



APUNTES SOBRE EL ORÍJEN

PROGRESO I VICISITUDES DE LA ESCRITURA EN ESPAÑA I DE LOS CARACTÉRES DE IMPRENTA



(*Conclusion*)

IV.—LOS CARACTÉRES DE IMPRENTA

Cómo, cuándo i por quién fueron grabados los primeros caracteres de imprenta, debiéramos investigarlo detenidamente en estos *Apuntes*, tanto mas cuanto que hai opiniones de autores respetabilísimos, que pasan como indiscutibles, siendo mui refutables (1); pero esa investigacion requiere mas espacio del que debemos disponer, i nos limitamos, por lo tanto, a hacer una rapidísima reseña.

Segun Fr. Francisco Méndez (2), el carácter de letra em-

(1) En efecto, muchos de los eruditos bibliógrafos que se han ocupado en la investigacion del orijen de la imprenta, ajenos al mecanismo de ésta, se han obcecado con ciertos detalles i diferencias que solo pueden apreciar con acierto los que conocen a fondo la multitud de concausas que contribuyen a que los tipos se fundan o impriman de éste o del otro modo, como lo demuestra el sabio tipógrafo M. Aug. Bernard en su obra *De l'origine et des débuts de l'Imprimerie en Europe* (Paris, 1853, dos vol.)

(2) *Historia de la introduccion, propagacion i progresos del arte de la Imprenta en España*, Madrid, 1861.

pleado en las primeras impresiones hasta mediados del siglo XVI deriva de la escritura llamada *toledana* del siglo XII (que se usaba ya en los siglos X i XI, segun dijimos al principio de estos *Apuntes*). «Muchos, dice, la llaman letra *gótica* sin mas motivo, a mi parecer, que por su confusion i abreviaturas que se encuentran en los libros; pues así como cuando vemos un escrito de letra ofuscada i mala se suele decir que *está en griego* o en *arábigo*, por la misma razon los que no están hechos a leer en aquella letra, dicen: *está en gótico*.» Tambien, segun el mismo autor, la denominaron letra de *Fortis*, famoso impresor veneciano que se distinguió por la correccion i esmero de sus impresiones.

Segun Serra i Oliveres (1), el gótico, que apareció a mediados del siglo XIII, fué el mismo que en el siglo XV usó Lorenzo Coster en las planchas xilográficas con que imprimió el *Horarium*, el *Speculum*, el *Donato*, etc., carácter que solo se empleaba en las inscripciones i en los libros litúrgicos.

Segun Frey (2), en las primeras impresiones se emplearon las letras llamadas de *suma*, con mayúsculas i minúsculas perpendiculares, las letras de *forma* o góticas, i las letras redondeadas (*tourneures*) que solo tenían mayúsculas.

Por último, segun Aug. Bernard, quien lo comprueba con datos irrecusables, el primer carácter de letra grabado para ser impreso con caracteres sueltos fué uno de los que se empleaban en Alemania en el siglo XV, el que presentaba las mayores facilidades para el grabado por su dibujo rectilíneo; i la primera obra en que fueron empleados es sin duda alguna el *Speculum humanæ Salvationis*, que se supone impreso en Holanda ántes de 1440 por Lorenzo Coster, de cuya obra se conocen, sin fecha de impresion, mas de cuatro ediciones, en las que se observan páginas grabadas en planchas de madera e impresas con tampon o frotador i tinta líquida, como las estampas, alternando con páginas compuestas con letras de metal fundido, impresas con *bala* i con tinta espesa.

(1) *Manual de la Tipografía Española*, Madrid, 1852.

(2) *Nouveau Manuel de Typographie*, Paris, 1857.

De una de las páginas impresas con tipos sueltos copiamos algunas líneas en la lámina III, número 1.

En jeneral, a este carácter i a los análogos que veremos despues, se les dió el nombre de góticos, sin saber ciertamente por qué, pues, como hemos visto en páginas anteriores, ni se asemeja al carácter ulfilano, ni al que prevaleció entre los godos, que fué tomado del romano.

Los españoles le llaman carácter gótico-aleman antiguo; los franceses *lettres de forme*; los italianos *lettere francesi*; los flamencos *letras de San Pedro*; otros carácter aleman, holandes, flamenco, etc.; i por último, en oposicion al *antiguo*, que era el romano, le llamaban tambien *moderno*.

Éste fué fundido, según todas las probabilidades, solo con plomo en matrices del mismo metal o talvez de arena, a semejanza de las en que fundieron los pequeños objetos de bisutería.

Poco tiempo despues, hácia 1438, Gutenberg hacia grabar el carácter (de unos 18 *puntos* tipográficos) que sirvió para su primera Biblia, llamada de 42 líneas, igual en dibujo al que grabó despues (de unos 30 puntos) para el famoso *Salterio* de 1457, impreso por Faust i Schoeffer (1).

(1) «Ántes de concluir la Biblia, Gutenberg se ocupaba de otra publicacion; hizo grabar dos nuevos caractéres iguales al de la Biblia, esto es, gótico puro, pero de mayor tamaño i mas gruesos, para imprimir un Salterio destinado a los cantos relijiosos en las iglesias. Muchos se asombrarán de que yo atribuya a Gutenberg los hermosos caractéres del Salterio de 1457, impreso por Faust i Schoeffer; pero lo hago así no solo por la identidad del dibujo, sino teniendo en cuenta que Schoeffer, a quien se honra como autor de dichos caractéres, no pudo grabarlos, fundirlos e imprimir el Salterio en los dieziocho meses que trascurrieron entre la fecha de la sentencia (del pleito que le interpuso Faust sobre pago de su deuda) condenatoria que despojó a Gutenberg de todos sus materiales i utensilios (6 noviembre, 1455) i la de la impresion del Salterio (15 Agosto, 1457).» (AUG. BERNARD, tomo I, página 192).

«Esta obra fué la primera revelacion de lo mucho que podria hacerse con la tipografia. Los impresores la terminaron dando gracias a Dios por el maravilloso invento, i anuncian que la publicacion de la obra es debida a los *cuidados* de Faust, Schoeffer, etc.» (FREY, *Manuel de Typographie*, página 295).

Como hai aun quien duda que en estas fechas hicieron uso, como hoi se hace todavía, de punzones i matrices, no estará de mas recordar que al fin

En esta obra Schoeffer inauguró en la imprenta el empleo de las iniciales con los arabescos tan hermosos que adornan los manuscritos de la edad media, imprimiéndolas en varios colores.

En la lámina III, número 2, insertamos el facsímil de algunas líneas de esta obra i de una de las iniciales, que reproducimos solo en negro.

Muchos autores niegan que este libro haya sido impreso con caracteres fundidos, pero no acompañan argumentos convincentes, como no lo es el de que no todas las letras son exactamente iguales; el ancho de ellas i la poca estension de las líneas habrían hecho imposible la *justificación* sin letras de diferentes gruesos. Hai en cambio otros muchos argumentos *tipográficos* que demuestran de un modo evidente que fueron fundidos.

También se atribuye por M. Fischer a Gutenberg la impresion de la obra *Tractatus de celebratione misarum*, cuyo carácter cursivo, que algunos llaman de *suma*, es una especie de transición entre el gótico i el romano, imitando la escritura usada entónces en varias naciones de Europa; era de calibre de unos doce puntos tipográficos, i su dibujo puede verse en la lámina III, número 3.

Estos mismos tipos sirvieron en 1459 a Schoeffer para la impresion del *Rationale Durandi*.

Poco tiempo despues, en 1465, aparece la imprenta en Italia en el monasterio de Subiaco (Roma), dirigida por dos tipógrafos alemanes contratados por los monjes: Conrad Sweinheim i Arnold Pannartz, quienes publicaron un Lactancio con un carácter de unos 15 puntos tipográficos i de una forma nueva que se llamó *romana* por haber sido dibujada i grabada en Roma, o por su semejanza con los antiguos caracteres romanos. Véase facsímil número 4, lámina III.

Esta forma es todavía algo gótica, pero muy pronto la imprenta italiana habría de producir, tomando como modelo los manus-

del *Catholicon*, publicado en 1460, Gutenberg, da gracias a la divina Providencia por haber terminado ese libro «que no está escrito con caña, ni con stilo, ni con pluma, sino con letras hechas por medio de punzones i de matrices.» (La responsabilidad de esta aseveracion la dejamos a A. Frey, de quien la tomamos. Aug. Bernard (tomo II, página 9) atribuye la impresion de esta obra a Henri Bechtermuntze.)

critos italianos, los hermosos tipos que han llegado hasta nosotros.

El Lactancio presenta ya el ejemplo de caracteres griegos sueltos i fundidos; hasta entónces (i aun bastante tiempo despues), o habian sido grabados en madera i adaptados entre los tipos de plomo, o se dejaba el espacio necesario para escribirlos.

Dos años mas tarde estos impresores se establecieron por su propia cuenta en Roma, donde publicaron su famosa obra *M. Tullii Ciceronis Epistolarum ad familiaris, libri XVI*, en la que emplean caracteres distintos a los que tenian en Subiaco, como se observa en el facsímil número 5 de la lámina III, tomado de dicha obra, i a los dos años, en 1469, aparece la misma obra impresa en Venecia por Juan de Spire con los del facsímil número 6, que solo distan ya un paso de los que al poco tiempo mejoró Nicolas Jenson como veremos en seguida, i que, perfeccionados mas tarde por Christophe van Dyck, no han sufrido hasta hoí dia mas alteracion que la mayor finura en el grabado.

En un quinquenio mas, Nicolas Jenson (1) grababa en Venecia los caracteres cuya forma, si se exceptúan algunas modificaciones introducidas por la moda o por el gusto particular de los diferentes pueblos de Europa, no ha variado todavía, a pesar de las tentativas hechas en los primeros tiempos de la imprenta por muchos impresores que empleaban este carácter llamado *veneciano*, para volver a emplear los góticos.

Muchos han creído i creen que Jenson hizo una mescolanza formando sus caracteres o su alfabeto con letras de manuscritos

(1) Es mui jeneral la creencia de que Jenson, grabador de monedas en Tours, fué enviado por el rei de Francia a Maguncia para que se instruyera en la escuela de los célebres inventores de la imprenta, i que, ya instruido del secreto del arte de imprimir, optó por emigrar a Venecia para explotar la imprenta por su cuenta. Esto no es exacto; lo que hai de cierto es que fué delegado por el rei Cárlos VII, en 1458, para que se instruyera en Maguncia en el arte de imprimir; i al volver a Francia en 1461, reinando ya el hijo de Cárlos, Luis XI, bien fuese por la aversion que este monarca manifestó hácia los que habian servido a su padre, o por sus graves preocupaciones políticas, sin duda no apoyó i ayudó a Jenson como éste esperaba; en vista de lo cual formaria el propósito que realizó de ir a otra parte a explotar sus conocimientos tipográficos.

empleados en varios países (1), lo que no es cierto. En vez de esa amalgama que no tenía razón de ser i que no hubiera sido aceptada, Jenson, como Schweinheim i Pannartz i como Juan de Spire, se limitó a imitar i perfeccionar la escritura italiana, como puede comprobarse examinando los manuscritos italianos de aquella época.

Ocupándose de esto mismo, dice con mucha razón Aug. Bernard, que puede muy bien crearse un alfabeto nuevo en un pueblo de salvajes, pero no en una nación cuyos monumentos literarios se remontan a épocas antiquísimas. Italia, en medio de todas sus vicisitudes políticas, había conservado sus antiguos caracteres.

Jenson, grabador, como hemos dicho, de la casa de moneda de Tours, o de Paris, fijando toda su atención en el grabado de sus punzones, produjo un carácter tan armonioso que fué adoptado universalmente i perpetuado hasta nosotros, salvo pequeñas diferencias. Este carácter, del calibre de un *San Agustín* (14½ puntos), se componía de 73 punzones para 23 mayúsculas, 26 minúsculas (con los diptongos), 6 letras dobles, 15 signos de abreviación i 3 de puntuación.

Su forma era la del facsímil número 7 de la lámina III.

Como se ve, la forma de estos caracteres es casi la misma que hoy prevalece en la imprenta, sobre todo en los elzevirianos.

No solo se distinguió Jenson en la perfección de sus caracteres, sino que sus impresiones fueron de lo mejor de la época, mereciendo entre otras distinciones el título honorífico de conde palatino, que le fué dado en 1475 por el papa Sixto IV.

A pesar de la justa preponderancia que tuvieron estos caracteres, había, sin embargo, quien era decidido partidario de los góticos, i aun quien los calificaba de divinos; talvez por esto el mismo Jenson grabó también algunos de éstos, los que, sea

(1) «La imprenta debe este carácter (el romanó) a un francés llamado Nic. Jenson... Éste formó un carácter (o alfabeto) compuesto de capitales latinas, que adoptó para mayúsculas; las minúsculas las tomó de otras letras latinas, españolas, lombardas, sajonas, francesas o carolinias». (FOURNIER JEUNE, *Manuel typographique*, tomo II, página 261.) La misma opinión adoptan Frey, Crapelet i otros.

dicho en honor suyo, eran mas elegantes que los grabados en Alemania.

Las ediciones impresas en Venecia, trabajadas, entre otros, por los hermanos Juan i Vindelín de Spire, Jenson, Valdarfer, Juan de Colonia i Aldo Manucio (este último uno de los sucesores de Jenson i heredero de sus tipos), adquirieron bien pronto gran reputacion en toda Europa, a tal punto que muchos impresores de otras localidades, para ensalzar sus libros, declaraban en las suscripciones (pies de imprenta) entónces en uso, que estaban impresos con caractéres venecianos (*caracteribus Venetiis*) (1).

Desde esta época se hizo ya jeneral, con raras escepciones i prescindiendo de Alemania, el tipo romano.

En 1529 Geoffroi Tory, grabador i tipógrafo frances, preocupándose tambien de la perfeccion de los tipos de imprenta, publicó el *Champ Fleuri*, obra ilustrada que trata de la proporcion que entre sí deben guardar las letras para ser bien lejíbles i para presentar buen golpe de vista; tuvo por discípulo a Claudio Garamond, hábil fundidor i grabador que contribuyó a desprestijiar los caractéres góticos con la belleza de sus tipos romanos.

Pero quien dió el golpe de gracia al gótico, como tipo de texto, fué sin duda alguna el *Renacimiento* en Italia, en la segunda mitad del siglo XV. Italia, como hemos visto, fué la primera en protestar contra el carácter gótico, que preponderaba no

(1) «En tipografía, como en otras muchas industrias, Venecia fué largo tiempo la ciudad mas sobresaliente del mundo. Las imprentas se multiplicaron a tal punto que se contaron mas de doscientas en los últimos treinta años del siglo XV; en el año 1500 habia funcionando mas de cincuenta. El número de las ediciones que se conocen impresas en dichos treinta años se eleva a cerca de tres mil, las que, solo a trescientos ejemplares cada una, dan cerca de un millon de volúmenes. Teniendo en cuenta que no todas las publicaciones son conocidas, que algunas de éstas i de las que se conocen tienen mas de un volúmen; que muchas han alcanzado mayor tirada que la que hemos supuesto, como, por ejemplo, una edicion titulada *Panormitanus* impresa en 1471 por Vindelín de Spire, que imprimió mil ejemplares (*copia mille* dice la suscripcion), no creemos nada exajerado elevar a dos millones el número de volúmenes impresos en Venecia en los treinta primeros años en que allí funcionó la imprenta.» (AUG. BERNARD, *ob. cit.*, página 197.)

solo en Alemania, sino tambien en Francia; i las expediciones de Cárlos VIII, Luís XII i Francisco I a aquel bello país, inocularon en Francia la renovacion artística i literaria, e insensiblemente fué allí desapareciendo el gótico no solo en la tipografía, sino tambien en las monedas i en la arquitectura, "siendo totalmente proscrito (banni) en tiempos de Henri II (1457-59) tanto en las imprentas como en los sellos", dice dom de Vaines en su *Dictionnaire de Diplomatique*.

*
*
*

La reforma mas importante que han sufrido los caracteres de texto, es sin duda alguna la que se llevó a cabo desde fines del siglo XVI por aquella numerosa familia de impresores llamados Elzeviers o Elzevirios, que comenzó sus trabajos tipográficos con Luis Elzevier en 1583 i terminó con Abraham Elzevier en 1712 (1).

Este célebre carácter de letra que predominó en todas partes por espacio de tres siglos; que fué reformado, o mejor dicho, i permítaseme la espresion, *modernizado* despues, para volver hoi a ser el preferido por todos los hombres de letras, parece ser todavía la forma mas adecuada para su objeto, reuniendo no solo la belleza apetecible, sino la claridad i facilidad de lectura.

Mas que la perfeccion de sus impresiones, hizo tan célebres a los Elzeviers la gran aceptacion que tuvieron sus tipos, que no eran suyos, como han creído todos, segun sabemos ahora ciertamente por una contemporánea publicacion titulada: *Les Elzeviers: Histoire et annales typographiques*, que ha publicado Alphonse Willems (2).

Tan arraigada está la creencia de la paternidad elzeviriana de estos caracteres, que creemos oportuno deshacer el error estractando del citado libro de Willems los siguientes párrafos:

(1) Si bien es cierto que, como veremos en seguida, los materiales de la fundicion elzeviriana salieron del poder de la familia en 1681, Abraham Elzevier continuó imprimiendo en Leyde hasta 1712, año en que murió; pero el último tipógrafo notable de esta familia, Daniel, murió el año 1680.

(2) Bruxelles.—G. A. van Trigt, éditeur.—Un vol. de CCLIX—604 pájs.

«Todos los admiradores de las notables obras llamadas elzevirianas, habrán tratado de investigar o tenido curiosidad de conocer el nombre del artista que grabó aquellos caracteres de contorno tan delicado i tan bien proporcionados que les dieron tan merecido renombre.

«Como sucede siempre cuando faltan pruebas auténticas, se atribuyó la paternidad a los grabadores mas notables de la época: a Claudio Garamond, o a los Sanluque. El primero, a quien sus grabados de este jénero i, sobre todo, los hermosos caracteres griegos que grabó por órden de Francisco I habian valido, segun Antonio Vitre, «ser colocado en el rango de los «hombres ilustres», era bien digno de que su nombre fuera asociado al de los Elzevirios; pero Garamond murió en Diciembre de 1561, cerca de un cuarto de siglo ántes de la aparicion de los Elzevirios, i los tipos que de él se conocen no se parecen a los elzevirianos. El segundo era contemporáneo de aquellos célebres impresores, pero tampoco era el autor de los tipos: el autor fué un grabador holandés llamado CHRISTOPHE VAN DYCK.

«Este descubrimiento inesperado lo hicimos en los archivos de la casa Plantin, de Amberes, en la cual nos encontramos con una carta cuya firma i fecha llamó grandemente nuestra atencion; fechada en Amsterdam el 3 de Enero de 1681 i firmada por la viuda de Daniel Elzevir, era dirigida a la viuda de Baltasar Moretus en las siguientes circunstancias: a la muerte de Daniel Elzevir, el último gran tipógrafo de la familia, en 13 de Octubre de 1680, su viuda Ana Beerninck se decidió a continuar con los negocios de su esposo, pero no hallándose con fuerzas para soportar tan complicada administracion, resolvió liquidar una parte de sus negocios, i entre ella una fundicion de caracteres que Daniel habia heredado de su pariente i asociado Luis Elzevir; i con este motivo, a los tres meses de la muerte de su esposo, hizo escribir a la viuda de Moretus la siguiente carta que nos suministra detalles preciosos i desconocidos sobre el material tipográfico de aquella casa. Dice así: «Señora: no hallándome capaz de dirigir todos los negocios que «llevaba mi difunto esposo, he decidido poner en venta mi «fundicion de caracteres. Se compone de 27 clases de punzones

« i 50 clases de matrices, todo lo cual es obra de Christophe van Dyck, el mejor artista hasta ahora conocido. Esta fundicion es, por tanto, la mejor de todas. Tengo el gusto de ponerlo en su conocimiento i de remitirle las muestras i el catálogo a fin de que, si la compra le agradara, pueda usted aprovecharse de esta ocasion.—*Pro* la viuda de Daniel Elzevir. . . . »

«A esta carta acompañaba un catálogo, una simple hoja de papel impresa en un solo lado, conteniendo las muestras de cuarenta variedades de tipos i de ocho florones, encabezado, en neerlandés, con las siguientes líneas: Pruebas de los caracteres grabados por el que se llamó en vida Christophe van Dyck, i que se venden en el domicilio de la viuda del que fué Daniel Elzevir, etc.

«Hé aquí una copia exacta de dicha hoja (de la que nosotros copiamos solo el trozo siguiente):

Afcendonica Romeyn

Quod quisque in ano est, sci
unt. Sciunt Id qui in Aurum
Rex reginæ dixerit : Sciunt
quod Juno, Neque & futura
in Æ ABCDEFGHIKLMN
OPRSTV WXUY S ¶ ¶ *
([\$ † ? *) e ABCDEFGHIKLMNO

Kleene Kanon Curfijf.

*Margaritam in Imperii
cura Sublevabat. Hollan-
dis, Zelandisque atque in
Burgundis Præfectu Desi*

«El nombre de van Dyck, hasta ahora desconocido, viene a añadirse a la gloriosa pléyade de artistas tipógrafos con que se honran los Países Bajos.»

Este carácter de letra mejor o peor grabado fué el que se estuvo empleando por espacio de tres siglos con ligeras variantes hechas por Fournier Jenue en Francia, Baskerville en Inglaterra i algun otro, hasta que Didot modificó algo sus proporciones en 1783.

Despues, durante la primera mitad del siglo actual, fué modificándose poco a poco, de tal modo que los caracteres en uso, llamados ingles, o frances, o poético (1), segun su anchura i su

(1) Con pretexto de que muchos versos no cabian en la medida de los pequeños libros, se llegó a grabar tipos mui estrechos llamados poéticos

proporcion en gruesos i perfiles, se habian separado en detalles mui esenciales del tipo de van Dyck, llamado elzeviriano; hasta que, observando muchos escritores franceses que leian con menor fatiga los impresos del siglo pasado que los actuales, entre los que se notaban molestas alternativas entre gruesos i perfiles, medida perpendicular, anchura i *approche* (1), abogaron por la vuelta al carácter elzeviriano, lo cual orijinó grandes controversias entre los tipógrafos.

Uno de los contendientes (2), a nuestro entender el mas autorizado i el mas razonable de todos, se espresaba de este modo, tratando de las formas que a su juicio convenia adoptar para los caracteres modernos:

" . . . Hemos dicho que los caracteres ingleses, únicos que pueden competir con los franceses, tenian un *cachet* nacional; añadiremos ahora que ese carácter nos parece acertadamente elegido. De formas mas bien redondeadas que alargadas i que, siendo mui lejíbles, toleran un *approche* algo cerrado, de trazos mas bien delgados que gruesos: tales son en jeneral los signos distintivos de los caracteres ingleses, cuyo aspecto e irreprochable lineacion es tan favorable a la lectura como agradable a la vista. Los caracteres franceses, con la correccion de ciertos detalles, de ciertos defectos de grabado en algunas letras, sobre todo en las mayúsculas, que conservan un dibujo algo anticuado, i dando al conjunto ese corte elegante que distingue a nuestras producciones artísticas, llegaremos a crearnos un tipo nacional derivado del de Didot, excelente como punto de partida i que iria perfeccionándose con todas las innovaciones obligadas por el curso natural de las cosas.

"Desde hace poco tiempo, algunos impresores, tanto franceses como extranjeros, intentan introducir nuevamente los caracteres llamados, con razon o sin ella, elzevirianos; nos será

que, la verdad sea dicha, afeaban bastante las obras esmeradas i fatigaban la vista en las obras de texto i prosa, como se fatiga cuando se pasa, a cortos intervalos, de la oscuridad a la luz.

(1) Esta palabra no tiene equivalente en castellano: significa la proporcion de las distancias entre una i otra letra.

(2) ENRI FOURNIER. *Traité de la Typographie* (3.^a ed.), Tours, 1870.

permitido espresar aquí nuestro pesar por esta tentativa, que no titubeamos en calificar de desgraciada.

«Seria ciertamente una ingratitud no hacer mérito de lo que la tipografía debe a ilustres maestros como los Elzevirios i otros; reconocemos tambien que algunos de nuestros contemporáneos han sabido, adoptando esos antiguos fipos, sacar un buen partido reanimando el gusto; pero no es acertado, a nuestro modo de ver, rendir homenaje a esta reproduccion servil de formas, de adornos, de disposiciones, hasta de defectos de buen gusto que les son propios, o, mas bien dicho, que son inherentes a su tiempo. El progreso debe admitir, sin duda alguna, aquellas cosas antiguas que merecen conservarse; pero limitándose a copiarlas sin perfeccionamiento alguno, el progreso deja de serlo.

«Nos esplicamos bien que para reimprimir una obra antigua se adopten los tipos contemporáneos, aunque no lo creamos necesario; pero de esto a disfrazar con carácter antiguo las pájinas que en su fondo i en su forma respiran actualidad, nos parece un anacronismo inadmisibile. . . Esperamos, pues, que la moda, en sus rápidas evoluciones, hará justicia a esta idea retrógrada.»

Giulio Pozzoli, en el periódico profesional *L'Arte della Stampa*, dice tambien que traer de nuevo estos caracteres estravagantes no es progreso; es desconocer el valor de los caracteres italianos mejorados por Bodoni.

L'Imprimerie, de Paris, era de la misma opinion: «Los caracteres de Bodoni, como los de Didot, son la última palabra de la tipografía clásica; estos grandes artistas no se apartaron nunca de las reglas del buen gusto; pero hai que hacer mérito de que, en las cuestiones de arte, nuestro espíritu es bien mudable: nos cansamos de lo bello, i lo que ayer creíamos horrible acaba por parecernos hoy hermoso; cuestion de gusto, de moda. Esto ocurre con los caracteres elzevirianos resucitados por Luis Perrin (que fué el primero que los adoptó): nos parecieron ridículos, i sin embargo se imponen. Esto es pura i simplemente el romanticismo en tipografía: invadirá la Italia como ha invadido la Francia, o reinará hasta que un dibujante de jénio encuentre un tipo en que se reunan la claridad i la belleza.»

Otros muchos contradictores, de cuyos argumentos hacemos gracia a nuestros lectores, salieron a la palestra, i ninguno, que sepamos, salió a la defensa de estos tipos, que eran sin embargo cada vez mas aceptados por los impresores i por los lectores de libros hasta el día de hoi, en que son tambien los preferidos.

¿Quién va mas acertado? Nosotros creemos, "que cuando todo el mundo se equivoca, todo el mundo tiene razon.." El carácter elzeviriano domina hoi en Europa, lo cual es mui significativo.

I a la verdad que hai razon para ello, a pesar de las protestas de tipógrafos que nos merecen mucho respeto i cuya incontestable competencia reconocemos. Los tipos o caracteres de texto ingles, frances e italiano, cada uno en su clase, son buenos, mui buenos, no cabe duda; pero los elzevirianos, en el grado de perfeccion a que hoi han llegado son, a nuestro juicio i al de la inmensa mayoría de los tipógrafos i jentes de letras, mejores.

I, a mayor abundamiento, son mas lejíbles. En efecto, todos los que leen mucho están contestes en que se fatigan ménos leyendo estos caracteres. ¿Por qué? La contestacion es mui sencilla, i la prueba, que nosotros hemos hecho repetidísimas veces i cada cual la puede repetir, es convincente: coloque el lector parados sobre una mesa dos libros de tipo de igual tamaño, uno elzeviriano i otro que no lo sea; vaya separándose poco a poco hasta que no alcance a leer en uno de ellos, i éste será seguramente el que no es elzeviriano. ¿Qué prueba esto? Que el último es mas lejíble que el primero. ¿Por qué? Porque su forma, mas aislada entre sí de letra a letra, i con una acertada proporcion de gruesos i perfiles en la que éstos son mas gruesos i aquéllos mas delgados que en los caracteres modernos, permite a la vista descubrir cada letra sin que estorbe para ello la inmediata.

Por otra parte, el carácter elzeviriano es mas *redondo* que los otros. He aquí la esplicacion que nosotros hemos podido darnos, i creemos que con fundamento, i puede mostrarse de un modo gráfico con esta figura



en la que cualquiera puede observar que se cuentan con mas facilidad i desde mayor distancia las figuras redondas que las cuadradas.

En ciertos caracteres hai otra causa de ilejibilidad que interesa conocer a los no tipógrafos, i aun a muchos de éstos que, segun hemos notado repetidas veces, no notan el detalle: algunos grabadores, por ejemplo, dividen todo el alto de las letras en siete partes, de las cuales toman tres para las letras *cortas* (a, o, s) i cinco para las largas (d p); esto es: $\frac{d}{p}$ miéntras otros, con objeto de evitar que en la composicion no interlineada se confundan los trazos altos i bajos cuando se encuentran uno bajo el otro, como aquí ($\frac{p}{b}$) i teniendo en cuenta que los trazos altos son mucho mas numerosos que los bajos (g, j, p, q, y, Q) acortan éstos, cosa que mui pocos advierten; pero llevado esto a la exajeracion, resultan caracteres de mui distinto tamaño al que en realidad les corresponde con arreglo al *cuerpo* o grado en que están fundidos, como se observa en los dos que siguen, de distinto tamaño aunque del mismo grado:

Tipo regular — Tipo irregular

De aquí la inesplicable diferencia que algunos escritores encuentran en algunos *cuerpos* cuyo tamaño creen conocer, i el engaño de que a veces se creen víctimas suponiendo que el impresor no emplea el grado que se le habia pedido.

Con relacion al ojo, o dibujo de la letra, hai muchas variedades, cuya manifestacion ni es necesaria a nuestro objeto ni tenemos a mano los tipos necesarios para indicarlos; bastan, para tener una idea de ello, los ejemplos siguientes:

TIPO aleman — TIPO frances — TIPO inglés

Estos caracteres son los que compiten hoi con los elzevirianos, que se jeneralizan cada vez mas en la impresion de los libros, miéntras los otros predominan en los diarios.

*
*
*

Los norte-americanos se han distinguido, así como los ingleses, en sus buenos dibujos de letras, mejorados aun por la intachable calidad de sus fundiciones (1).

(1) Tres son las condiciones principales que se requieren para obtener buena impresion: superficie lisa, como bruñida, en los tipos; la misma cosa

Haremos caso omiso de sus caracteres casi iguales a los ingleses, en uso desde hace muchos años entre nosotros, así como del acertado jiro que han sabido dar a sus elzevirianos, deteniéndonos solo en los dos mas modernos que, a nuestro modo de ver, están llamados a jeneralizarse en sustitucion de los actuales.

Uno de ellos lleva el nombre de Ronaldson i el otro el de Mackellar, fundidores en Filadelfia, los que aparecen como inventores. No disponemos de estos tipos, que aun no han llegado, que sepamos, a estas latitudes, por lo que nos vemos obligados a presentar en la lám. III, núm. 8, una copia litografiada del

en los papeles, i que no *absorban* la tinta; entintado con poca cantidad de tinta, pero que *cubra*, como dicen los pintores.

En efecto, si la letra o el papel son granosos o ásperos, la impresion acusará ese defecto, como se observa en el siguiente ejemplo:

Granoso

Por el contrario, siendo lisos, el resultado será éste:

Bruñido

que no es todavía, ni con mucho, el grado de pureza a que se puede llegar.

La distancia que media entre esos dos ejemplos, es la que se observa entre las impresiones de provincias, las de Valparaiso i Santiago, i las de Norte América: desde *El Heraldo* de Casablanca, el peor de los peores, hasta los ANALES donde escribimos, que es de lo mejorcito que se imprime en Chile, i lo que se hace en Norte América que es lo mejor de lo mejor.

Si el papel absorbe la tinta, el negro queda pardo i desmejora el dibujo de la letra, cuyo contorno queda como festoneado, todo lo cual se aprecia mui bien con el microscopio.

Si la tinta no cubre bastante, esto es, si tiene poca fuerza de color, hai que aumentar la cantidad de tinta, la que *rebosa* al verificarse la impresion i festonea el contorno.

Todo esto i algunas otras pequeñeces que omitimos por no considerarlas de este lugar, constituye el secreto de las buenas impresiones; secreto a veces que no llega a muchos oídos que se obstinan en su sordera, porque con ella, dicen, han oído caer las libras a su gabeta...

I esta sordera hace la desesperacion de los grabadores que se afanan por el mejoramiento de los caracteres, i el aburrimiento de los que tienen necesidad de leer mucho.

de Mackellar, la que, dicho sea en honor de la verdad, manifiesta el jiro o estilo del grabado, pero no la pureza que han sabido darle los fundidores.

Como se ve, el tipo Mackellar es una mezcla del tipo ingles i del elzeviriano reformado. "Su encanto, dice el autor, consiste en el vigor de su carácter; una atrevida innovacion en el diseño actual le infunde una marcada individualidad: miéntras que las partes superiores de las letras se parecen en cierto modo a las del estilo antiguo (old stile = renacimiento), las partes inferiores están dibujadas imitando la escuela moderna del tipo redondo." Este carácter, grueso, resistente i claro para la lectura, parece mui a propósito para la impresion de diarios i periódicos.

El de Ronaldson, en cambio, es mui apropiado para obras:

RONALDSON

Ronaldson DESIGN OLD Style
MAN Printer 15
Praise THIS Golden 8

fino, pero no delicado, no corre riesgo de perder prematuramente su pureza. Su orijinalidad, aparte del jiro elzeviriano o renacimiento que presenta en los trazos superiores, horizontales, de las minúsculas, consiste en los trazos *marcadamente diagonales* de algunas letras, como la T L E, etc., que en los demas estilos, excepto el elzeviriano, son perpendiculares. Esta reforma da cierta gracia a las letras, les quita severidad sin hacerlas grotescas, i, sobre todo, las hace mui claras; parece como que esos trazos, que se dirijen hácia la letra siguiente, guian a la vista, la que pasa con gran facilidad.

Esto que parecerá talvez nimio a los que no están habituados a esta clase de observaciones es, sin embargo, mui cierto i mui lójico: la vista al caer sobre una letra no la ve toda de un solo golpe sino siguiendo rapidísimamente su figura desde el principio al fin, como si la trazara. Si la terminacion es hácia la letra siguiente, como en la inicial de este ejemplo, *Ea*, la vista pasa con mayor facilidad que en este otro *Ea*, en el cual la vista

torna a la izquierda donde pára i vuelve para buscar la letra que sigue sin enlace.

Este fenómeno podríamos comprobarlo con alguna exactitud sustituyendo a la carrera visual la carrera del individuo: supongamos las mismas letras del ejemplo, trazadas en el suelo i en grandes dimensiones: en el primer caso, corriendo sobre ellas, pasaremos veloces de la una a la otra letra, miéntras que en el segundo, la fuerza necesaria para contrarrestar la velocidad adquirida al llegar al final de la mayúscula para volver a la minúscula, no solo fatiga sino que retarda el recorrido. En este ejemplo i otros análogos, por triviales que parezcan, estriba en parte el que la lectura sea descansada i fácil. Por esta misma razon las letras rasgueadas o con adornos que tienen *mucho que ver*, son ménos claras que las otras.

Aunque queda mucho por decir en cuanto a las condiciones jenerales que requieren los tipos de texto para el objeto a que se destinan, creemos deber conformarnos con lo poco que hemos dicho, que será talvez demasiado, por ser asunto mas propio de otra clase de publicaciones.

TIPOS AUXILIARES (1)

Como hemos visto, el tipo de los caracteres de texto ha variado bien poco en sus dos formas: gótico i romano. No ha sucedido lo mismo con los caracteres de títulos, los que han llegado a adquirir tal variedad que se han hecho ya inclasificables.

En un principio los libros carecian de portadas, i los títulos en que se dividian las obras se imprimian con el mismo carácter del texto. Ratdolt, de Augsburgo, que floreció a fines del siglo XVI fué (segun Marahrens, escritor tipógrafo alemán i autor de un excelente folleto acerca de la composicion de las portadas o carátulas) el primero a quien le ocurrió ponerlas al

(1) Llamamos *auxiliares* a los tipos que se emplean parangonados con los de texto, i *titulares* a todos los demas, por establecer alguna diferencia, a pesar de que los auxiliares son empleados con muchisima frecuencia para títulos.

frente de los libros que salieron de sus prensas; también fué el inventor de las letras doradas o floreadas denominadas entonces *flores litteræ* (1).

El título de los libros ha experimentado sucesivamente varias transformaciones: en el siglo XVI lo imprimían generalmente en color encarnado para distinguirlo del texto, que, como hemos dicho, era del mismo carácter. En el siglo XVII ya no se imprimía todo el título en dicho color, sino únicamente la parte sobre la que se quería llamar la atención; i hácia fines del mismo siglo la portada presentaba aun en algunas obras una página compacta sin espacio entre las líneas, de suerte que el título apenas difería del texto. Por último, en algunas obras de fines del siglo XVII i en casi todas las del siglo pasado se espaciaban ya las líneas de las portadas i se empleaban en ellas caracteres mayúsculos de diferentes grados, pero casi siempre romanos.

Después surgió la idea de grabar tipos distintos a los del texto para la composición de los títulos i subtítulos primero, i más tarde para distinguir entre el texto ciertas palabras o ciertos pasajes que debían resaltar.

La composición de los títulos requería a veces caracteres grandes i de poca fuerza, o bien pequeños i muy visibles, i esto tal vez induciría a los grabadores no solo a salir del marco trazado para los tipos de texto, en cuanto a sus proporciones de ancho con relación al alto, sino también en cuanto a la configuración de los trazos, angostándolos (*Estrecha*), ensanchándolos (*Ancha*), i adelgazando o reforzando los gruesos o los perfiles (*Gruesa*) (**Ancha i Gruesa**), creando nuevos jéneros como muchos de los actuales que apenas si conservan alguna reminiscencia de los tipos de oríjen.

(1) Este impresor, como muchos de sus contemporáneos, no tenía residencia fija, trasladándose con todo el material tipográfico a las localidades en que podía prestar sus servicios. Desde 1475 a 1487 estuvo establecido en Venecia, i después en Augsburgo, su ciudad natal, hasta 1516. En Venecia imprimió una geometría i otra obra de matemáticas con figuras geométricas, siendo éstos los primeros libros ilustrados de este jénero que se conocen.

Uno de los que mas aceptación ha tenido es el llamado, no sabemos por qué, ejipcio:

Ejipcia redonda.—Ejipcia renacimiento

Su uso es jeneral, sobre todo en los diccionarios, catálogos, etc., apesar de las protestas con que fué acogido por algunos de los mas distinguidos tipógrafos, como Frey, que se espresaba de esta manera: «El carácter ejipcio, exajeracion de la exajeracion, es una modificacion del romano ordinario en el sentido de haberle aplicado la regularidad de nuestros caracteres actuales... Es una retrogradacion bien marcada, es decir, la oposicion mas manifiesta del progreso; en efecto, representa la copia informe de los primeros bosquejos del punzon del carácter romano; es, a nuestro parecer, la canoa del indio comparada con nuestra elegante góndola. Este triste carácter (que se puede imitar mui bien con el romano aplastado por la presion), se aceptó en un principio para reemplazo de nuestras mayúsculas binarias, sobre todo en los carteles, pero se ha llegado a grabar caracteres completos de ejipcia que sirven maravillosamente de ausiliares a la literatura-cataloguera, i que serian los mas convenientes para las impresiones fúnebres.»

Hai que tener en cuenta que en los tiempos en que este maestro escribia preponderaba aun la regla seguida por los Didot (i que aun siguen muchos tipógrafos franceses i alemanes, i en la República Arjentina el mas notable de los tipógrafos, Mr. Coni), de que los títulos de las obras debian componerse esclusivamente en caracteres romanos; regla que llevaba aparejada aquella otra, que aun se sigue en la mayoría de los libros, de que todo el texto, intercalados, notas, etc., sean del grado que sean, han de ser del mismo carácter. Sobre este punto decia el mismo Mr. Frey: «Uno de los méritos indispensables de toda obra es ese aire de familia bien marcado que debe presidir en la forma de sus diversos caracteres. Nada mas incoherente que esos contrastes de *ojo* (1) en el tipo ordinario,

(1) Llámase así en tipografía la parte grabada, o sea la que imprime, del paralelipedo de metal.

contrastes tales a veces, que el lector, pasando súbitamente de una a otra fisonomía, se distrae a su pesar del interés de lo que lee, como sorprendido por una ilusión óptica que le hace dudar si cambió de libro. Es mejor emplear caracteres menos buenos pero de una agradable coincidencia en su forma, que los buenos caracteres cuyo conjunto no presente sino la comparación específica de la variedad creados por el gusto o por el capricho de los grabadores. Lo propio sucede con los accesorios: si el género de los grabados no se relaciona con el de los tipos, si los florones i viñetas no tienen por lo menos una cierta analogía i una dimensión bien calculada; si los filetes están sobrecargados, desproporcionados por su fuerza, la armonía se destruye...

«En el Muestrario de los caracteres de M. P. Didot, publicado en 1819, se observa el aire de familia que debe tener toda obra bien coordinada: desde el tipo menor hasta el mayor solo se percibe el cambio de tamaño, pero siempre el mismo género de letra. No hai duda que a veces es conveniente emplear diversos caracteres, pero es esencial que compongan un agradable conjunto...» (1)

Antes que la ejiptica se empleó entre el texto la *cursiva*, que es la variación mas sencilla i la mas antiguamente empleada, con la que se imprimieron en un principio libros enteros; despues quedó relegada a las trascripciones que hoy se insertan entre comillas, i mas tarde a los usos actuales, que son principalmente para distinguir palabras o frases sobre que se llama a atención, para palabras extranjeras, de doble sentido, etc.

Apareció este carácter hácia el año 1501, debido al primojénito de la célebre familia de los Aldos, Aldo Pio Romano, quien los mandó grabar a Juan de Bolonha, dándole como modelo, segun un historiador, la escritura del siglo XIV que empleó el famoso poeta italiano Francisco Petrarca.

(1) Es evidente el mal efecto que presenta la intercalación en el festo o en las notas de caracteres de género diferente, como es el de esta nota.

I lo mismo sucede con los epígrafes donde, si bien cabe mas variedad, ésta tiene tambien su límite que demarca bien el artista con un poco de buen gusto.

Segun A. Frey, este carácter deriva de la escritura de la cancellería romana, donde le llamaban *cursiveti seu cancellarii*.

Fornier Jeune en 1737 mejoró considerablemente este carácter, aproximándole a la escritura de su época i dotándole de mediúsculas o versalitas, las que han caído en desuso a pesar de ser, segun creemos, mui necesarias i de mui buen efecto.

TIPOS TITULARES

En la segunda mitad del siglo actual ha aparecido multitud de variedades de tipos titulares. Los grabadores agotaron su ingenio dando vueltas alrededor de un mismo tema, esto es, dibujando letras que se diferenciaban entre sí solo en ser mas anchas o angostas, mas o ménos gruesas, con o sin perfiles, con perfil grueso, con o sin travesaño horizontal delgado, grueso o cuneiforme, adornadas, sombreadas, etc. Todos los grabadores, a porfía, se obstinaban en hallar formas nuevas, que en verdad no encontraban.

Despues fueron a buscar modelos en las impresiones de la época del renacimiento i aun mas atras, como lo demuestran estos tipos

IMPRENTA IMPRENTA

IMPREGNA

el primero de los cuales se empleó, ántes del advenimiento de la imprenta, en las inscripciones de las campanas (1); el segun-

(1) «Existen algunas campanas, dice Fr. Francisco Méndez con este jénero de letras (cuyo facsimile incluye) fundidas mucho tiempo ántes de que se conociese la imprenta. Para modelarlas los fundidores tenían un alfabeto abierto en regletas de madera, formadas las letras en vacío o cóncavo, o bien sea en relieve, las cuales regletas les sirven de matrices, i sobre ellas ponen una capa de cera por igual del grueso de un canto de peseta o

do en las inscripciones mas antiguas de los monumentos griegos i el tercero en las iniciales de muchos códices.

Todos estos caracteres se jeneralizaron bien pronto entre los impresores, i mucho mas desde que los adelantos de la galvanoplastia hicieron ver a los fundidores que podian ahorrarse el trabajo del grabado del punzon i la matriz, tomando la letra ya fundida i sacando sobre ella misma la matriz en cobre, por medio de la electro-metalurgia. Esto, que por una parte era una gran ventaja, porque abarataba la produccion, era por otra una gran inconveniente, porque el gran trabajo del grabado no se remuneraba como correspondia, desde que todos los fundidores podian ofrecer al mercado letras cuyo grabado en verdad no les pertenecia. Perjudicaba notablemente no solo los intereses particulares de los grabadores, que no encontraban el estímulo necesario, sino tambien los intereses jenerales de la tipografía, la que podria verse privada de un elemento tan principal como el grabador. Para evitarlo se dictaron algunas leyes o se formaron algunas sociedades *ad hoc* en Inglaterra, Francia i Alemania, encaminadas a impedir las reproducciones, lo que no se ha conseguido sino en parte. A pesar de esto, i aun con la treta de algunos fabricantes que arreglan sus tipos con ciertos cortes que dificultan la reproduccion, es lo cierto que hoi se reproduce mucho todavía, i sin embargo, léjos de retroceder el arte del grabado, adelanta mas i mas cada dia, i la produccion se ha abaratado notablemente.

Ciertos adelantos obtenidos, sobre todo por los yankees, han contribuido a hacer si nó inútil, por lo ménos algo innecesaria la reproduccion galvanoplástica fraudulenta. Así como ántes

poco mas; despues las cortan, separan o sueltan i componen lo que quieren sobre el molde de barro.

«Gutenberg pudo mui bien haber tomado esta idea de la soltura de las letras.

«Una de estas campanas es la que el abad Sanson ofreció el año 875 a la iglesia de San Sebastian de Córdoba, la cual persevera hoi en el monasterio de Valparaiso (España), del órden de San Jerónimo, distante dos leguas de la ciudad.

era preciso dibujar i grabar sobre acero cada una de las letras de cada uno de los grados de cada familia o série de letras, hoi se procede de distinto modo: el dibujante dibuja un alfabeto en gran tamaño, en el que con relativa facilidad se pulen las formas, se equilibran los gruesos i perfiles, los adornos, las sombras, etc.; de este alfabeto se sacan a las distancias convenientes tantas copias fotográficas como tamaños se desean tomar,— los cuales, como es natural, son de idéntico dibujo, cosa ántes difícil de conseguir,—i con ellas se graban los punzones, no sobre acero sino sobre una aleacion mas blanda i mas brillante, sobre la cual, en vez de hacer como ántes la matriz por percusion, se saca ésta con gran fidelidad por medio de la electro-metalurjia.

Este procedimiento ha contribuido a abaratar los tipos i a conseguir esa perfeccion que notamos, no solo en los tipos auxiliares sino hasta en los de texto que se hacen por el mismo método.

Al observar hoi esta relativa facilidad, que presenta, sin embargo, sus dificultades, cabe maravillarse de la difícil facilidad con que ántes se grababan sobre puro acero los caracteres microscópicos; como nos maravillamos tambien, en otro órden de cosas, dada la relativa facilidad i prontitud con que pasamos la cordillera de los Andes, de la difícil facilidad con que la trasmontaron los conquistadores españoles primero i despues el ejército de San Martin.

*
* *

Pero no todo es alabable: estas facilidades han abierto ancho campo al jénio creador de los dibujantes, pero el jénio tiene tambien sus rarezas, sus incoherencias que es preciso repeler.

Así como hai escritores de jénio sin duda alguna, pero que se obstinan en seguir caminos nuevos sobre los que no *sabemos* andar todavía sino a tropezones, o con repugnancia; así como hai damas elegantes que con tal de lucir una moda novísima no titubean en aparecer ridículas, así hai dibujantes que con tal

de dotarnos de caracteres nuevos, nunca vistos ni siquiera parecidos, nos dotan de tipos análogos a estos:


 COLOR · INK
 ABDICATES CONTROL
 Black Letter Arrive 6
 WIND TIME 5
 GOLDING TONEY
 Dangerous Adventures

Los hai tambien extraños, como estos otros,

Trade & other
 GOLDING JOB -ACHINEE-
 Peter Adams Company

pero en medio de todo son artísticos, hai elegancia, hai belleza en ellos.

Si nos fuera posible disponer, para ejemplo, de muchos de los caracteres que tenemos a la vista de los muestrarios de fundiciones yankees, haríamos un detenido exámen para demostrar, con ellos a la vista, que no es necesario recurrir a esos extremos para encontrar la novedad, i sobre todo la belleza.

Tambien ocurre algo análogo con otros fundidores europeos que revelan mui mal gusto al copiar ciertos modelos antiguos:

así como nos parece tolerable la imitación en este carácter, clzeviriano puro,

BELLAS Artes Música

creemos una extravagancia i una mala copia la de estos antiquísimos caracteres (que segun hemos dicho mas arriba se emplearon en las inscripciones de las campanas ántes del advenimiento de la Imprenta)

IMPRESA

cuyos rasgos ni tienen gracia ni elegancia, sobre todo las de la M i N que mas que rasgos parecen rabos de monos.

Haríamos interminables estos Apuntes si fuésemos a criticar la gran variedad de caracteres absurdos que hoy alternan en la tipografía, i de los que, por otra parte, no disponemos para citarlos como ejemplo; creemos suficientes para el caso los que mas arriba hemos puesto.

*
* * *

No debemos concluir sin decir algo, aunque sea a la lijera, sobre las escrituras de imprenta i sobre los góticos, o sea sobre los caracteres que imitan la escritura de mano.

Hasta mediados del siglo XVII, que sepamos, no se pensó en esta clase de caracteres, escepcion hecha de la cursiva de Aldo Manucio, de la que ya hemos hecho referencia, siendo Pedro Moreau el primer grabador que arregló un carácter parecido al manuscrito, que llamó *ronda*; despues fué reformado por Colombal en 1721, i su uso se estendió por Francia, Italia i España, donde se conocieron tambien bien pronto otra ronda, una bastarda i una semi-escritura grabadas por Fournier Jeune.

En este siglo se aumentaron estos tipos con un carácter *inglés* ideado por Didot, por cierto de composición mui complicada, i con otro *americano* que grabaron los señores Laurent i Deberny, de Paris.

En estos últimos años se ha extendido tanto el uso de esta clase de caracteres, que apenas si hai tipo de letra manuscrita que no lo posea la imprenta. Basta, como muestra, con este:

Manuscrita

Observamos con satisfaccion que se van jeneralizando caracteres derivados de la *ronda* i con ciertas reminiscencias del *bastardo*, en los cuales se proscriben los inútiles rasgos de la letra inglesa, siendo por consiguiente mas claras las mayúsculas:

Ronda francesa. Ronda Alemana.

Ronda semi-bastarda.

*
* *

Los alemanes se han obstinado en conservar el carácter llamado gótico, no solo entre los tipos auxiliares, sino hasta en los de texto: cada día, es cierto, va haciéndose mas camino el romano, pero aun hoi se publican muchos libros i diarios con esos caracteres, para nosotros casi inintelijibles.

Los alemanes porfian, cuando de esto se discute, que sus tipos son claros; así será, pero creemos que nuestros lectores estarán de acuerdo con nosotros en que las siguientes letras no son claras i se apartan gran distancia de las letras de oríjen:

G I O H S S F C B W A P C S V Y

Al carácter que emplean para el texto le llaman *fraktur*. La casa Gens & Heise, de Hamburgo, grabó otro con reminiscencias del romano i del gótico de Schoeffer, al que dió el nombre de

Schwabacher, cuyo carácter encontramos ahora ligeramente cambiado, en los catálogos ingleses:

Miller et Richard

I con el deseo de terminar este ya largo i desaliñado escrito prescindimos de las demas variedades del tipo gótico o aleman, algunos de los cuales no dejan de tener aceptacion entre nosotros, siendo por esto lo suficientemente conocidos para dispensarnos de incluirlos aquí.

MANUEL RAMOS OCHOTORENA

Director de la REVISTA TIPOGRÁFICA

