

El diseño de libros del pasado,
del presente, y tal vez del futuro
La huella de Aldo Manuzio

Enric Satué

El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro

La huella de Aldo Manuzio

Prólogo de Oriol Bohigas

La Fundación Germán Sánchez Ruipérez es una institución
sin fines de lucro, cuyo objetivo general es la creación, fomento y
desarrollo de todo tipo de actividades culturales.

Una de sus actividades específicas es la acción editorial,
en la que se enmarca la colección
BIBLIOTECA DEL LIBRO.

SATUÉ, Enric

El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro : La
huella de Aldo Manuzio / Enric Satué ; prólogo de Oriol Bohigas. —
Madrid [etc.] : Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Madrid, 1998

320 p. ; [16] p. de lám. col : il. n. ; 21 cm. — (Biblioteca del libro ; 71) —
Bibliografía

ISBN 84-89384-19-3

1. Libros. 2. Tipografía. I. Título. II. Serie

655.26



Coordinación editorial y edición: Mariángeles Fernández

Producción: Jorge Bermejo Rodríguez

Maquetación: José Luis de Hijes

“Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.”

Título de la edición original: *El diseny de llibres del passat,
del present i, tal vegada, del futur*
© Eumo Editorial, 1996

En cubierta: Grabado al buril sobre plancha de cobre original de François Flameng
(Bruselas, 1831-1923), que representa al bibliófilo, mecenas y encuadernador francés Jean Grolier (sentado), visitando en 1512 la imprenta de Aldo Manuzio (de pie).

© Enric Satué, 1998

© Edición en castellano: FUNDACIÓN GERMÁN SÁNCHEZ RUIPÉREZ, 1998

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

ISBN 84-89384-19-3

Depósito legal: M-39.309-1998

Printed in Spain

Impreso en Fernández Ciudad, S. L. Catalina Suárez, 19. 28019 Madrid.

Índice

Prólogo	11
Introducción	19
Un proceso ejemplar de innovación editorial	37
Aldo Manuzio, editor	55
Aldo Manuzio, tipógrafo	99
Aldo Manuzio, librero	161
La huella de Aldo Manuzio	195
Libros, opúsculos y catálogos publicados por Aldo Manuzio	259
Bibliografía sobre Aldo Manuzio	271
Bibliografía sobre el tiempo y los amigos de Aldo Manuzio	281
Índice onomástico	291

*A los que fueron mis editores predilectos:
Alfonso Comín, Rosa Regàs y Jaime Salinas,
del que fue su diseñador predilecto.*

Introducción

Físicamente, un libro es un conjunto de hojas impresas –agrupadas en fascículos o pliegos numerados en orden progresivo y cosidos entre sí para funcionar a modo de bisagra– insertadas, fijadas y protegidas por una encuadernación o cubierta.

Es, además, con toda probabilidad, el complejo metafísico más alabado por los maestros de la liturgia tipográfica de todos los tiempos. Utilizado en primer término para sostener teóricamente el patrimonio cultural de la Humanidad, hay definiciones para todos los gustos como, por ejemplo, la que lo contempla “como un símbolo de todas las cosas importantes que se le han confiado, con el objeto de esconderlas a la mayoría o evitar la pérdida, con el tiempo”¹.

Para la Unesco, su definición es aún más lacónica:

“Un impreso no periódico que reúne en un solo volumen más de 49 páginas, excluidas las cubiertas. Cuando es más breve se llama opúsculo o folletín, y cuando consta de más de un volumen, obra.”

A lo largo de sus primeros cinco siglos y medio de historia, ese glorioso conjunto de hojas impresas se ha ordenado, convencionalmente, de la siguiente manera:

-Una vez abierta la tapa o cubierta (que se describe al final de esta transcripción) aparecen unas páginas blancas de *respeto* o *cortesía*, de dos a cuatro según la categoría de la edición, al principio y por lo general también, de manera simétrica, al final.

- A continuación, la primera página impar impresa se llama *portadilla* y lleva impreso únicamente el título, en cuerpo pequeño.
- Detrás de la portadilla, en la página par encarada a la portada, puede aparecer, si se desea, el retrato del autor o del personaje biografiado.
- La página siguiente, encarada e impar, se llama *portada*, y es la verdadera tarjeta de identidad del libro, ya que en ella figuran: el título completo (en cuerpo más grande que en la portadilla, aunque más pequeño que en la cubierta), el subtítulo o las partes, el nombre y apellidos del autor y el pie editorial (con el símbolo gráfico de la marca, la denominación de ésta, la ciudad y el año en que ha sido impreso).
- La página que sigue a la portada se llama *contraportada* (o también dorso de portada) y allí se agrupan todos los créditos editoriales y los requisitos característicos (*copyright*, depósito legal, pie de imprenta, etcétera), el título en idioma original si se trata de una traducción, la numeración en las ediciones de bibliófilo y las licencias eclesiásticas, si hubiera lugar.
- La página impar siguiente se reserva, si se desea, para la *dedicatoria*.
- Y de nuevo en página impar, aparece el índice, la primera página del prólogo o el texto del libro (que puede encabezar decorativamente un *frontis*, *friso* o *cabecera* al ancho de caja, construido generalmente con dibujos ornamentales en forma de orlas o viñetas).
- Si el libro se divide en capítulos con título, estos se sitúan en páginas blancas siempre impares.
- En las páginas de texto, éste suele presentarse en forma de *bloque* o *columnas* tipográficas tradicionalmente del cuerpo 12 (en libros de gran formato o temática infantil el cuerpo

puede aumentar como máximo hasta el 24, más allá del cual Stanley Morison consideraba que ya no podía hablarse propiamente de tipografía, o en libros de bolsillo y aún más pequeños el cuerpo puede disminuir hasta el límite razonable del 8, cuerpo habitual para notas a pie de página en libros de formato grande o mediano) y puede llevar notas a pie de página, a final de capítulo o bien al final del libro (las cifras en cuerpos diminutos que aparecen estratégicamente situadas entre el texto, advirtiendo de las notas, se llaman tipos *volados*). El *folio* o *foliado* alude a la numeración de la página; el *folio explicativo* o *historiado* es aquel que, además del número, lleva el nombre del capítulo, el título de la obra o el nombre del autor. Al final de capítulo, el texto puede adoptar formas tipográficas singulares, como por ejemplo la *copa medicea* clásica (en forma de copa renacentista, con pie), la *base de lámpara* (en forma de triángulo invertido) o bien el más exótico *triángulo español* (con la última línea del texto centrada o epigráfica).

- Al final del libro se hallan los apéndices, la bibliografía, los índices analíticos –o de materias– y de nombres, y los índices propiamente dichos, o sumarios (si estos últimos no han aparecido al comienzo).
- Por último, antes no obstante de las páginas de respeto o cortesía (si las hay, porque son facultativas) suele aparecer el *colofón*, última página impresa que contiene tradicionalmente la fecha en que terminó de imprimirse el libro, el lugar y la imprenta, redactado con una retórica literaria tradicionalmente florida.
- Las tapas o cubiertas de un libro pueden ser, en primer lugar, rígidas o blandas. Las primeras se denominan *tapa dura* o *cartoné* y las segundas *rústica*. A su vez, las tapas duras se forran generalmente de piel, pergamino o tela (o sucedáneos sintéticos más



1. Aldo Manuzio (Bassiano, 1450-Venecia, 1515).

innobles, pero más baratos), siguiendo siempre la tradición histórica. Por tanto siguen llevando impresa poca cosa: alguna viñeta decorativa o bien el título en la cubierta, estampado en general en caliente y con frecuencia en oro o plata –como se viene haciendo, justamente, desde Manuzio–, o bien en cualquier otro color, y algún escudo o símbolo en la contracubierta. Algunos libros de tapa dura se forran actualmente con papeles aptos para la impresión y suelen aparecer ilustrados a todo color, exactamente igual que las sobrecubiertas y cubiertas del tipo rústica.

-Las sobrecubiertas consisten en un papel plegado de cuatro páginas, con lomo y solapas, que forra un libro de tapa dura con una doble función: por un lado permite la impresión de letras, imágenes y colores sin otro límite que el buen gusto y la mesura; por otro evita (o cuando menos retarda) el deterioro del material con el que se han encuadernado las tapas. La cubierta de la sobrecubierta se llama *1.ª de cubierta*; el dorso de cubierta, *2.ª de cubierta*; la contracubierta, *3.ª de cubierta*; y el dorso de contracubierta, *4.ª de cubierta*.

-El lomo es una de las piezas más características y peculiares del conjunto exterior del libro. Históricamente, ha sido el primer y principal elemento decorado de las tapas o cubiertas y contiene los datos esenciales, a saber: el título, el autor y la editorial (a menudo en forma, simplemente, de símbolo gráfico o marca) pudiendo incluir el número de la colección o el del volumen. Sin embargo, y en virtud de la reducción progresiva de formatos y grosores, no será hasta el siglo XX cuando se impongan las actuales leyendas de abajo arriba –o viceversa– paralelas al lomo y no en sentido transversal según la tradición clásica. Los lomos que disponen las leyendas de abajo arriba se llaman *a la francesa*, y los que lo hacen de arriba abajo, *a la inglesa*.

-Las guardas las constituyen dos juegos de cuatro páginas, la primera y la última de las cuales van pegadas, respectivamen-

DIE ALTE TYPOGRAPHIE (1480–1914)

Während die Geschichte der Typographie von der Erfindung bis etwa zur Mitte des vorigen Jahrhunderts eine fortwährende, natürl. Entwicklungskurve zeigt, bietet die Entwicklung seit dieser Zeit das Bild nachweilen, unangenehmer Störungen, einander durchkreuzender Bewegungen, die Tatsachen neuer technischer Erfindungen, die auf die Entwicklung bestimmend einwirken.

Die Typographie der ersten Epoche (1480–1650) beschäftigt sich fast ausschließlich auf das Buch. Die Gestaltung der daneben auftauchenden Flugzettel und der geringen Zeitungen entspricht der der Buchseite. Beschränkendes Element, besonders seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts, ist die Type. Die übrigen Teile des Buches erscheinen sekundär, sie sind angefügt, schmückend, nicht Wissensbestandteil. Die Buchgestalt als Ganzes wird im Laufe der Jahrhunderte zwar variiert, aber nicht wesentlich geändert. Buxarburg, der nichts anderes im Sinne hatte, als die damalige Buchform — die Handschrift — zu imitieren, entwickelte seine Typen aus der damaligen Buchschrift, der gotischen Minuskel. Sie, die man heute gern neugotisch und anderen lehrliches Inhalt vorbehält, diente zu ihrer Zeit zur Niederschrift oder zum Druck aller vorkommenden, auch profaner, Texte. Der Erfinder wählte mit der gotischen Minuskel der „Textur“, eine Schrift zum Vorbild, die für Inhalte von Bedeutung, d. h. für welche Bücher verwendet wurde, deren Inhalt des Interesses nur aktueller Interessen überschritt. Neben dieser gotischen Minuskel war im täglichen Leben für aktuelle Schriften, Urkunden und kurze Niederschriften die gotische Kursive (die Pflanzlich-Bücher genannt) im Gebrauch, die später Schöffer zur Ausgangsform der was ihn zuerst benutzte Schwabacher machte. Mit diesen zwei Schriftarten begnügte sich das Zeitalter zwischen der Erfindung und dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Von den Variationen der Gotisch und der Schwabacher, die mit den Schriften Gutenberg und Schöffers die allgemeine Leselesung gemein haben, dürfen wir bei dieser historischen Betrachtung ebenso absehen, wie wir den Formen der Antiqua vor 1600.

Die Buchform als Ganzes gleicht zu dieser Zeit fast vollkommen der Form des geschriebenen spätgotischen Kodex. Sein Reichtum an bemalten, goldgeprägten großen und farbigen Initialen, die Rubrikatur, die Randleisten der Anfangseiten werden in das gedruckte Buch übernommen. Ursprünglich mit der Hand siegelhaft, werden diese schmückenden Teile bald leihhaft geschnitten und mit der Presse gedruckt. Bei kostbareren Ausführungen eines Buches nachträglich koloriert. Der Satz in zwei Kolonnen überwiegt. Die Titel zeigen eine asymmetrische, von Logik nicht übermäßig belastete Aufteilung. Selbst, daß solche Gliederungen erscheinen — sie greifen auf Höfen beschränkt. Die Harmonie von Text, Initialen und Titeln wird als

2. Jan Tschichold, *Die Neue Typographie*, Frankfurt, 1928, in cuarto, 210x145mm.

te, al dorso de la cubierta y contracubierta de libros habitualmente de tapa dura, y se presentan a menudo completamente estampadas con dibujos en forma de mosaico o *indiana* en colores, recordando las técnicas características de los papeles estampados a mano –que todavía sobreviven– aplicadas en Europa desde el siglo XVII, y que tienen su origen en una práctica turca iniciada doscientos años antes.

En síntesis, esta es la morfología del objeto que nos disponemos a analizar. Curiosamente, la naturaleza física del libro impreso apenas ha cambiado en cinco siglos y medio de peripetia histórica, hasta el punto que definiciones tan asépticas y precisas como las recogidas arriba pueden aplicarse indistintamente a libros del pasado, del presente y tal vez del futuro.

Gracias a tan especial circunstancia sincrónica se puede establecer ya una primera hipótesis, bastante evidente, por cierto. Y es que si hubiera que resumir la historia del libro impreso en una sola persona ésta debería ser el inimitable Aldo Manuzio: un personaje que vale por tres, gracias a su deslumbrante y simultánea condición de editor, tipógrafo y librero; es decir responsable único de una obra culturalmente gigantesca cuyo magnetismo irresistible nos atrae hoy con una fuerza de la mejor estirpe: la que aumenta, sin más, con los años.

En efecto, más allá de los elementales datos biográficos y profesionales de una figura emblemática como Gutenberg (el símbolo histórico universal de la invención de la imprenta), y de los incunables en general, emerge de pronto la magia particularísima de las ediciones de este hombre de letras extraordinario cuya fascinación se debe al feliz acoplamiento de emociones intelectuales, artísticas y técnicas únicas, hijas de un tiempo racionalista en el que, en opinión del artista y escritor de finales del siglo XIX John Ruskin, “toda Venecia era ciencia y sabiduría”².

Abstraídos en la contemplación de tan bella obra, no nos habíamos percatado de que la atracción por la figura y la obra

de Manuzio es bastante más amplia de lo que podíamos suponer, siendo conscientes de ello al consultar y reunir las primeras fuentes bibliográficas, más o menos indiscriminadas, como refleja nítidamente la bibliografía que figura al final de este libro, verdaderamente extensa –y hasta sorprendente– si consideramos el estado incipiente de la tipografía, la turbulencia política de su tiempo y la densidad cultural del período que le tocó vivir.

La lista es francamente asombrosa. Extensos estudios como los de los profesores Carlo Dionisotti y Giovanni Orlandi, o los de Martin Lowry y Manlio Dazzi por citar únicamente los más célebres, pueden inducir a pensar que ha sido expuesto casi todo sobre el humanista veneciano. Además, de una manera hartamente atractiva, porque los eruditos citados tienen el don de hacer hablar a archivos y bibliotecas con un lenguaje sugestivo y literario, a medio camino de estilos conocidos, salpicados de comentarios históricos, como podrían ser los que han acreditado, cada uno a su manera, nuestros contemporáneos Eduardo Mendoza o Arturo Pérez Reverte, o con anterioridad el insigne pionero que fue Benito Pérez Galdós.

Y siglos atrás lo testifican también, por ejemplo, la biografía de Domenico Maria Manni, de 1759, el exhaustivo trabajo de Antoine-Augustin Renouard –recogido en la edición en tres volúmenes de los *Annales de l'imprimerie des Aldo* (publicados por primera vez en 1803 en París, ¡muy poco después de la Revolución Francesa!)– y el del gran impresor y tipógrafo Ambroise Firmin-Didot, en 1875.

Se trata, sin duda alguna, de estudios de una gran consistencia académica, y la modestia de nuestra iniciativa no aspira, desde luego, a compararse con ellos. Ahora bien, las consultas efectuadas en estas fuentes bibliográficas confirmaron algo que ya sospechábamos. A saber, que no abundan estudios específicos sobre los criterios estéticos de Manuzio aplicados a la “arquitectura gráfica” del libro (término felizmente acuñado por el insig-

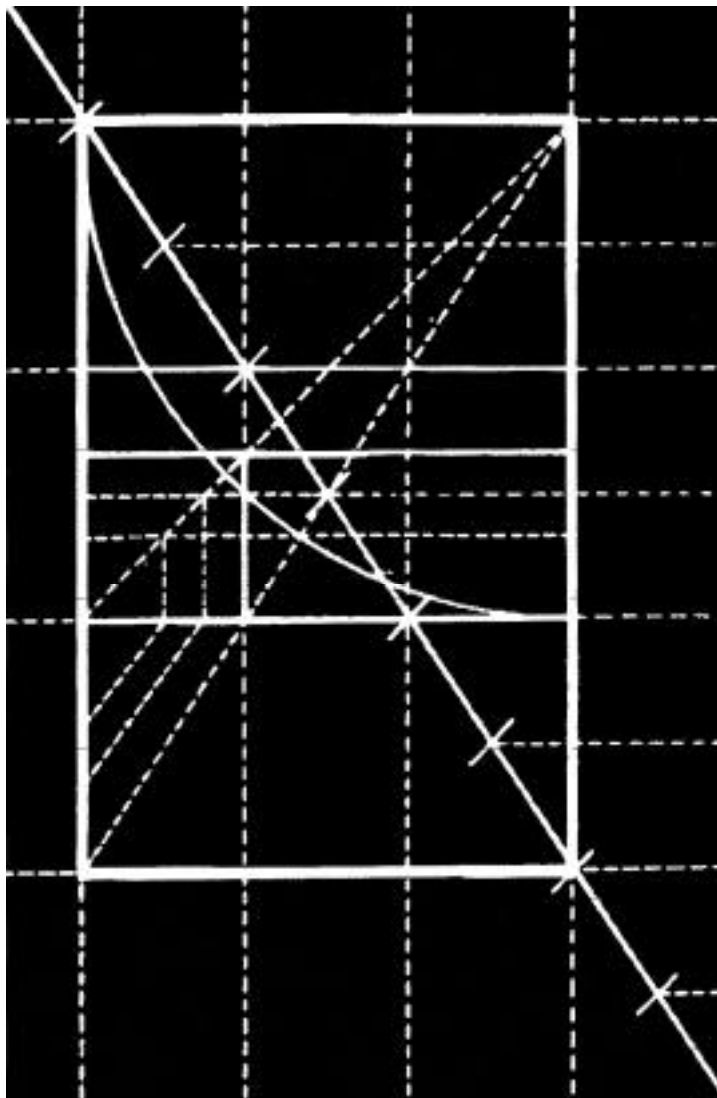
ne arquitecto Walter Gropius, fundador de la mítica escuela de diseño Bauhaus, pionera en racionalizar oficios relacionados con el diseño, hasta entonces artísticos, y entre los cuales, sin duda, está incluida la confección del libro).

La conclusión más alentadora es, pues, que el gusto por el diseño en los libros impresos por Aldo –cualidad, por otra parte, implícita en todos los editores de aquel tiempo– no se ha estudiado bastante. Por tanto, a pesar de la existencia de una bibliografía tan formidablemente disuasoria, esta carencia justifica sobradamente la aparición de esta obra.

En consecuencia, creemos que hay que hacer todo lo posible por conocer y divulgar las excepcionales aportaciones que Aldo Manuzio ha hecho a la historia del libro y que hoy forman parte de la naturaleza gráfica orgánica y convencional de este objeto cultural que en tantos años –por no hablar de siglos– tan poco ha cambiado. La letra cursiva, el formato de bolsillo, el libro ilustrado, el libro de texto, el impulso definitivo a los tipos de fundición de estilo romano, la consideración de la doble página como una unidad formal, la tapa de piel sobre cartón, el lomo plano, la estampación de láminas de oro en caliente, las colecciones temáticas, los catálogos, los consejos editoriales y muchas otras cosas son obra suya.

A decir verdad, fuera de esa fertilísima parcela manuziana se encuentran muy pocos elementos verdaderamente nuevos. Quizá el primero, desde el punto de vista cronológico, sea la invención y aplicación de la tipografía *estrecha, chupada* o *condensada* que surgió en el siglo XIX, en pleno Romanticismo, para componer cómodamente los versos endecasílabos o alejandrinos en una sola línea, sin tener que doblarla. Esta tipología, en una primera etapa se designó, con toda propiedad, *poética*.

La segunda invención determinante es también anónima y consiste en la publicación de una fotografía en un libro. Una forma nueva de ilustración en blanco y negro (y más tarde, naturalmente, en color) que iniciaba una feroz competencia



3. Establecimiento de la caja y los márgenes de la página de un libro, según las normas de la *Divina proporción*.

con los tradicionales y sucesivos grabados xilográficos, calco-gráficos y litográficos.

La tercera innovación esencial, y la última por ahora, se sitúa en 1928 y es responsable de ella el diseñador alemán Jan Tschichold, quien –según parece– fue el primero en editar un libro con el texto en letra de palo (una de las que entonces llamaban, genéricamente, grotescas).

Por lo que respecta al diseño gráfico –a la arquitectura gráfica del libro, en definitiva–, aquí termina la simplificación y empieza una complicación inacabable y repetitiva. Porque, como dice Bruno Munari, un artista y diseñador italiano originalísimo que ha participado como pocos en la dignificación gráfica del libro (sobre todo con sus libros experimentales infantiles, hoy verdaderas piezas de biblioteca, así como con su intensa colaboración con el editor Giulio Einaudi), “complicar es fácil; lo que es muy, muy difícil, es simplificar”.

Una complicación simplificadora, por llamarla así, es la que aportó la experiencia arquitectónica. Nadie como Gropius podía haber dicho con tantísima autoridad que diseñar libros era también una forma de hacer arquitectura. En efecto, la disciplina del módulo, la proporción, el equilibrio tonal y el ritmo, por citar sólo una parte de su prolija casuística, habían de complicar sin ninguna duda, y además de manera extraordinaria, la vida a los diseñadores artesanales que se encargaban de la construcción formal de libros, a pesar de que la fórmula inteligentemente interdisciplinar (teórica y práctica) que el director de la Bauhaus eligió para tratar el arte, la arquitectura, la artesanía y el diseño en un solo campo de acción, tenía que simplificar por fuerza –a corto o medio plazo– todos los aspectos formales del proceso editorial, al menos conceptual e instrumentalmente.

En palabras de Nikolaus Pevsner, el cambio más esencial consistía “en que arquitectos y diseñadores aceptaran una misma responsabilidad social y, en consecuencia, la arquitectura y

el diseño se transformaran en un servicio, y que los edificios y los objetos de uso cotidiano se proyectaran no únicamente para satisfacer los anhelos artísticos de sus creadores, sino también para llenar necesidades prácticas, y que eso se hiciera a fondo y con entusiasmo⁷³.

A pesar de las buenas –y nuevas– intenciones mostradas en los años veinte por los impulsores del Estilo Internacional, la relación entre arquitectura y libro procede de mucho antes. Si atendemos a los elementos que constituyen un libro, veremos que algunos conservan todavía una antigua terminología misteriosamente arquitectónica: *portadilla* (*falsa portada* o *anteportada* se ha llamado también); *portada* o *frontispicio* (decorada con frecuencia con dibujos de portaladas arquitectónicas enmarcando títulos y leyendas, sobre todo en los siglos XVI, XVII y XVIII); *pórtico* (del prólogo); *frontis* (de la viñeta situada a la cabeza de la página, al comienzo del texto) o *friso* (cuando la viñeta se presenta en forma de orla); *márgenes* (de la superficie blanca de la página que rodea la caja de texto); *bloques* o *columnas* (de la morfología de las cajas de texto); etcétera.

A su vez, la arquitectura guarda analogías formales y estructurales con el libro lo bastante significativas como para obviar su aspecto en apariencia anecdótico. Sobre todo desde que Gropius –con Mies van der Rohe, Le Corbusier y otros– aplicaran a la práctica proyectual las ideas sociales y racionalistas del Movimiento Moderno. Así, el interior del libro equivale al espacio habitable de la casa mientras la cubierta hace las veces de fachada. En consecuencia, la forma exterior la determina, o al menos la sugiere, la interior, desde luego previa y principal. La forma sigue a la función (según rezaba el famoso lema de los nuevos proyectistas, empeñados en la muy noble causa de transformar la sociedad mediante el diseño) y cuando, todavía hoy, la relación de coherencia entre continente y contenido de una casa –o de un libro– es óptima, se habla de rigor racionalista. Inversamente, cuando ese propósito se

incumple y la fachada –o la cubierta– se formalizan sin tener demasiado en cuenta su contenido, se puede hablar con absoluta justicia de incoherencia, decorativismo, eclecticismo, academicismo, etcétera.

“Hay dos características de organización comunes a la arquitectura y la construcción y a la tipografía y la imprenta que deben tenerse como principios esenciales y obedecerse como tales por ambas artes: el respeto a los materiales que se usan y su uso coherente con los objetivos sociales, que son lo esencial en ambas artes. La actividad tipográfica, como la arquitectura, está al servicio de la sociedad. Son artes que, por su naturaleza, están predestinadas a servir a la civilización.”⁴

Porque, ciertamente, la imagen por la imagen es un criterio tan discutible como el arte por el arte que repudiaban radicalmente los racionalistas. Y si aceptamos la definición de ilustración que ofrecen los diccionarios convencionales (“adornar un impreso con láminas o grabados alusivos al texto”) veremos que continúan las analogías entre arquitectura y libro. En este sentido podemos admitir que las fachadas y las cubiertas son una misma metáfora de la ilustración: adornar la superficie más o menos plana de una fachada con formas (y, a veces, incluso con láminas o grabados) alusivos de alguna manera al discurso interior es semejante al criterio con que se plantean las cubiertas contemporáneas, repletas de imágenes alusivas también, en alguna medida, al discurso interior.

La espléndida dialéctica entre forma y función ha exaltado con frecuencia a los creadores del arte aplicado, hasta el punto de hacerle exclamar a Achille Castiglione (uno de los diseñadores industriales más dotados): “La función, ¡qué forma tan bella!” Sin embargo, al margen ahora de lirismos y propósitos elevados, la realidad es que el exterior del libro ignora a menudo el interior –y viceversa–, en un proceso de degradación ciertamente escandaloso, que hace patente la disfunción más arbitraria con demasiada ostentación.

En realidad, hace ya un montón de años que se han repartido los papeles, y mientras la cubierta ha quedado como patrimonio del diseñador, el interior es competencia casi exclusiva del editor o impresor. La disfunción se manifiesta, generalmente, al comparar los criterios tipográficos y compositivos con que se construyen, por separado, cubierta y tripa (o interior, en el lenguaje profesional), inevitablemente divergentes, a menudo incoherentes y, de una manera indefectible, contradictorios. No es que en algún momento del proceso se hayan abandonado los principios teóricos del Movimiento Moderno; es que no se han observado jamás (excepto en algunos casos gloriosos, vanguardistas e inteligentes que no han logrado, por desgracia, hacer escuela). Sospechosamente, al diseño tipográfico innovador que Jan Tschichold propuso en su libro *Die Neue Typographie*, publicado en 1928, los críticos de su tiempo lo tildaron despectivamente de “composiciones tipográficas futuristas”.

Finalmente, sólo unas palabras para justificar algo en absoluto caprichoso. Con el objeto de destacar al máximo la arquitectura gráfica de las bellas páginas aldinas (las cuales, al fin y al cabo, son textos), y las de otros diseñadores, las ilustraciones se presentan sistemáticamente en negativo. Con este sencillo efecto se destacan claramente de nuestro texto –dedicado a valorar el diseño de otros libros–, y se favorece además la visión de un aspecto casi invisible y de una importancia cualitativa enorme: la contraforma. Es decir aquello que es antagónico con la forma impresa (en definitiva, aquello que en el impreso no aparece) aunque sea decisivo para la configuración de un impreso, por lo que concierne a la forma, hermoso. Tanto es así que, si examinamos con atención la contraforma de un libro es como si hiciéramos la prueba del nueve después de una división, para comprobar si la operación se ha resuelto correctamente, o una radiografía para contemplar el esqueleto de una manera diáfana.

Asimismo, el tipo y cuerpo de letra –que, por lo general, pasan inadvertidos–, al igual que la compaginación del conjun-

to, se hacen de este modo más evidentes ya que, ciertamente, sobre una página negra que se aísla con toda solemnidad de la contigua, la percepción se dirige inconscientemente a aquello que es blanco, donde se concentra mansamente la mirada.

En fin, ese tratamiento específico de la forma tipográfica convencional permite también apreciar mejor las características formales de unas páginas como éstas, cuyo protagonismo acapara la letra, apreciando con mayor facilidad los criterios de diseño que rigen, por ejemplo, para los márgenes. En el espacio blanco o soporte de impresión (el papel) las zonas que limitan la *mancha* impresa (la caja de texto y las ilustraciones) tienen unas proporciones muy especiales. Las de los manuscritos, incunables y clásicos en general, más escrupulosamente fieles a las reglas áureas (de la división medieval de Villard de Honnecourt a la Divina Proporción renacentista, y de ésta a las proporciones de Le Corbusier), suman una superficie equivalente, aproximadamente, a la mancha impresa, de modo que la forma *blanca* y la forma *negra* son matemáticamente iguales. Cuando la proporción no es ésta, acostumbra a establecerse en un 30 por ciento para los márgenes y un 70 por ciento para la impresión. En cualquier caso, las relaciones más frecuentes de los márgenes son, respecto de la página, 2:3:4:6 para los áureos y 1:2:3:4, o bien, 1:1:2:3, para el resto (la primera cifra alude siempre al margen de lomo; la segunda, al de cabeza; la tercera, al de corte; la cuarta, al de pie). Quizá no haga falta añadir que las proporciones de los márgenes de los libros actuales, sobre todo los de formato de bolsillo y similares, son insuficientes, por lo general indignas y bastardas.

Y, sin más preámbulo, vayamos a comprobar si el nacimiento, crecimiento y desarrollo del libro impreso, que ha cumplido ya quinientos cincuenta años, conserva todavía algún factor genético de aquella manera de hacer propia de Manuzio, tan brillante, eficaz y competitiva.

NOTAS:

1. Cita de una conferencia pronunciada en 1968 por el eminente bibliotecario Jordi Rubió i Balaguer en la librería Porter, de Barcelona.
2. J. Ruskin: *Las piedras de Venecia*, Barcelona, Ediciones Iberia, 1961.
3. N. Pevsner: *The Sources of Modern Architecture and Design*, Londres, Thames & Hudson, 1968. Existe edición castellana: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.
4. S. Morison: *First Principles of Typography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1931. Existe edición castellana: *Principios fundamentales de la tipografía*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 1998.