)

[Responsabilidad]

«Tanto al autor como al Estado les conviene que estos errores [los errores de estilo] se corrijan. Al autor porque muchos libros, buenos por más señas, pierden valor por causa de los errores gramaticales; al Estado porque los jóvenes deben aprender las ciencias sin descuidar la poética ni la gramática». (Caramuel)

«El autor trabaja, medita, lee, consulta y no quiere que se edite el libro hasta que no alcance el estado de perfección que espera de él» (Caramuel § 3230).

[Ante la errata, tolerancia cero]

«Hay que luchar contra ellas. Hay que aspirar a la perfección con fe en que se puede lograr. Entre nosotros hay mucha indulgencia, mucha tolerancia para las erratas». (F. Huarte Morton, p. 27).

[Del corrector ante la errata]

«El mas diestro Componedor, y mas satisfecho de lo que obra, al fin es hombre, y como tal sujeto à descuidos; y à vezes la mucha satisfaccion ciega, y deslumbra el entendimiento...» (Alonso Víctor de Paredes 42v)

BIBLIOGRAFÍA

- CARTER, Harry: *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI)*, edición y prólogo de Julián Martín Abad, Ollero y Ramos, Madrid, 1999.
- CASTILLO, SANTIAGO: *Trabajadores, ciudadanía y reforma social en España: Juan José Morato (1864-1938)*, t.1, Fundación Francisco Largo Caballero y Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2005.
- Catálogo de incunables y obras impresas del siglo XVI*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, n.º 156.
- DADSON, F. J.: «El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo XVII» en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984), pp. 1057-1068.
- DE GARMA Y DURÀN, Francisco Xavier: *Theatro Universal de España, descripción eclesiástica, y secular de todos sus reynos,...* t. IV, Barcelona, Mauro Martí ,1751.
- ESTEVE SERRANO, Abraham: *Estudios de teoría ortográfica del español*, Publicaciones del Departamento de Lingüística General y Crítica Literaria de la Universidad de Murcia, 1982.
- FEBVRE, Lucien y Henri-Jean MARTIN: *La aparición del libro*, Fondo de Cultura Económica, colección Libros sobre libros, traducción de Agustín Millares, 3.ª edición castellana, México, 2005.
- FOURNIER, Enrique: *Manual del Arte Tipográfico*, edición castellana, París, Casa editorial Garnier Hermanos, anuales Garnier. Traducción de P. Morante.
- GARZA MERINO, Sonia: «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico y edición de Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid: Universidad de Valladolid, CECE-

- Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 65-95.
- GASKELL, Phillip–Giles BARBER y Gerogina WARRILOW: «An annotated list of Printer's Manuals to 1850» en *Journal of the Printing Historical Society*, n.º 4, 1968 y n.º 7 de 1972.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín: *Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro*, Instituto de España, Madrid, 1946.
- HELLINGA, Lotte: *Impresores, editores, correctores y cajistas. Siglo XV*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro, 2006.
- HOCHULI, Jost: *El detalle en la tipografía*, Campgràfic, Valencia, 2007.
- LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa: «La imprenta en el siglo XVIII» en *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Hipólito Escobar (dir.), Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1994.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel: *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*, prólogo de Julián Martín Abad, Ollero y Ramos Editores, Madrid, 2005.
- McKITTERICK, DAVID: *Print, Manuscript and the Search for Order 1450-1830*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003 (reeditada en el año 2005).
- MARTÍN ABAD, Julián: *Los primeros tiempos de la imprenta en España*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2003
- MEDIAVILLA, Fidel Sebastián: *La puntuación en el Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Tesis doctoral dirigida por el profesor Francisco Rico Manrique y presentada en septiembre del año 2000.
- MENDEZ, Francisco: *Typographia española ò historia de la introduccion, propagacion y progresos del arte de la imprenta en España*
- MOLL, Jaime: *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español en los siglos XVI al XVIII*, Arco Libros, Madrid, 1994.

- «La imprenta manual», en *Imprenta y crítica textual en el siglo de oro*, dir. Francisco Rico, Valladolid, 2000, pp. 13-28
- MORISON, Stanley: *Principios fundamentales de la tipografía*, con estudio preliminar y edición a cargo de Josep M. Pujol, Ediciones del Bronce, Barcelona, 1998.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: *Bibliografía de Vasco Díaz Tanco, clérigo, literato e impresor de tiempos de Carlos V*, Valencia, 1947.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos: «La fabricación del libro. La industrialización de las técnicas. Máquinas, papel y encuadernación» en *Historia de la edición en España. 1836-1936*, Jesús A. Martínez Martín (dir.), Marcial Pons, Madrid, 2001.
- SEVILLA ARROYO, Florencio: «La “cuenta del original” en el primer Quijote: consecuencias textuales», en *Anuario de Estudios Cervantinos*, IV (2000), pp. 69-104.
- VÁZQUEZ DEL MÁRMOL, Juan: *Condiciones que se pueden poner cuando se da a imprimir un libro* (obra reproducida por Cristóbal Pérez Pastor en su *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, t. III, Madrid, 1891, pp. 489-499; edición facsimilar de 1907 reproducida en 1983 por El Crotalón, colección El Jardín de la memoria, n.º 2 y, más recientemente, por Víctor Infantes en *El libro áureo*, Calambur, Biblioteca Litterae, n.º 10, Madrid, 2006).
- VILLARROYA, Joseph: *Disertacion sobre el origen del nobilísimo arte tipográfico y su introduccion y uso en la ciudad de Valencia de los edetanos*. Valencia. Oficina de D. Benito Monfort, 1796. Edición facsímil publicada por Ollero & Ramos, Madrid, 1992.
- VINDEL: *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1830)*, Barcelona, Orbis, 1942.

Juan Caramuel

ANDRÉS ESCAPA, Pablo: «El Syntagma de arte typographica de Caramuel», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico, al cuidado de Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid-CECE, 2000, pp. 267-287.

— *Juan Caramuel: Syntagma de Arte Typographica*. Edición, traducción y glosa de Pablo Andrés Escapa, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca, 2004.

ANTONIO, Nicolás: *Biblioteca Hispana Nueva o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV* (1788), edición de la Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999, tomo I, pp. 710-715.

ROMANO, Valentino: *Il "Syntagma de arte typographica" di Juan Caramuel ed altri testi secenteschi sulla tipografia e l'edizione*, Manziana, Vecchiarelli, 1988.

VALVERDE, Julián: «La filosofía de Juan Caramuel» en *El basilisco*, n.º 15, 1983, pp. 10-43.

VELARDE LOMBRAÑA, Julián: *Juan caramuel: vida y obra*, Pentalfa, Oviedo, 1989.

Alonso Víctor de Paredes

INFANTES, Víctor: «La apología de la imprenta de Ignacio de Ayala: un texto desconocido en un pleito de impresores del Siglo de Oro» en *Cuadernos bibliográficos*, n.º 44 (1982), pp. 39-40.

MOLL, Jaime y Víctor INFANTES: *Alonso Víctor de Paredes: Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, edición y prólogo de Jaime Moll. Nueva noticia editorial de Víctor Infantes, Calambur, colección Biblioteca Litterae, 1, Madrid, 2002.

NIETO, Lidia: «La desconocida Suma de la Orthographia Castellana de Guillermo Foquel» en *Revista de Filología Española*, t. LXXVI, 1996.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal: *Plaza Universal de todas las ciencias*, traducción castellana de *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* de Tomaso Garzoni Bagnacavallo. Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, octubre de 2004.

Joseph Blasi

Diccionari Biogràfic, Albertí editor, Barcelona, 1966-1970, t. I, p. 301.

Enciclopedia Universal Ilustrada, Espasa, Barcelona, t. 8, p. 1125.

ESCOBEDO, Joana: «Un manual d'estil del segle XVIII, el de Josep Blasi, natural de Vallmoll» en volumen misceláneo de homenaje al profesor Joaquim Molas *Literatura medieval y moderna*, colección Homenatges, Universitat de Barcelona, 2003.

GAVALDÀ I TORRENTS, Antoni: «Aproximació a una bibliografia vallmollenca I» *Quaderns de Vilaniu*, 1984, n.º 5, pp. 157-205.

LLANAS, Manuel: *L'edició a Catalunya: segles XV a XVII*, Gremi d'editors de Catalunya, Barcelona, 2002, pp. 273-280.

— *L'edició a Catalunya. El segle XVIII*, Gremi d'Editors de Catalunya, Barcelona, 2003, pp. 20-21.

PUJOL, Amadeu: *Monografia de Vallmoll*, Barcelona, Llibrería Religiosa, 1922.

TORRES AMAT, Félix: *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes* (1836), Curial, Barcelona-Sueca, 1973, p. 110.

Juan José Sigüenza y Vera

ACÍN FANLO, José Luis y Pablo MURILLO LÓPEZ: *Joaquín Ibarra y Marín, impresor: 1725-1785*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (Iber Caja), 1993.

CORAZÓN, Alberto: «De los orígenes hasta Ibarra: malas noticias» en *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*. Catálogo

de la exposición comisariada por José María Ribagorda. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (AECID), Madrid, 2009, p. 113–121.

CORBETO, Alberto: «Tipografía y patrocinio real. La intervención del Gobierno en la importación y producción de tipos de imprenta en España» en *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*. Catálogo de la exposición comisariada por José María Ribagorda. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (AECID), Madrid, 2009, p. 29–45.

DE BLAS BENITO, Javier: «Bajo el designio de la monarquía, bajo el signo de la ilustración. La Imprenta Real»

DE BURGOS, Miguel: *Observaciones sobre el arte de la imprenta*, edición y notas por Antonio Rodríguez-Moñino, Editorial Castalia, Colección Gallardo colección de opúsculos para bibliófilos, Valencia 1947.

SIGÜENZA Y VERA, Juan José: *Memoriales tipográficos (1804-1826)*. Transcritos de los originales por Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Castalia, 1948.