

## TESOROS BIBLIOGRÁFICOS DEL OBISPADO DE MÁLAGA

## I

## BREVIARUM ROMANUM

## NOTAS SOBRE TIPOGRAFÍA Y ENCUADERNACIÓN

**E**L VOLUMEN *Breviarum Romanum*<sup>1</sup>, deteriorado exteriormente, conserva sus páginas en aceptables condiciones, salvo varios pequeños agujeros realizados por las polillas que han atravesado de parte a parte el ejemplar, denotando que durante cierta época de sus casi trescientos años de existencia, estuvo ubicado en una estantería de madera.

Aparece impreso sobre papel de hilo verjurado blanco, sin filigrana, con diez u once filamentos al agua en sentido perpendicular de las hojas (según folios). La superficie impresa está oscurecida por el efecto difusor de los productos químicos empleados en la fabricación de las tintas utilizadas al imprimir los textos. Para ello se usó una prensa modelo «gutenberguesa», única conocida durante los trescientos años siguientes a la invención de la imprenta. Los márgenes se conservan en buenas condiciones: blancos y sin apenas máculas de moho. El tamaño de las hojas corresponde al folio marquilla, posiblemente fabricado por encargo del impresor, pues en caso de utilizar pliegos en medidas de escandallo, estos hubieran tenido mucho desperdicio en desbarbe, con el consiguiente encarecimiento de la edición.

Tras dos hojas de cortesía (el volumen no conserva guardas ni salvaguardas), aparece la anteportada con el título citado anteriormente. En

la portada se reproduce un espléndido dibujo en cuyo centro se idealiza la figura de Benedetto Odescalchi (Inocencio XI), patrocinador de la edición. Éste abre un libro ayudado por las alegorías de la Piedad y del Celo, donde puede leerse el título completo: «BREVIARVM ROMANVM, Ex decreto Sacrofanti Concilij Tridentini reftitutum, PII V. PONT. MAX. iuffu editum, & CLEMENTIS VIII. primùm, nunc denuò VRBANI PP. VIII. auctoritate recognitum.» Apareciendo en versalitas dentro de un zócalo que sostiene todo el grabado el pie de imprenta: «ANTVERP (Amberes), EX TYPOGRAPHIA PLANTINIANA APUD VIDUAM BALTASARIS MORETI MDCXCVII.»

El cuerpo se muestra enmarcado entre dos rectángulos formados con filetes seminegros. La superficie que acogen es de 732,5 cm<sup>2</sup>. Está compuesto a dos columnas utilizando tipo romano antiguo, según diseño (si es exacta la somera noticia que nos da el pie de imprenta) de Cristóbal Plantín, prototipógrafo de Felipe II<sup>2</sup>. Se tiraron en tinta negra, salvo los titulares y subrayados que lo fueron en tinta roja, según la estética clásica de los libros litúrgicos. La mancha no se ajusta al canon áureo, pero sigue sus dictados de forma que los medianiles aumentan progresivamente sus medidas desde el margen crucero de lomo, al de pie, pasando correlativamente por los márgenes medianiles de cabeza y delantero.

Destacan por su belleza y buen gusto la distribución gráfica de las distintas introducciones, como las dedicadas a los papas Clemente VIII y Urbano VIII (ad perpetuam rei memoriam) o la correspondiente al pontífice Inocencio XI (Ad futuram rei memoriam). La obra apareció algunos años después de la muerte de éste, cuando ocupaba la Cátedra de San Pedro, Inocencio XII (1691-1700). A estas introducciones les siguen las conocidas licencias eclesiásticas y un almanaque *Tabula Temporaria y Festorum mobilium*, donde se reseña desde el año 1697 a 1739, ambos inclusivos.

En este ejemplar algún desaprensivo cortó la hoja-portada (posiblemente reproduciendo un valioso dibujo), que precede al «Psalterium», numerada A-&. Página donde comienza la signatura ordinal de esta parte, (en páginas anteriores aparecen folios rectos), situada en los extremos de las cabeceras. Siguiendo la descripción, al pie de las páginas impares, dentro del recuadro de filetes, se utiliza signatura arábiga, precedida correlativamente por las letras del alfabeto. Según la idea de aquella época, al pie de la caja y dentro también del recuadro de filetes, se adelantan las primeras (una o dos) sílabas de la palabra inicial de la página siguiente. A su vez los epígrafes y sumarios emplean cuerpos distintos. Los textos de los capítulos, partes y apartados litúrgicos en los que la mancha se organiza, comienzan con diversas letras capitales, destacando de ellas un abecedario historiado. Cuando terminan los

capítulos principales, se aprovechan los blancos sobrantes para timbrar en ellos grandes finales (que unifican los estilos figura y viñeta), cuyo dintorno llenan enlazados, volutas, flores, angelotes y otros motivos religiosos, creando espléndidos florones de efecto barroco. La obra no incluye justificación de tirada ni fe de erratas. El colofón se sustituye por medio del breve e incompleto pie de imprenta de la portada.

La encuadernación se realizó (partiendo de la base impresa), sobre pliegos de ocho dobles folios plegados al centro. Debido al grosor del volumen el maestro encuadernador decidió utilizar hilo de cáñamo por ser mejor en estos casos que el de lino crudo (casi siempre más indicado), ante las futuras operaciones de picado, desbarbe, media caña, cajo y, sobre todo, teniendo muy en cuenta el posterior dorado de cortes. Para los nervios se eligió también el cáñamo (puede ser esparto majado), mas en este caso lo que obligó al encuadernador a preferir cordelería en vez de los clásicos tendones secos de animales, fue su mayor economía y durabilidad. Es curioso que el maestro continúa trabajando el cordel, de la misma forma que se venía haciendo desde tiempo inmemorial con los nervios de animales, según detalle que explicitaremos en su lugar. El cosido (al no haberse desarrollado el sistema a la greca), se hizo a punto seguido, ciñendo sobre seis nervios (cordeles), sin hacer surcos en lomera.

El dorado de los cortes<sup>3</sup> se realizó siguiendo el método desarrollado durante el siglo XVI, demostrando el maestro encuadernador que lo era, y de los mejores. Después de lucirse en ellos al dominar el bol —ejecutando una adherencia y bruñido perfecto con las ágatas— procedió a cincelarlos con hierros y punzones. Así, entre líneas serpentiformes de gran suavidad (que sirven de guía a toda la ornamentación), insertó rosetones circulares y otros varios adornos que prestan al libro un definitivo aspecto de riqueza y belleza incomparables. Precisamente el dorado de cortes, es la parte mejor conservada de la encuadernación.

El encartonado parece que se hizo<sup>4</sup> atravesando por un único agujero en los gruesos cartones, cada uno de los seis nervios. Después éstos fueron pegados en las contratapas, siguiendo el método que se venía utilizando con los tendones animales, sin pensar (al utilizar cordeles), en la posibilidad de riscarlos para que su grueso no se notase a través de bisagras o guardas, embelleciéndolas.

El enlomado no se nota, por lo que deducimos que está ejecutado a la perfección, guiándonos por el estado de la media caña. Las cabezadas las fabricaron antes de adaptarlas en cabeza y pie, rodeando cordel de unos cinco milímetros de grueso, con una badana blanquillo zumaque, que a su vez lo

fue por una sucesión de hilos de seda amarilla. Los registros son de seda floreada color vino tinto oscuro. Tienen cuatro centímetros de anchura y se recogen en su extremo inferior por medio de un gracioso fruncido. Estas cintas, se aplicaron durante el enlomado, cosiendo la montera a la cabezada correspondiente. Seca esta operación se procedió a ejecutar la gracia en los cartones.

Montada la piel sobre el lomo, ceñidas sus nervaduras (con plegaderas o tenazas), pegada a los cartones anterior y posterior, girados los bordes —chiflados previamente— y adheridas las guardas, recibe esta encuadernación la denominación de «todo pasta», siendo ésta en chagrín rojo (grano entre fino y victoria), con seis nervios clásicos. El libro mide 47 cm. de pies a cabeza; 30 de cajo al delantero y 14 de grueso, sin incluir los cierres metálicos.

Sobre el rico dorado de tapas y lomo (sin tejuelos), opinamos siguiendo a nuestros maestros señores R. Díaz, Mariano Monje, Manuel Martínez y Emilio Brugalla, que su ornamentación es de estilo renacimiento<sup>5</sup>, con claras influencias de Aldo Manuzio y Tomás Maioli (de este último solo en los hierros). El dorado no presenta «super libris» ni firma del encuadernador. Los gruesos cantos y cejillas (que no respetan las medidas de pie, para facilitar el paso de las hojas, una vez puesto el libro en un atril), no se decoraron con las orlas y grecas acostumbradas.

Las tapas (a las que no se le adaptaron clavos protectores ni cantoneras), se dotaron de dos cierres de metal cincelado y plateado. Sus cuatro sujeciones ofrecen copón y cáliz cruzados sobre bastón vegetal y ramas con hojas y frutas. Los dos cierres, también sobre vara vegetal cruzan cruz y báculo con mitra superpuesta. Las contratapas (ya dijimos que las cejas no se doraron con ningún tipo de orla), aparecen también sin dorar.

Como resultado de una reparación defectuosa (obligada por el deterioro de las primitivas charnelas de piel) se recurrió a no reponerlas, obviándose el problema al aprovechar de una sola pieza las mismas guardas peine que se pegaron a las contratapas. El disparate se coronó al no adherir sobre una falsa salvaguarda, anterior y posterior, las correspondientes guardas peine exactas a las utilizadas en las contratapas.

## NOTAS:

- 1) Ejemplar conservado en la sala de trabajo del Archivo Catedralicio de Málaga, estudiado por cortés indicación de D. Vidal González.
- 2) La nomenclatura particular de los múltiples estilos de familias antiguas, se hace casi imposible, pues los impresores y algo más tarde los fundidores, los fabricaban a su gusto y en medidas distintas. Fue a partir de 1672, cuando Martín Domingo Fertel, expuso la primera idea de una base sistemática para la fundición de caracteres, publicando en 1723 el primer manual tecnológico que se conoce sobre la imprenta, titulado: *La Science pratique de l'imprimerie contenant des instructions très faciles pour se perfectionner dans cet art*, donde expuso su acertado criterio sobre el «prototipo» o «tipómetro». Le siguió Pedro Simón Fournier (1712-1768), que en 1737 publicó una *tabla de proporciones*, para la fundición sistemática de caracteres que llamó duodecimal, tomando para ello el tipo de letra más pequeño que se venía usando llamado nonparella. Por fin en 1760 Ambrosio Didot (1730-1804), perfeccionó el sistema de medida creado por Fournier tomando como referencia el *pie de rey*, lo que dio la base del punto tipográfico y el cícero que adoptaron todas las fundiciones salvo las de Inglaterra y Estados Unidos. A partir de aquella época dejó de tener sentido y cayó en desuso el denominar cada tamaño de letra con un nombre particular como: parangona, peticano, misal, atanasia, gran canon, etc., que no todos los maestros admitían ni utilizaban. Es preciso hacer notar que la sistematización de Didot —vigente aún— es efectiva únicamente en cuanto a la fuerza del cuerpo de la letra y no a su ojo.
- 3) No debe confundirse (poniendo en pie de igualdad), la superior dificultad técnica que presenta el dorado de cortes en los libros, con el trabajo que realizan pintores y doradores sobre retablos, tronos, imágenes o muebles.
- 4) Existen operaciones en la encuadernación que al quedar ocultas bajo guardas u otros materiales de cubrición (pergamino, piel, tela, pegamoid, guaflex, etc.), impiden poder asegurar con exactitud, si se llevaron a cabo siguiendo las mínimas normas exigidas de calidad y buen hacer, sin deteriorar el volumen.
- 5) Los únicos artistas que pudieron respetar escrupulosamente los estilos arquitectónicos en sus ornamentaciones, a raíz de la «popularización» del libro impreso, fueron los encuadernadores cortesanos. Ejemplo sean los hermanos Nicolás y Clodoveo Éve, maestros reales de 1578 a 1628, los cuales, además de crear el estilo «La Fanfare», interpretaron fielmente los bocetos realizados por Margarita de Valois, para su propia biblioteca; logrando una ornamentación rica y pomposa que llegó a ponerse de moda en Francia y perdurar durante los siglos posteriores, bajo el nombre de «Estilo Reina Margot». También pudieron ejecutar obras perfectas, algunos ricos bibliófilos, como Grolier, Maioli o Canevari, quienes por sí mismos o por delegación en los maestros que trabajaban a sus órdenes, lograron estilos conocidos y valorados con sus nombres, al haber encargado a los grabadores la ejecución de los hierros, según sus originales proyectos. Es destacable el particular esfuerzo de algunos encuadernadores modestos que consiguieron estilos personales, como los Du Seuil, Padeloup o Derome. Si bien todos ellos, aún con talleres propios, se mantuvieron casi exclusivamente al servicio de príncipes y alta nobleza.