

IMPRESOS PERUANOS DEL SIGLO XVI: ORNAMENTACION, TIPOGRAFIA Y ENCUADERNACION

Teresa Pardo Sandoval
Instituto Riva-Agüero

INTRODUCCION

Este trabajo inicia una serie de investigaciones necesarias para poder elaborar la historia del libro peruano. Hasta hoy en día no se ha perseguido tal objetivo, los grandes bibliógrafos, especialmente los del siglo XIX y los del XX, entre ellos Mariano F. Paz-Soldán, José T. Medina, Gabriel René Moreno, Paul Rivet y Rubén Vargas, quienes han estudiado la producción bibliográfica peruana desde su inicio, han descrito las obras presentando los datos bibliográficos completos indicando, en algunos casos, el contenido de las mismas; viendo en ellas una fuente de información, sin preocuparse realmente del libro en cuanto tal, sin hacer referencia a los tres aspectos fundamentales de él: tipografía, ornamentación e ilustración y encuadernación.

Esta primera entrega trata de los impresos peruanos del siglo XVI; se ha estudiado no sólo los libros sino todo tipo de impresos por tratarse del periodo de la introducción de la imprenta en el Perú y porque casi el 50 % de los impresos estuvo constituido por hojas sueltas y folletos.

El primer capítulo trata de la ornamentación, tipografía y encuadernación en Europa porque en materia del libro, como en muchos otros elementos culturales, somos herederos de ella, y durante los siglos XV y XVI porque fueron los primeros de la invención de la imprenta; así pues, toda referencia y comparación de diferentes aspectos relativos al tema, que se haga a lo largo del trabajo, será sólo con impresos de la Cultura Occidental. El capítulo está dividido en tres partes, la primera de ellas es un estudio preliminar en el que se bosqueja la ornamentación y la encuadernación en el mundo antiguo y durante la Edad Media hasta el siglo XIV inclusive. La segunda parte se refiere al siglo XV, y comprende tres secciones, la primera de ellas trata de la ornamentación e ilustración y se subdivide en dos periodos en razón del tránsito de una escuela a otra; en cada uno de ellos se examina: escuelas, técnicas

ornamentales, elementos decorativos y tipos de obras que fueron exornadas; la segunda sección se ocupa de la tipografía y la tercera de la encuadernación. La parte siguiente está destinada al siglo XVI, con las mismas secciones y un tratamiento similar a la segunda parte.

El segundo capítulo está dedicado a los impresos peruanos y comprende tres partes; la primera referida a la introducción de la imprenta en Lima; la segunda a la ornamentación e ilustración de los impresos, iniciándola con un estudio de las portadas, primera parte impresa y por lo general ornamentada del libro de aquel entonces; se analiza posteriormente la decoración que se encuentra en la parte del texto, estudiando los recursos ornamentales: cenefas, viñetas, pequeños adornitos y letras ornadas, siendo el examen de éstas detenido, tratando de rastrear su origen, a fin de determinar el grado de probabilidad de que algunas de ellas hubiesen sido entalladas en el Perú, así como su calidad estética; en esta misma parte se analizan las ilustraciones, considerando también entre ellas los escudos de armas y el retrato; a continuación se investiga la vinculación de los recursos decorativos usados por Ricardo en Lima con otros mexicanos y europeos. La tercera parte está dedicada al estudio de la tipografía y de la encuadernación de los libros peruanos del siglo arriba citado.

Para la realización del trabajos se ha empleado fuentes de primera y de segunda mano cuyas referencias completas se encuentran en la bibliografía; en ella se presentan también los impresos europeos del siglo XVI con los que se ha hecho comparación, y que no se han mencionado en el cuerpo del trabajo por falta de algún dato.

CAPITULO I

LA ORNAMENTACION, TIPOGRAFIA Y ENCUADERNACION EN EUROPA EN LOS PRIMEROS SIGLOS DE LA IMPRENTA

1. Preliminares

Desde la remota antigüedad se usó el embellecer los manuscritos con variados adornos así como también el ilustrarlos con figuras que aclarasen los conceptos vertidos. Los egipcios, por ejemplo, decoraron los libros de los muertos con una especie de frisos que recorrían todo lo largo del rollo por encima del texto, y con una serie de figuras intercaladas dentro del mismo; al parecer el pintor intervenía primero, escribiendo posteriormente el escriba el texto dispuesto en columnas. No todos los libros de los muertos fueron decorados, sólo los de aquellos que podían pagárselos; algunos de estos libros fueron realmente suntuosos. Los elementos dibujados presentan la estilización típica de los relieves egipcios; utilizaron también el color. Los griegos ilustraron con cierta frecuencia sus rollos empleando especial-

mente asuntos matemáticos, a veces, reprodujeron el retrato del autor (Dahl 1972: 17, 28). Sin embargo, hay estudiosos que, como John Harthan, consideran que la historia de los textos literarios ilustrados comienza con la llegada de los códices, del primero al quinto siglo de nuestra era (1981: 12).

Durante los primeros siglos de la era actual, sea bajo la forma de rollos o de códices¹, continuaron publicándose obras tanto en el mundo griego como en el romano, mas de ellos quedan poquísimos; sin embargo, en esos pocos, podemos apreciar ilustraciones acompañando a los textos².

Con la caída del Imperio Romano de Occidente —acaecida en el tercer cuarto del siglo V— la sensación de malestar, de incertidumbre, de desquiciamiento, que se iniciara con las primeras oleadas de la invasión de los bárbaros, (s. III d.C.), se acrecentó. Numerosas ciudades fueron arrasadas y en las que quedaron la vida fue languideciendo; los castillos de los nuevos señores se multiplicaban; los caminos desaparecían; los bosques se poblaron de bandidos; el pillaje hacía la vida insegura en todas partes; la lucha por sobrevivir fue la preocupación permanente del hombre de esa época. Se erigió la ley del más fuerte, de la prepotencia y del abuso, obligando a aquellos que no eran poderosos a buscar el amparo, la protección de aquéllos a cambio de trabajo, servicio en el ejército y tributo; aceptaban del fuerte el señorío en procura de seguridad. El comercio decayó tanto por el incremento de los bandideros como de los piratas. El cultivo intelectual declinó, se mantuvo sólo en los claustros. Esta situación continuó durante el siglo VI en el que comenzaron a aparecer algunos reinos, lo que permitió una seguridad relativa, ya que las guerras constantes entre unos y otros reyes, apenas si daba lugar a breves calmas. Los siglos siguientes VII y VIII no tuvieron mayores variantes. En el tercer cuarto del último de los siglos nombrados inició su reinado Carlomagno; quien, si bien hizo la guerra hasta lograr restaurar el antiguo Imperio Romano de Occidente, realizó también una obra civilizadora fundando ciudades, creando escuelas; durante un breve lapso de tiempo volvió a cultivarse el intelecto, actividad que fue interrumpida por las luchas entre los descendientes del fundador del Imperio Carolingio a las que se sumaron los efectos de las nuevas invasiones de los checos, húngaros y especialmente de los normandos, de quienes se ha dicho detuvieron el lento proceso civilizador de siglos enteros, del IX al XI; sin embargo, en los monasterios —muchos de los cuales fueron destruidos— se mantuvo la tradición cultural durante ese periodo y en los siglos

-
1. Habrían aparecido en tiempo de los Flavios entre los años 69 y 96, en Roma, en la misma época en Grecia (Millares 1975: 31).
 2. Ejemplos son el "Vergilius vaticanus" y el "Vergilius romanus" de la Biblioteca Apostólica Vaticana, pertenecientes al siglo V (Harthan 1981: 14), así mismo el ejemplar de la *Ilíada* que se encuentra en la Biblioteca Ambrosiana de Milán la que según Harthan pertenece al siglo V y según David Bland al IV (1969: 24).

siguientes: XII, XIII y XIV, en los que las condiciones cambiaron merced a la supresión de la guerra privada, al restablecimiento del comercio y al florecimiento de las ciudades. Gracias a los monjes la cultura latina no desapareció; en la quietud de los monasterios se siguió copiando al mismo tiempo que textos de índole religiosa obras de la antigüedad clásica grecorromana; muchos de los volúmenes, tanto de carácter sagrado como profano, se adornaban e ilustraban, esta práctica se continuó y perfeccionó en los siglos siguientes³.

* * *

Los manuscritos desde muy antiguo fueron protegidos para evitar su deterioro; en el caso de los rollos de papiro, lo usual, era colocarlos en estuches de madera y en algunos casos se les ponía una cubierta, para la que se empleó material de diverso tipo. Las tabletas de arcilla, aunque con la finalidad de que no fuese alterado su contenido (contratos), eran encerradas en recipientes de arcilla. Al introducirse el pergamino, se utilizó también como material protector; en relación con ésto Dahl manifiesta: "se empleó el pergamino para cubierta de los rollos de papiro: nos encontramos ante la forma más primitiva de "encuadernación". (1972: 32).

Cuando la forma del libro cambió a la de códice, es indudable que debió emplearse el mismo pergamino como cubierta defensora del volumen; es poco lo que se sabe al respecto durante los primeros seis siglos desde la aparición del pergamino, para después encontramos, en la obra antes aludida, el siguiente dato: "Y excavaciones en Egipto han revelado ejemplos de encuadernaciones en cuero que datan de los siglos VI al VIII con restos de decoración en repujado. Se trata del tipo de encuadernación realizado por los cristianos de Egipto, los *coptos*, y su ejecución es tan perfecta que demuestra la existencia de una larga tradición." (p. 36).

McMurtrie hace referencia a la encuadernación con oro, plata y piedras preciosas, uso proveniente probablemente de Bizancio, la que llegó a Occidente antes del siglo VI, ya que San Jerónimo⁴, alude a ella con la expresión: "Vuestros libros están cubiertos con piedras preciosas, y Cristo muere desnudo a la puerta de Su templo". La encuadernación más antigua de este tipo se encuentra en una Biblia en griego, que data de fines del siglo VI, cuyas tapas son dos planchas de oro, una de las cuales exhibe una cruz incrustada con piedras preciosas y camafeos; se conserva en la iglesia de San Juan Bautista, en Monza, Italia, fue donada por una reina de los lombardos. En Irlanda encuadernaron ricamente algunos códices utilizando oro, plata y cuero. En Inglaterra, especialmente en el siglo XIII, hicieron bellas encua-

3. Cf. Durant 1970; Maier 1972; Dhondt 1972; Le Goff 1971; Fenley 1962.

4. Vivió entre el siglo IV y el V.

dernaciones (1943: 536). Refiriéndose a las encuadernaciones de orfebrería Svend Dahl expresa: "En algunas de ellas lo más notable son los marcos con piedras preciosas, otras están dominadas por un panel central con un alto relieve en oro cincelado, o sea, que la imaginación artística más rica y más variada se ha expresado en estas encuadernaciones..." (1972: 69). También se usó el cuero repujado⁵, los motivos utilizados en la encuadernación eran de tipo vegetal, figuras de ángeles y santos y algunos grotescos. Con mayor profusión se empleó el estampado en seco, llamado también estampado en frío⁶, los asuntos en este caso, fueron geométricos: círculos, cuadrados, triángulos que se entrelazan formando conjuntos armónicos agradables a la vista; durante el periodo románico "las tapas se cubren con ornamentación de tema vegetal y animal, imágenes de santos, caballeros y otras figuras humanas. En la época del gótico se volvió a una ornamentación más sencilla.

No debe suponerse, claro es, que todas las encuadernaciones realizadas en los conventos tuvieran una decoración tan artística... muchas estaban decoradas modestamente." (Dahl 1972: 72).

2. *En el Siglo XV*

2.1 *La ornamentación e ilustración*

Durante los siglos XV y XVI se produjeron en el mundo occidental profundos cambios en el orden social, político, económico, cultural y religioso, debido fundamentalmente a los grandes inventos y descubrimientos geográficos, a una nueva concepción de la vida y del universo, a la realización de la reforma religiosa y a la consolidación de las grandes monarquías absolutistas; todo esto condicionó la producción del libro en sus diversos aspectos y en distinta medida.

En el siglo XV —antes de la invención de la imprenta de tipos móviles— los libros eran manuscritos, vamos a ocuparnos de ellos ya que los primeros impresos heredaron muchas de sus características.

Hacia unos siglos que había pasado la "época dorada" del libro manuscrito o códice. Aquellos del siglo XIII, "no cabe superarlos", ha dicho Millares Carlo (1975: 81), y ello, por la belleza de la caligrafía, como por el delicado gusto en la alternancia dentro del texto de los colores rojo, azul y negro, también por el diseño variado y fabuloso de las ilustraciones y de la ornamentación en general, y por lo

5. Sobre cuero húmedo se dibujaba un diseño el que después era grabado con un cuchillo, y posteriormente se le daba acabado con un instrumento romo.

6. Con moldes metálicos calientes se imprimía sobre el cuero de modo que la decoración quedaba en relieve.

exquisito de su policromía; el oro y la plata no faltaron en la iluminación de las pinturas de los códices⁷ del siglo XIII, aunque en el XV ya casi no se le utilizó. Fue también, en el siglo XIII, que los monasterios perdieron la primacía en la confección y en el uso de los manuscritos; los laicos los empezaron a producir en grandes cantidades favorecidos por la demanda de las cortes y universidades.

Si bien en el XV continuó incrementándose la producción de códices tanto de tipo religioso como profano, a medida que aumentaba su número disminuía la calidad de su ornamentación, tornándose cada vez más rutinaria y mecánica. Esta decadencia se hizo sentir más al adquirir importancia la pintura de caballete a mediados del siglo que nos ocupa, y aún más, al inventarse y difundirse la imprenta de tipos móviles; sin embargo, no faltaron en este siglo obras de gran calidad estética. El adelanto en la fabricación de los materiales utilizados redundó en una mejora del libro; en cuanto al papel, fue más blanco y pulido, en lo tocante a la escritura, según Gottschalk, se hizo "... más bellamente compacta..." (1981, II: 13) debido a la mejor tinta. También hay que señalar que el arte pictórico mismo había ido perfeccionándose, y el miniaturista utilizó los nuevos recursos pictóricos al plasmar sus representaciones.

En el mundo occidental, a lo largo de los siglos, surgieron varios *estilos* en la decoración de manuscritos. Así durante los siglos XIII y XIV la influencia fue francesa; hacia fines del siglo XIV la miniatura francesa recibió, a su vez, influencia de la flamenca, tornándose más realista y detallista en el paisaje; en el siglo XV ambas escuelas presentan gran libertad de composición y preferencia por el colorido antes que por la nitidez del diseño. En los primeros años del siglo, hace poco citado, el tratamiento del paisaje continuó siendo convencional, las escenas paisajísticas se presentaban como un todo espacial, pero poco después se comenzaron a construir en varios planos; como manifiesta Gottschalk "... las miniaturas de los hermanos Limbourg, a principios del XV, revelan que el desarrollo del espacio pictórico estaba realizándose también en la tradición miniaturista francesa." (1981, II: 130).

En lo que se refiere a España, de quienes somos herederos directos en lo que respecta a las artes del libro, la influencia francesa se prolonga hasta mediados del siglo XV siendo sustituida por la flamenca y la italiana; como dice Millares: "Las tendencias aludidas —indígena, flamenca e italiana— se yuxtaponen e incluso se mezclan en la práctica. Una nota hasta cierto punto característica de España es la predilección por los matices decorativos tristes y sombríos y los colores negro y gris"

7. Se aplicaban al estado líquido, en finos panaes de oro o el metal en polvo, usando para fijarlo alguna sustancia adhesiva como la clara de huevo o la goma.

(1975: 85). El mismo Millares señala que las grandes imágenes del Calvario que decoran el canon de misales aragoneses son copias de misales parisienses de la época de Carlos VI (1368-1422). Las influencias flamenca e italiana a las que alude Millares, en la primera cita, las estudiaremos en la segunda mitad de la centuria decimoquinta de la que nos ocuparemos más adelante.

En cuanto a las técnicas de ornamentación de manuscritos, usados antes de la invención de la imprenta de tipos móviles, tenemos la manual —que venía practicándose desde hacía muchos siglos— y la técnica xilográfica que apareció, en el mundo occidental, hacia 1400. Esta última fue utilizada inicialmente para imprimir imágenes sagradas, naipes, calendarios y hojas volantes, algunas de ellas de gran valor artístico. En el siglo que nos ocupa se produjeron también libros con esta técnica⁸; al comienzo, las hojas se imprimían por una sola cara, pegándose luego una contra otra las caras no impresas para formar una hoja. Las representaciones plásticas eran imágenes colocadas en forma consecutiva, con textos manuscritos al principio, y posteriormente, grabados en la misma plancha de madera; las ilustraciones eran, por lo general, coloreadas a mano. A estos libros se les conocía con el nombre de tabelarios o libros en tabla, ejemplos de ellos son la Biblia pauperum (compendio de narraciones de la Pasión), "... de la que se conocen cinco ediciones... *Ars moriendi*... que se reeditó repetidamente..." (Esteve MCMXLVIII: 35, 36), *Ars memorandi* y *Speculum humanae salvationis*. Algunos de ellos fueron posteriormente impresos mediante la imprenta de tipos móviles. Esteve B. señala que en el siglo XV hubo dos clases de xilografía: una, la impresa mediante planchas de madera en las que estaban grabadas tanto las imágenes como las palabras del texto, y otra, en las que estas últimas se imprimían mediante caracteres móviles que no formaban parte del bloque en el que estaba la representación plástica, aunque estos caracteres eran también de madera. El autor del que tomamos los datos anteriores menciona la existencia de dos grabados del tipo "criblé"⁹ en un manuscrito de 1406: "Jesucristo llevando su cruz" y "La Santa Faz". Hay grabados de esta época que tienen valor artístico, algunos en madera otros en metal.

Era usual que la decoración se hiciese en las letras iniciales, en los bordes y también en el texto o fuera de él. Las letras no sólo crecían de tamaño sino que se les recargaba con adornos de flores, hojas y aún animales. Delicados diseños lineales cubrían los márgenes, a veces eran flores y hojas las que se entretajían en los bordes

8. "... hacia 1430 se produjeron los primeros libros xilográficos en Holanda y Alemania; los mejores proceden de Holanda." (Dahl 1972: 91)

9. Relieve en metal semejante al xilográfico.

de las páginas. En el texto o fuera de él, eran habituales las miniaturas¹⁰ o pinturas de pequeñas dimensiones, las que representaban escenas de la vida diaria con gran realismo y elevada calidad estética; como vimos, en el siglo XV, los pintores ya habían logrado expresar la profundidad espacial. Algunas de las representaciones plásticas eran verdaderas ilustraciones¹¹ que ayudaban a la comprensión del texto, otras perseguían únicamente decorar, aunque no respondiese en lo mínimo al carácter de la obra en la que se les incluía; Svend Dahl refiriéndose a las representaciones de los libros de hora dice: "... sus ilustraciones no se limitaban a escenas de la vida de Cristo, sino que además mostraban —sin relación con el texto— paisajes, escenas de caza o de guerra, cortejos festivos o escenas de costumbres burguesas o campesinas" (1972: 78). Louis Gottschalk señala como elemento de ornamentación usual en el siglo XV: "Los emblemas personales y los escudos de armas fueron importantes elementos decorativos heredados de la Edad Media ... A medida que se desvaneció el significado social del escudo de armas, se transformó en el *cartouche* totalmente decorativo, un marco oblongo de complicadas volutas con un centro decorativo o aun vacío. Los lemas a veces realizados para conmemorar hechos importantes, y unidos a iniciales personales, con formas y entrelazamientos ornamentales, se convirtieron en motivos favoritos a fines del siglo XIV y durante el XV" (1981: 188)¹². En el último de los siglos mencionados se puede decir que todo tipo de actividad, de objetos, cualquier momento de la vida diaria eran representados por el miniaturista, aunque cada nación tuvo sus particularidades.

En la primera mitad del siglo XV se ornamentaron especialmente los códices de carácter religioso, entre ellos destacaron los libros de horas; éstos eran una selección del libro de oraciones del clero (breviario) para uso de los laicos, que aparecieron en la Alta Edad Media y alrededor del siglo XV comenzó a ornamentarse con ricas miniaturas.

Entre los ejemplares más destacados pertenecientes al XV —antes de la invención de la imprenta—, se encuentran: Las "Muy Bellas Horas" del duque de Berry (trabajo de Jacquemard de Hesdin); las "Tres ricas horas de Juan Duque de Berry",

10. Viene de minio: óxido de plomo de color rojo anaranjado, que usaban los decoradores de manuscritos para confeccionar letras ornamentales o dibujos, posteriormente pasó a designar las pinturas de tamaño pequeño.

11. Las ilustraciones en Occidente aparecieron en los códices del siglo XIII.

12. Estos siglos constituyeron la época de esplendor de la heráldica.

para el mismo príncipe, hermano del rey Carlos el Sabio de Francia (obra de los hermanos Limburgo) y "Las horas de Rohan" (del Maestro de Horas de Rohan).

* * *

Hasta mediados del XV la miniatura francesa y flamenca se habían desarrollado paralelamente, pero, a mediados del siglo las peculiaridades nacionales se acentuaron convirtiéndolas en divergentes; aún más, la francesa comenzó a perder valor, aunque no dejaron de haber artistas como Jean Fouquet que produjeron obras de elevada calidad estética; hacia fines del siglo su decadencia era evidente. Todo lo contrario le acaecía a la flamenca, ya que a fines del XV alcanzó su apogeo. Característica de esta miniatura es aunar en una misma composición pictórica la suavidad exquisita con la viveza del color y la preocupación creciente por el detalle.

La miniatura italiana que antes del XV había sido de calidad inferior a las arriba citadas, cobra importancia en el Renacimiento; refiriéndose a ella, en este período, Millares Carlo dice: "... hallamos una serie de admirables libros ... su ejecución material es irreprochable, con letras ornadas y márgenes de estilo muy puro. Algunas miniaturas de estos volúmenes son dignas de rivalizar con las maravillosas producciones de la pintura contemporánea..." (1975: 84); y Svend Dahl "Las miniaturas de los códices renacentistas se reconocen por el empleo de motivos ornamentales de la antigüedad clásica: cupidos jugando, columnas, vasos y gemas, utilizados en márgenes e iniciales..." (1972: 83). Fue característica de esta pintura el uso de colores espesos que le permitieron superficies pulimentadas; propio de ellas es también la intensidad y riqueza de color.

La influencia flamenca que recibiera España en la segunda mitad del siglo XV, le vino a través del miniaturista Guillermo Vrelant (Wrenlant o Wyelant); al mismo tiempo recibió la influencia italiana, ella coexistió junto a la flamenca y a la propia tradición peninsular hasta el siglo XVI en que desaparece la última de las mencionadas.

A parte de las escuelas citadas hay que señalar la alemana, la que llegó a todos los lugares donde arribaron los primeros impresores alemanes portando el nuevo arte; junto con la imprenta de tipos móviles introdujeron los elementos decorativos que les eran usuales; así pues en la segunda mitad del siglo XV se percibe la influencia de la xilografía alemana en los países europeos. Se trata de una decoración primitiva y tosca que contrasta con las formas finas y esbeltas del Renacimiento italiano, que también habría de difundirse por Europa.

En la segunda mitad del siglo XV, aparecida ya la imprenta, continuaron produciéndose manuscritos ricamente decorados, tales por ejemplo los ornamentados

por Francisco d'Antonio del Chierico, por Attavante Degli Attavanti, Tadeo Crivelli y otros, en Italia. En Francia cabe mencionar a Juan Besançon, Juan Bourdichon y sobre todo a Juan Fouquet de Tours de gran originalidad, no obstante las influencias flamencas e italianas (Renacimiento temprano) que se puede apreciar en sus obras, las que se caracterizan por su composición clara, amor al detalle y precioso colorido; Svend Dahl refiriéndose a las miniaturas de Fouquet dice: "... no son simples decoraciones, sino auténticas ilustraciones al texto ... gustaba de grandes composiciones monumentales con muchas figuras, paisajes, escenas urbanas y de caza, ..." (1972: 78, 79); entre los manuscritos decorados por él destaca "el devocionario del tesorero Etienne Chevalier, que es, desde el punto de vista artístico el libro de horas más bello que se conoce..." (Dahl 1972: 78). En Flandes sobresalieron en este período Mielot, Alejandro Bening y Guillermo Vrelant antes mencionado. Es de notar como estando la imprenta en pleno uso continuaron produciéndose todavía libros manuscritos: "La colección privada de Federico de Urbino es especialmente notable por la belleza de sus manuscritos, sus miniaturas y sus encuadernaciones, pues su propietario, desdeñoso de la novedosa técnica de producir libros con máquina (es decir, la prensa de imprimir), derrochó dinero y erudición en sus amados manuscritos..." (Gottschalk 1981: 15).

La imprenta apareció usando tipos que imitaban la caligrafía de los manuscritos, y durante sus primeras décadas la decoración de los impresos estuvo a cargo, principalmente, de los miniaturistas de los antiguos códices¹³. Ella se hacía a mano¹⁴ o sobre diseños impresos en blanco y negro se coloreaba; esta impresión al inicio de la imprenta fue xilográfica; el primer ejemplo es el "*Edelstein*" (Piedra preciosa), pequeña colección de fábulas populares de Ulrico Bomer publicado en 1461¹⁵, cuyas "... figuras sencillas, sin sombreado, e iluminadas a la acuarela... no eran, dentro de su rudeza desagradables a la vista ..." (Febvre y Martin 1962: 92); Svend Dahl refiriéndose a muchos otros libros, de igual tipo de decoración, de fines del siglo XV dice: "Todavía en estos libros los grabados se limitan a servir de vehículo a la iluminación; se encuentran varios ejemplares de ellos ilustrados de esta forma. Pero en la época de Dürero desaparece esta reminiscencia de los primeros días de los manuscritos iluminados, y las ilustraciones en blanco y negro predominan casi

-
13. Pronto heredaron el oficio de ilustradores de incunables los grabadores en madera hasta el punto que la mayoría de aquéllos tienen este género de decoración.
 14. "No faltan ejemplares curiosos de ediciones del siglo XV, que aparecen iluminados a mano como los códices. La Biblioteca Nacional de Madrid posee un precioso volumen de una *Horas*, impresas por Simón Vostre, y "achevéés le jour de acoust" de 1496, con bellas miniaturas en oro y colores, y con las armas del duque de Ferrara, Hércules de Este ..." (Millares 1975: 128).
 15. Febvre y Martin señalan como fecha "Hacia 1452" (1962: 92); Esteve B. (MCMXLVIII: 39) y Svend Dahl (1972: 103), señalan la misma fecha que Millares (1975: 125): 1461.

absolutamente en los libros, hasta ser sucedidas por los grabados al aguafuerte". (1972: 105, 106).

La técnica *xilográfica* que en los países europeos venía practicándose desde inicios del siglo XV, continuó ejercitándose durante la segunda parte del mismo alcanzando su madurez e independencia artística a fines del XV y primera mitad del siglo XVI. Fue precisamente en Alemania donde se inició la aplicación de la xilografía a la decoración de los impresos, el primero de los cuales es el ya citado "Edelstein" (1461), impreso por Alberto Pfister, de Bamberg, quien estampó otras obras empleando esta técnica de decoración, igualmente hicieron otros impresores alemanes, llegándose a aplicar la decoración xilográfica no sólo a obras de calidad sino también a obras populares; refiriéndose a ellos dice Millares "... tales libros se sucedieron en florecimiento creciente y alcanzaron el máximo apogeo a fines del siglo XV y en el XVI". (1975: 125). A fines del XV tenemos el Apocalipsis de Dürero "Sus quince grandes grabados en madera son una de las obras que hacen época en la historia de las artes gráficas, porque en ellas el arte en blanco y negro alcanza su total liberación respecto al color; un espléndido efecto pictórico se obtiene sólo con el juego de luz y sombra, conseguido por el contraste de las líneas negras contra el blanco del papel..." (Dahl 1972: 134).

Junto al nuevo arte de imprimir se difundió esta técnica decorativa y así en 1467 —dos años después de la aparición del primer libro impreso en Italia— aparece el primer libro ilustrado en Roma: las Meditaciones del cardenal Juan de Torquemada. En otras ciudades italianas se ornamentaron, con esta técnica, buen número de impresos; al inicio se observa en ellos una fuerte influencia del arte alemán de la que pronto se liberaron, siendo reemplazada por el estilo renacentista¹⁶.

16. "Los libros de Ratdolt de hacia 1470 inauguraron el arte veneciano del grabado en madera que tuvo un rico desarrollo durante las décadas siguientes. Sus *orlas e iniciales* grabadas en madera son las primeras de indiscutible carácter renacentista; en ellas se vuelven a encontrar los motivos antiguos de los manuscritos del Renacimiento; el grabado en madera empleó el blanco y negro con gran arte ... Incluso tras la marcha de Ratdolt de Italia, en 1486, siguió en activo su influencia; se encuentran en los años siguientes gran número de libros cuya página inicial (sic), igual que en los de Ratdolt, queda encerrada completamente en una amplia orla renacentista y con brillante fantasía se varían los motivos: columnas y jarrones, hojas de acanto y de vid, animales fantásticos, cabeza de personajes y máscaras, etc.; a ello hay que agregar las más bellas iniciales, en blanco sobre fondo negro, enmarcadas en un rectángulo. A pesar de su riqueza, la decoración nunca perjudica al texto ..." (Dahl 1972: 107, 108). Cabe aquí mencionar la decoración aldina diferente a la de Ratdolt, mientras la de éste se caracteriza por estar realizada en blanco sobre fondo negro, la de Aldo Manuzio está dibujada exclusivamente en perfiles sin relleno de fondo.

En Francia el primer impreso adornado con xilografía es el *Misa*¹⁷ aparecido en París el año 1481, obra de Juan Dupré (Du Pré o du Pré).

En España el *Fasciculus temporum* de Rolewinck es el primer impreso decorado con catorce ilustraciones xilográficas de manifiesta influencia alemana¹⁸, presenta las letras iniciales diseñadas y pintadas a mano en rojo y azul, data de 1480.

Donde quiera que se practicó la técnica xilográfica para ilustrar libros —durante este período— no se hizo para producir obras de arte, aunque algunas de ellas no dejan de tener valor artístico, sino más bien para explicar textos y precisar su significado. Además, “Ocurre con bastantes de estos libros del período primitivo que un mismo grabado se utiliza para ilustrar cosas muy diferentes; la misma figura puede con frecuencia representar una serie de personajes distintos... Todas las ilustraciones de la Biblia de Colonia fueron utilizadas en 1483 por Anton Koberger, Nuremberg, y obtuvieron por este medio una gran difusión y una fuerte influencia sobre la ilustración de la Biblia en tiempos posteriores”. (Dahl 1972: 184, 185)¹⁹; en otros casos “... sirvieron de modelo ... pero los artistas que ejecutaban tales copias esforzaronse a veces por realizar interpretaciones originales... Con mucha frecuencia, en cambio, cuando los grabadores eran menos hábiles, menos prácticos o más apresurados, la copia no pasaba de ser un simple plagio... y no fue infrecuente incluso que los grabados utilizados en una ciudad procedieran de lugares fuera del país ...” (Fevre y Martin 1962: 95).

A fines del siglo XV surgió la *chromoxilografía*, la cual no resultó tan módica como la xilografía ya que requiere del tallado de una plancha para cada color, sin embargo, era más barata que el colorido a mano al que sustituyó.

17. Fevre y Martin, señalan como el primero el *Mirouer de la Rédemption de J'humain linaige*, sin indicar fecha (1962: 92, 93).

18. El mismo grabado se utilizó para representar Colonia y Atenas.

19. La Biblia de Colonia fue publicada en 1478.

Otra técnica usada en la decoración de libros, que data del segundo tercio del siglo XV, es la *calcografía* o grabado en cobre²⁰, llamada también talla dulce²¹; ella constituye el procedimiento más antiguo de grabado en hueco. Una plancha en la que está grabada la imagen del Santísimo, es considerada como el ejemplar de mayor antigüedad (1452) hecho con esta técnica y atribuido a Tomás Finiguerra, sin embargo, el primer libro ornamentado con este procedimiento es el *Monte Santo di Dio* (1477)²² de Antonio Bettini de Sierra, impreso en Florencia; tiene tres grabados en hueco que se suponen diseñados por Botticelli; en el mismo año, pero impreso en Bolonia, apareció la geografía de Tolomeo con 26 mapas grabados en cobre, los dibujos pertenecen al miniador Tadeo Crivelli.

En Alemania los primeros ensayos datan de 1479.

En España encontramos una estampa de la Virgen del Rosario del año 1488, hecha con este procedimiento, obra de Francisco Domenech.

Si bien esta técnica se difundió por Europa, sin embargo, se aplicó muy poco en el siglo XV, debido al mayor trabajo que suponía, ya que tenía que hacerse doble tirada, una para la impresión del texto y otra para la del grabado.

En cuanto a los motivos ornamentales, algunos de ellos se han mencionado anteriormente, en la parte referente a los estilos y a las técnicas, debiendo agregar, como un recurso decorativo empleado en los primeros tiempos de la imprenta, el uso de letras iniciales en rojo y negro²³.

El gran efecto decorativo de algunas marcas de impresores o escudos tripográficos, ameritan que se les considere como elemento ornamental²⁴.

20. El diseño se realiza por incisión en la plancha de cobre con un buril, luego se entintan los surcos, estampándose la plancha con la ayuda de una prensa, sobre papel humedecido. Tiene la ventaja sobre la xilografía en que la anchura y profundidad de los entalles puede variar, permitiendo variar la intensidad del color, el grosor de las líneas e incluso lograr sombreados por medio de trazos cruzados.
21. Esteve B., MCMXLVIII: 45, 46.
22. Según Febvre y Martin data de 1497 (1962: 103), y según Dahl de 1577 (1972: 161), en ambos casos debe tratarse de error de imprenta.
23. La muestra más antigua se encuentra en el salterio publicado por Fust y Schöffer en Maguncia, el año 1457.
24. La primera marca tipográfica es la de Fust y Schöffer la que aparece en el salterio impreso por ellos en 1457.

Algunos incunables tienen portada, y en algunas de ellas al título, en letras grandes, le acompaña un grabado²⁵.

2.2 La tipografía

Aunque la tipografía es un aspecto básico de la producción del libro, "Los primeros impresores prestaron muy poca atención al diseño de los tipos que utilizaban; su propósito era imprimir y vender publicaciones que se parecieran lo más posible a los libros manuscritos, pero utilizando medios mecánicos que hacían el trabajo más rápida y económicamente. Los tipos empleados en los primeros impresos no exigieron, en realidad, diseño alguno; eran, apenas, copia de diversos modelos caligráficos." (Litton 1971: 101). El arte del tipógrafo consistió inicialmente en lograr planas o columnas simétricas en las que la justificación y la retirada fueran perfectas; además debía elegir cuidadosamente la variedad de letra gótica, que fuese más acorde con la materia que trataba la obra y el público al que estaba destinado; así mismo se ponía a prueba su buen gusto en la elección del material con el que debía ilustrar y en general decorar su trabajo.

Posteriormente el material y la técnica empleados en la confección de los tipos, obligó a una evolución de los caracteres góticos hacia formas más redondeadas y menos angulosas. Como señala Douglas C. McMurtrie (1943: 571, 572) los primeros cambios aparecieron en Strasburgo (Alemania) alrededor de 1464 y su autor fue Adolf Rusch, posteriormente se encuentran en un trabajo hecho en Roma por Schweynheim y Pannartz en 1468²⁶, no obstante estos diseños muestran todavía elementos del gótico. El tipo romano puro se utilizó por primera vez en Venecia en 1469 y su autor fue Juan de Spira, este tipo fue perfeccionado hasta embellecerlo por Nicolás Jenson hacia 1470 en la misma ciudad de Venecia²⁷. La imprenta en sus inicios utilizó pues dos grandes familias de letras: la gótica y la romana, la confección de cuyos caracteres hasta el siglo XIX fue manual.

-
25. La primera conocida es la que aparece en el Calendario de Juan de Monterregio, impreso por Raidolt en Venecia el año 1476.
26. Millares C. (1975: 120), señala como los autores de las primeras modificaciones a los dos últimos impresores señalados, quienes las utilizaron en un Lactancio, *De divinis institutionibus*, impreso en el monasterio de Subiaco; sin embargo, esta obra data de 1465.
27. Cf. Millares Carlo 1975; Svend Dahl 1972; Litton 1971; Douglas C. McMurtrie 1943, quien al respecto dice: "That Jenson was a man of great native genius requires no argument to prove. Through the combination of his artistic ability with his technical experience as a die-cutter, he crystallized the roman alphabet into forms so satisfactory that they have never since been materially improved up. He thus left to that important portion of the civilized world depending upon the roman alphabet a legacy of immeasurable value".

Los primeros impresos no sólo imitaron la caligrafía de los manuscritos sino también las abreviaturas usadas por los amanuenses; su uso se mantuvo durante todo el siglo siguiente.

En cuanto al material empleado para imprimir, se continuó usando el pergamino y la vitela para los libros de horas y también para algunos ejemplares de la edición de ciertos libros, destinados a reyes y gente pudiente; a partir del segundo tercio del siglo XVI, el papel quedó, prácticamente, como el único material usado para imprimir.

2.3 *La encuadernación*

Respecto de la encuadernación, como dice Henri-Jean Martin: "Tampoco en este terreno produjo la aparición de la imprenta ninguna súbita revolución; los mismos artesanos que antes encuadernaban los manuscritos, se acostumbraron a hacer otro tanto y del mismo modo con los impresos. Continuaron, por lo tanto, con la práctica de revestir el lomo y las tapas (hechas de sólidas y pesadas tablas) con telas preciosas (terciopelos, cametole, damasco o paño de oro), cuando se trataba de libros de lujo destinados a grandes personajes; en los demás casos, utilizaban siempre, en vez de telas, cueros (becerro-oscuro, badana y también piel de cerdo en Alemania), e imprimían en aquéllas adornos y grabados por medio de hierrecillos, repetidos muchas veces en un enrejado formado por filetes estampados en frío, cuya disposición difería según las regiones. Los asuntos y motivos representados varían hasta el infinito. Hay, por ejemplo, flores de lis, águilas monocéfalas o bicéfalas, animales de todas clases, reales o imaginarios, leones o grifos y galgos y dragones, copiados a menudo de algún blasón; también se encuentran los símbolos de los cuatro evangelistas, con banderolas e inscripciones, y otras veces el monograma IHS, el cordero pascual, la imagen de un Santo, los instrumentos de la Pasión o la efigie de Cristo.

Así se presentan las encuadernaciones de los manuscritos de la primera parte del siglo XV. Tal es así mismo el aspecto de las que recubren los incunables hasta 1480...

A partir de 1480, aproximadamente comenzaron a dejarse sentir los efectos de la aparición de la imprenta; los libros se multiplicaron y se hicieron de uso más corriente; los particulares, en número cada vez mayor, formaron sus bibliotecas. Hasta tal punto cesó de ser el libro casi exclusivamente monástico, que la importancia de los talleres conventuales fue disminuyendo, al paso que los particulares aumentaban en número sobre todo en las ciudades universitarias, donde los encuadernadores estaban seguros de hacerse una clientela. Generalmente se establecían cerca de los libreros, o eran ellos mismos libreros y también impresores. Los grandes

editores, como Koberger, por ejemplo, poseían talleres de encuadernación bien equipados, en los cuales se ejecutaban trabajos en serie... —sin embargo— los libros de entonces no se encuadernaban regularmente, como los de hoy, por cuenta de su editor, así que la impresión se terminaba. En épocas en que no era posible despachar de una sola ciudad, sino un pequeño número de ejemplares de una misma obra; en que muchos editores tenían corresponsales en toda Europa, a quienes confiaban la misión de distribuir una gran parte de su producción; en que las encuadernaciones eran pesadas y costaban muy caras, y, finalmente, en que el precio del transporte de las mercaderías resultaba oneroso, los libros se expedían en rama de unas ciudades a otras, y se les encuadernaba en pequeñas cantidades a medida que su venta lo exigía. Los inventarios de las existencias de los libros nos indican que éstos no poseían sino un número muy exiguo de ejemplares encuadernados en su tienda o en su trastienda, y que el resto de la edición se almacenaba en rama, y es de suponer que el comprador prefería con frecuencia adquirir una obra en este estado, a fin de poderla encuadernar a su gusto..." (Febvre; Martin, 1962: 109, 110), o sea, que no todos los ejemplares de una misma edición eran encuadernados en el lugar de su impresión.

Al incrementarse grandemente el número de ejemplares en la segunda mitad del siglo XV, los encuadernadores se vieron precisados a modificar su técnica para producir más de prisa y a mantener una calidad apropiada a un menor costo, pues, si bien creció la demanda, los compradores eran de menores recursos económicos; en lugar de madera para las tapas se empleó el cartón, muchas veces confeccionado con pruebas inservibles de imprenta, pegadas unas sobre otras.

Los autores antes mencionados refiriéndose a la ornamentación de la encuadernación manifiestan: "Al mismo tiempo, esforzándose los encuadernadores por aplicar con mayor rapidez y menos gasto una decoración apropiada a las tapas del libro. A la antigua técnica de los hierrecillos, prefirieron la de la placa; en lugar de decorar la superficie entera de tapas por medio de hierrecillos superpuestos y de juego de filetes, lo que exigía un trabajo largo y minuciosos cuidados, imprimieron en lo sucesivo y de una sola vez por medio de una placa capaz de abarcar algunas tapas de la encuadernación, y obtuvieron así, al mismo tiempo que una considerable economía de tiempo, una obra de mucho mayor efecto. A partir de entonces, se hizo posible representar sobre la encuadernación verdaderas escenas; en Francia, por ejemplo, esas placas reproducen asuntos del Antiguo y del Nuevo Testamento, preferentemente los que figuraban en los libros de horas, o bien imágenes de santos. La mayoría de los temas se eligieron con fines piadosos, incluso cuando la placa se imprimía en la encuadernación de un libro profano; a veces también los libreros hacían reproducir sus enseñanzas, o bien se empleaban placas puramente decorativas. En Flandes se prefirieron a veces figuras de animales y de personajes de segunda fila; y algo más tarde utilizáronse en los países germánicos los asuntos alegóricos o mitológicos, inspirados en el renacimiento." (1962: 111).

3. EN EL SIGLO XVI

3.1 *La ornamentación e ilustración*

El estilo del siglo XVI es el renacentista²⁸; nacido en Italia se difundió por Europa, aunque fuera del país de origen —sobre todo al comienzo— se mezcló con características del gótico tardío, así por ejemplo sucedió en Francia Alemania, Países Bajos, Inglaterra. El carácter lineal y la abundancia de figuras propias del gótico tardío están presentes en grandes artistas de las naciones citadas, si bien se nota en ellos la lucha por lograr las proporciones ideales clásicas, la composición perspectivo-espacial y unitaria de grandes proporciones y la reproducción de efectos plásticos.

En el caso concreto de España “En el transcurso del siglo XVI desapareció el elemento indígena y se disputan el terreno los otros dos —es decir, el flamenco y el italiano, Millares continúa, en relación con el primero de los citados— al estilo un tanto descarnado y uniforme de Guillermo Vrelant sucedieron las imágenes exuberantes de Bening y Horebut, con fondo de oro o de color y flores, frutos, insectos, etc....”

El estilo de éste [Alejandro Bening] persistió en España hasta época avanzada del siglo XVI, y en tiempos de Felipe II²⁹, por lo menos hasta 1575, se le encuentra todavía en las decoraciones de las ejecutorias.

Entre tanto la influencia italiana fue ganando terreno y acabó por ganarse las preferencias de los últimos miniaturistas españoles...” (1975: 85).

En Italia desde inicio del XVI se introduce en la decoración del libro el uso del contraste de luces y sombras dando lugar a que “... el estilo de las ilustraciones propias de los libros cambió, y en Venecia, por ejemplo, vemos, a partir de 1500, aparecer en gran número esas líneas cruzadas que forman en el dibujo las sombras, líneas que a menudo disminuyen la pureza de aquél y le quitan a la lámina una parte de su carácter” (Febvre; Martín 1962: 100).

28. En pintura se caracteriza por la representación corpóreo-espacial individual del ser humano en un espacio concebido en perspectiva; junto a la temática religiosa aparecen los temas mitológicos, representación de interiores, paisajes y retratos.

29. En época de este monarca “... la corona concedió el monopolio de impresión de los libros litúrgicos a la oficina Plantiniana de Amberes...” (cita que hace Millares 1975: 150).

En este siglo las escuelas flamenca, italiana y francesa produjeron todavía libros con miniaturas a mano³⁰, pero a medida que se difundía más la imprenta la decoración xilográfica —que ésta adoptó desde sus inicios— iba desapareciendo de la ornamentación e ilustración del libro hasta perderse hacia fines del XVI. Hasta comienzos de dicho siglo se continuó dejando en blanco, en muchos libros, el espacio necesario para pintar las iniciales ornamentadas, aunque no siempre se ejecutaban en todos los ejemplares de la misma edición.

Al igual que en el siglo anterior, encontramos diseños xilográficos coloreados a mano³¹.

En Alemania, donde se había iniciado el uso de la xilografía para la ilustración del libro, llegó ésta a la perfección en las primeras décadas del siglo XVI, ello se debió indudablemente a la participación de artistas de gran valía en la confección de los diseños que eran la base de las xilograffas, entre ellos figuran Durero, Cranach, Schongauer, Holbein el Joven. Su utilización en la decoración de libros impresos se vio favorecida por el hecho de resultar fácil introducir entre los caracteres de imprenta la plancha xilográfica e imprimir al mismo tiempo el texto y la ilustración.

Durero, en su taller de Nuremberg creó obras gráficas totalmente innovadoras desde el punto de vista técnico y artístico, tales como las series xilográficas de "La gran Pasión", de la "Vida de María", de "La pequeña Pasión". Lucas Cranach, decoró con esta técnica la Biblia. "La aportación de Holbein y de Lützelburger³² consistió en las espléndidas orlas para las portadas, y en iniciales, en las que una multitud de alegres infantes pululan en un marco de columnas y arcos u otros motivos ornamentales del Renacimiento. Preeminentes entre las ilustraciones de Holbein figuran sus láminas para el *Antiguo Testamento*, aparecidas por vez primera en 1538 en un libro editado en Lyon, y sus ilustraciones al viejo tema de "La danza de la muerte", que asimismo vieron la luz en Lyon en 1538. Utiliza en el grabado una línea clara y continua, que parece expresamente hecha para los esbeltos caracteres romanos o itálicos, con lo que se establece una armonía entre el texto y las ilustraciones..." (Dahl 1972: 135). Jost Amman ilustró libros de gran valor histórico-artístico, entre ellos, *Descripción de todos los oficios de la tierra*, cuyas ilustraciones se caracterizan por un gran realismo.

30. Por ejemplo las ejecutadas por Hans Holbein el Joven.

31. Imprimió [Lorenzo Benedicht] en 1578 en ejemplar único destinado a su augusto protector, el rey Federico II [de Dinamarca], sobre táctica militar, con numerosos y grandes grabados en madera coloreados a mano..." (Dahl 1972: 159)

32. Grabador en madera que entalló los diseños de Holbein.

Fuera de Alemania también se practicó con éxito el grabado en madera durante el XVI. En Italia, Florencia y Venecia destacaron en la producción de libros decorados e ilustrados con xilografías. El holandés Lucas de Leyden, produjo notables xilografías. En España, en este siglo, el grabado en madera "al hilo" alcanzó su mayor perfección.

Hacia mediados del siglo XVI se inicia la decadencia de este procedimiento decorativo debido en parte al amaneramiento que recargó la composición, a la falta de buenos grabadores en madera y a un hecho de índole económica como señalan Febvre y Martin: "A partir, sin embargo, de 1550 comenzaron a dejarse sentir en las ediciones los efectos del alza de los precios en la economía europea. Preparábase una crisis, que iba a ponerse de manifiesto en la segunda mitad del siglo XVI. El libro ilustrado dejó de renovarse a partir de entonces; los autores de nuevos grabados, como si se sintieran urgidos se limitaron a ejecutar malas copias de las ilustraciones anteriores; el resultado fue que se publicaron menos libros con figuras, y que cuando los editores recomenzaron, en las postrimerías del siglo indicado, a sacar a luz libros ilustrados, utilizaron no el grabado en madera sino una técnica distinta, la del grabado en cobre, técnica que revela un estado de espíritu nuevo.

A partir de los últimos años del siglo XVI, cesó, pues, casi completamente el empleo de los grabados en madera..." (1962: 102.104). Dos siglos más tarde resurgió la xilografía, al introducirse el uso de la madera en "testa" en lugar de al "hilo" como se había estado usando.

Vimos, al tratar la segunda parte del siglo XV, que la técnica calcográfica o grabado en hueco era practicada en Europa desde el segundo tercio de ese siglo, aunque en pequeña escala; a fines del XVI se deja de lado la dificultad que suponía la doble tirada (o más) a que obliga este procedimiento, convirtiéndose por más de dos siglos en la forma de ilustración por excelencia. En el siglo que nos ocupa, hubo grandes artistas que hicieron, ilustraciones calcográficas, entre ellos: Durero³³, Lucas Cranach el Viejo (retrato de Lutero) y otros en varios países como Italia, los Países Bajos, Francia, etc.

En Italia en cuyo suelo, Florencia, vimos se inició el grabado en cobre, encontramos nombrados pintores que fueron también calcógrafos, tales como Mantegna, Barbari, el Parmigiano.

33. En la obra *La Pasión y los magistrales grabados Melancolía, San Jerónimo. La muerte y el demonio y El jinete*.

En los Países Bajos destacó Lucas de Leyden, quien además de pintor fue eminente calcógrafo; influenciado por Alberto Durerro, como la de éste, su obra conserva rasgos del gótico tardío y del renacimiento; entre sus calcografías son notables: *Ecce Homo* y *El gran monte Calvario*. En Amberes, Plantino, utilizó ampliamente este sistema de ilustración. En relación con este impresor dice Esteve: "la imprenta de Plantin, que funcionaba esplendorosa en la Flandes de Felipe II y bajo la alta protección de este monarca, dio al mundo fecundas pruebas de la cultura española desde la *Poliglota Regia*, de Arias Montano, al más modesto libro de devoción o de estudio, ilustrándolos con frontispicios y láminas, con capitulares, viñetas y colofones estampados en sus tórculos, luego de haber sido reservados por la tipografía los lugares destinados al calcógrafo para enriquecer la edición con el aristocrático producto gráfico, de insuperable belleza" (MCM XLVIII: 92), y Febvre y Martín refiriéndose a los libros editados por Plantino expresan: "Estas obras, difundidas por toda Europa fueron muy apreciadas, y el ejemplo de Plantino no tardó en adaptarse por doquier..." (1962: 104).

En este siglo también se empleó la técnica del aguafuerte, en realidad una variante del grabado en cobre; fue cultivada por connotados artistas como Van Dyck, el Parmigianino³⁴ y otros; el aguafuerte adquirió auge en los siglos XVII y XVIII.

En el siglo que estudiamos se continuó ornamentando el libro con ilustraciones, letras iniciales exornadas y orladas aplicadas, ahora también, a los títulos.

Un elemento nuevo "Los *groteschi*³⁵ se usaron mucho durante los siglos XVI y XVII como pilastras, frisos, paneles de paredes y cielo rasos, bordes de ex libris... Pero los motivos de plantas naturales nunca fueron abandonados." (Gottschalk 1981: 188).

Svend Dahl señala que "... a partir de la mitad del siglo XVI los arabescos comienzan a estar cada vez más presentes en las viñetas y cabeceras de los libros franceses y de allí se difundieron a todos los países. Al mismo tiempo, la cartela,

34. "... il Parmigianino, considerato come una sorta di padre dell'acuaforte italiana..." (Esteve MCMXLVIII: 100).

35. "... *groteschi* romanos (denominados así porque los primeros ejemplos aparecieron en grutas excavadas sobre el Palatino de Roma), compuestos por criaturas híbridas fantásticas formadas de partes vegetales, animales y humanas, reunidas en grabados continuos..." (Gottschalk 1981: 188). En español el término es grotesco.

utilizada con creciente frecuencia como encuadre de rótulos o ilustraciones³⁶, se convierte en el motivo favorito y conserva, bien avanzado el siglo XVII, su lugar preminente (sic) en la decoración del libro." (1972: 150). El mismo autor nos da el dato que en Francia, a partir de la mitad del siglo XVI, se produjeron los primeros ornamentos tipográficos, los que podían ser intercalados en la página, por lo que pronto se convirtieron en material infaltable en toda imprenta.

La sustitución de la técnica xilográfica por la calcográfica, a fines del XVI, motivó cambios en la portada de los libros. Como el uso de la calcografía suponía una doble tirada, una para la composición tipográfica y otra para la decoración calcográfica, por la diferencia que existe entre la impresión en relieve y el grabado en hueco y sobre todo por el contraste que ofrecían los trazos gruesos que dejaban los caracteres y los finos perfiles del grabado hecho con buril, llevó a la práctica de grabar el título junto con la orla en la misma plancha de cobre. Poco a poco, el artista que hacía toda la portada, fue tomando la mayor parte de ella para la decoración, relegando el nombre del librero y la fecha de impresión a una sola línea en la parte inferior.

En el caso específico de España en lo tocante a este siglo Millares Carlo dice: "... el carácter nacional que hemos apreciado en la ilustración del libro incunable se acentúa en el siglo XVI, con predilección por los temas regionales y por una ornamentación finísima en orlas, de influencia arquitectónica renacentista..." (1975: 198).

En este siglo se publicaron obras de diversa índole: científicas, lingüísticas, jurídicas, matemáticas, literarias, teológicas, litúrgicas, incluso atlas, topografías y cosmografías, estas últimas especialmente en la segunda parte del siglo.

3.2 *La tipografía*

La tipografía, en este siglo, experimentó un enriquecimiento con la aparición de un nuevo modelo de letra: la itálica o aldina³⁷; la cual significó no solamente una nueva forma sino un tipo que permitió economizar papel y dio la posibilidad a Aldo Manuzio de imprimir en ediciones económicas las obras de los clásicos griegos y latinos, ya que fue para él que Francisco Griffo, de Bolonia, grabó estos caracteres el año 1501, fecha por la que aparecen los libros "de bolsillo", en 8°. Como dice H-J Martín la letra aldina es "inclinada, más estrecha y susceptible de ser utilizada

36. Este encuadre adopta por lo general la forma oblonga, aunque también los hay rectangulares; la línea externa se encuentra rota graciosamente en varias partes, buen número de ellas tienen los bordes enroscados.

37. Llamada también cursiva o bastardilla.

para imprimir, en páginas de tamaño reducido, un texto relativamente extenso" (1962: 81). Esta nueva forma se fue extendiendo paulatinamente por la misma Italia, Alemania y Francia, llegando a empleársela en toda Europa y también en América.

En cuanto al tipo romano "conquista, pues, cada día un lugar más grande, a medida que el humanismo va creciendo en el favor del Público. Comienza a utilizárselo para imprimir textos en lengua vulgar, que hasta entonces se editaban tradicionalmente en gótico bastardo: Galiot Du Pré remozó así en 1529 la presentación del *Roman de la Rose* y de las obras de Alain Chartier, e hizo otro tanto en 1532, con el *Grant Testament* de Villon, porque el público que leía estas obras habíase habituado poco a poco a preferir los caracteres romanos, que cada año encontraba en un número más crecido de ediciones. Pero el nuevo tipo aún no tenía carta de naturaleza en todas partes, ya que la letra de suma³⁸ fue preferida durante algún tiempo por los universitarios y sólo había de desaparecer en el transcurso de las décadas siguientes, primero de los tratados jurídicos, y luego de los textos de teología, para persistir por más tiempo aún en los libros litúrgicos. La inmensa masa burguesa y el común de las gentes sobre todo, acostumbradas a descifrar la escritura manuscrita, continuaron fieles a la gótica bastarda, más parecida a aquella que la romana o la itálica. No se olvide que las crónicas gargantuescas, que aún numeroso público popular compraba en las ferias de Lyon, están impresas en caracteres góticos, lo cual significa que por mucho tiempo se continuó empleando la letra bastarda tradicional para la producción de libros corrientes, de almanaques y "pliegos góticos", los tipógrafos, por lo común muy pobres, que tiraban estas obras por miles de ejemplares, utilizaban estos alfabetos hasta su completo desgaste, los cuales adquirían por poco precio a los más acomodados cuando éstos ya no los querían. Sólo más tarde, en la segunda mitad del siglo [XVI], al verse obligados a renovar sus existencias de tipos, se decidieron adoptar el romano, que su público había, poco a poco, aprendido a conocer.

De este modo se generalizó en toda una parte de Europa la letra romana, cuando había transcurrido menos de un siglo desde la invención de la imprenta... La extraordinaria diversidad de tipos debió, muy frecuentemente, de obstaculizar la venta de las ediciones, de tal modo, que el romano vino a imponerse como una especie de alfabeto internacional. Pero si se adoptó muy rápidamente para la impresión de textos en lengua vulgar, primero en Italia, luego en Francia y en España con no poca resistencia y todavía con mayores dificultades en Inglaterra, nunca llegó a imponerse del todo al conjunto de lectores de los países germánicos.

Es verdad que en Alemania, en los Países Bajos y en Austria imprimiéronse con caracteres romanos los textos latinos, pero los escritos en la lengua del país siguieron publicándose por lo común con tipos góticos..." (H-J. Martin 1962: 82).

38. Tipo de gótico con trazos redondeados.

3.3 *La encuadernación*

En el siglo XVI continuó acrecentándose el número de impresos producidos por las prensas; con el objeto de realizar el trabajo de encuadernación más rápidamente y al mismo tiempo con el fin de abaratarlo comenzaron a utilizar para su decoración la técnica de la rueda "... pequeño cilindro de metal sobre el cual se grababa un motivo decorativo indefinidamente repetido; por este medio se hizo posible decorar las encuadernaciones con series de cintas ejecutadas con rapidez. A veces se utilizaron simultáneamente el sistema de la placa y el de la rueda: el centro de la tapa se ve adornado por medio de la primera y la imagen así obtenida aparece rodeada de una orla ejecutada mediante la segunda.

Este es el aspecto de las encuadernaciones comerciales del siglo XVI. Entretanto, nuevos procedimientos comienzan a emplearse en la fabricación de las encuadernaciones de lujo; si los ejemplares destinados a los príncipes habían sido durante largo tiempo revestidos con telas, es porque los cueros no aparecían suficientemente preparados para utilizarse en tales ocasiones, por no conocerse a la sazón más que procedimientos de estampado en frío. La situación cambió cuando hizo su aparición, primero en Italia, y luego en todo el resto de Europa, una materia nueva —el tafilete—³⁹ procedente de los países árabes, y se conoció la técnica del dorado en cuero..." (H-J. Martin 1962: 111)⁴⁰. Uno de los primeros en usar en Italia —tanto el tafilete como el dorado en cuero— fue el impresor Aldo, en Venecia; hacia fines del siglo XV se difundió la nueva moda por el norte de Italia y al invadir los franceses esta península se aficionaron a la decoración áurea. Juan Grolhier, vizconde de Aiguisy, fue tesorero de los reyes de Francia y embajador de Francisco I en Italia desde 1510-1537, hizo ejecutar trabajos de este tipo en talleres italianos e introdujo en Francia el nuevo procedimiento; en "... el segundo tercio del siglo XVI, los artistas franceses, sobrepujando a sus maestros italianos, ejecutaron obras de mérito sobresaliente: encuadernaciones policromas que imitaron mosaicos, con entrelazados y flores pintados gracias a la almáciga, o adornados más sobriamente con decoraciones geométricas estilo Renacimiento. Producciones inigualadas, de una técnica perfecta...

Al mismo tiempo salieron al mercado encuadernaciones de "medio lujo", obtenidas mediante la aplicación de la técnica del estampado en caliente a la

39. Tipo especial de cuero delgado, bruñido y lustroso.

40. McMurtrie señala que para ponerla en práctica primero se engoma el cuero, luego, sobre el lugar indicado se coloca el pan de oro, sobre el cual se aplican después las herramientas previamente calentadas; con la presión y el calor, el oro se adhiere al cuero ya que existe una gran afinidad entre éste y el oro; el producto así obtenido tiene una gran duración; el oro sobrante se retira frotando ligeramente la superficie (1943: 539, 540).

fabricación de las encuadernaciones comerciales. A partir de 1520 utilizóse esta técnica en trabajos ejecutados con placa... también se echó mano a veces de placas decoradas con filetes⁴¹ y entrelazados para producir tipos más económicos, en los cuales se imitaban las encuadernaciones con hierrecillos o con rueda, y no es infrecuente hallar en el centro de la tapa un medallón con la marca de un librero o el busto de un personaje, así como, en los libros piadosos especialmente, un motivo central de forma ovalada. Pero estas encuadernaciones todavía resultaban caras y su ejecución consumía un tiempo relativamente largo, por lo cual los productores se contentaron cada vez más con encuadernar sólidamente en piel, sin preocuparse de la decoración de las tapas. Y cuando las condiciones económicas obligaron, en la segunda parte del siglo XVI, a buscar los precios más bajos, se comenzó a encuadernar los libros corrientes en pergamino, mientras que ilustres personajes... se conformaban a menudo con encuadernaciones en tafete, sin más adorno que un recuadro de filetes dorados." (H-J. Martin 1962: 112).

En lo que se refiere a la encuadernación practicada en España, en el siglo tantas veces mencionado, encontramos en Febvre y Martin la siguiente cita de pie de página: "[El estilo renacentista, que hizo su aparición en España a mediados del siglo XVI, no imitó ni los temas decorativos de los Aldos, ni los de Grolier, ni los venecianos de gusto persa. "En cambio, persiste mucho tiempo la técnica grabada y se crea un tipo español renacentista, más bien de ascendencia flamenca y alemana, que por semejanza en su decoración a la tan aplicada en nuestro primer renacimiento arquitectónico, diéramos en llamar encuadernaciones *platerescas*. Son sus elementos ruedas de grutescos o follajes renacentistas, camafeos, bustos, trofeos, candelabros o flameros, etc. dispuestos en losange y con más frecuencia en varios recuadros, que cuando dejan entre sí espacios o calles, se complementan con pequeños hierros sueltos, dorados o no, y de muy diversas figuras: leoncito, pájaro, águila, floroncillos aldinós, castillo, venera, querubín, ciervo, pelícano, calavera... Pronto se mezclan a estas ruedas platerescas otras zoomórficas o de pequeños animalillos que están echados, marchan o corren entre graciosas hojarascas. Muchas veces se emplean simultáneamente ambas clases de ruedas; en tales casos, es frecuente que adopten una distribución especial en la decoración: tras uno o más recuadros, el espacio central se divide en un rectángulo o cuadrado, al que se le adosan triángulos en sus lados superior e inferior; esta disposición hexagonal será la que, al recargarse, marque los primeros signos de barroquismo en nuestra encuadernación... frente al de erudición renaciente ... Representa también la corriente tradicional la producción ininterrumpida durante todo el siglo XVI de ejemplares mudéjares en todos los tipos que ya conocemos" (Matilde López Serrano, *La encuadernación en España* [Madrid, 1942], págs. 22-23).]" (1962: 112, 113).

41. Lista, raya.

CAPITULO II

LOS IMPRESOS PERUANOS DEL SIGLO XVI

1. *La imprenta en Lima*

Casi un siglo después de la invención de la imprenta, ésta fue introducida en América; primero en el virreinato de Nueva España, por Juan Pablo y posteriormente en el Virreinato del Perú, por Antonio Ricardo.

No es del caso hacer aquí una presentación biográfica del primer impresor que tuvo el Perú, Antonio Ricardo, ni de las contrariedades con las que tropezó para trasladarse de México al Perú, pero sí, hay que indicar que en los primeros meses de 1581 ya se encontraba en la ciudad de los Reyes y ante un obstáculo casi insalvable: la prohibición de imprimir en el Virreinato del Perú; se llegó, incluso, a retener sus útiles de impresión a fin de impedir que pudiera estampar algo.

En 1556, en el mes de setiembre, se había emitido Real Cédula, en la que se disponía que no se imprimiesen libros tocantes a "Indias" sin permiso expreso del Consejo y que ningún librero los tuviese o vendiese sin ser examinados antes; poco después, en 1560, en Cédula dirigida a las Reales Audiencias de las Indias, se hacía prohibición similar, ordenando, además, que se recogiesen todos los libros de "indios" que hubiesen sido introducidos sin licencia. Estando así las cosas "Como el Concilio de Lima de 1582-83 dispusiese la redacción de catecismo para adoctrinar a los indios, los jesuitas, el célebre P. José de Acosta entre ellos, emprendieron la redacción de la obra⁴², y enseguida gestionaron cerca de Felipe II la licencia para imprimir en Lima, alegando la existencia de Universidad... La urgencia que la Iglesia veía en la empresa del catecismo hizo que antes que llegara de España la licencia real⁴³, la Audiencia de Lima se adelantase a conceder el necesario permiso⁴⁴, por virtud del cual Antonio Ricardo fue puesto en posesión de sus prensas e instalado convenientemente, siendo el P. Acosta encargado de dirigir la impresión de una

-
42. Según el P. Vargas la redacción del mismo se efectuó en la década anterior y el 3 de julio de 1583 se aprobó el texto de los Catecismos Mayor y Menor (1953: XI, XII y XVI), los que forman parte del primer libro impreso en el Perú.
43. La Cédula Real que autorizó el uso de la imprenta en el virreinato peruano fue firmada por Felipe II el 7 de agosto de 1584.
44. La provisión real librada por la Audiencia gobernadora de Lima, es de fecha 13 de febrero de 1584 y autorizaba la impresión del catecismo, un confesionario y una preparación para morir. Se otorgaba el permiso sólo a Ricardo, quien debía trabajar únicamente en la casa señalada para el efecto (Colegio de los jesuitas, San Pablo de Lima). Posteriormente se amplió la autorización a un vocabulario.

*Pragmática sobre los diez días del año*⁴⁵, recién llegada de Madrid, en las (sic) que se establecían (sic) reglas de cómo, dada la reforma gregoriana del calendario, los diez días suprimidos al mes de Octubre en el año 1583, se habrían de computar para los plazos judiciales, sueldos y salarios. Así esta Pragmática, salida a luz en 1584, es el primer impreso aparecido en América Meridional... Unos meses después salía la *Doctrina Christiana y catecismo, traducido en las dos lenguas generales de este reyno, Quichua y Aymara*, 1584, primera obra general publicada por las prensas australes...⁴⁶.

Según el P. Vargas, la impresión de la Doctrina, incluida la *Pragmática* citada anteriormente, duró más de un año debido al examen que tenían que hacer de aquella los teólogos y los expertos en quechua y aymara. Terminada la impresión de los libros encomendados por el Concilio Limense, Ricardo debió abandonar la casa de los jesuitas y abrir su taller al público. En 1586 con la aprobación del Concilio por ser necesario para la mejor comprensión de lo expuesto en la *Doctrina cristiana y catecismo*, publicó el *Arte y Vocabulario en la Lengua General del Perú* del P. Torres Rubio. Hay un lapso de cinco años, entre 1586 y 1592, en los cuales al parecer no estampó obra alguna; el autor antes mencionado, estima que debió existir alguna dificultad para imprimir, y que en ese tiempo se dedicó, probablemente, a efectuar reediciones de la Doctrina, del Confesionario y del Tercero Catecismo⁴⁷ ya que en agosto de 1586 contrató los servicios de Francisco Martel por un año y en noviembre del mismo, a Juan Fernández Portichuelo por igual tiempo⁴⁸. Además, cabe pensar, que hiciese reediciones de partes de esas obras, ya que en su testamento, hecho a

45. También fue una provisión de la Audiencia de fecha 14 de julio de 1584 la que permitió su impresión; la *Pragmática* constaba de sólo dos hojas en folio.

46. Ramón Menéndez Pidal, *Prólogo a la Colección de Incunables americanos. Siglo XVI, V. I, p. XVIII.*

47. Manteniendo el mismo pie de imprenta, a fin de no tener que solicitar nuevas licencias; por ello es que no aparecen obras fechadas entre esos años. Esta suposición estaría confirmada por el hecho de haberse encontrado ejemplares, por ejemplo, de la *Doctrina Christiana, y Catecismo...* con alguna variación en el título. El que más repiten los bibliógrafos es el coincidente con la edición del de la Biblioteca Nacional de Lima, pero existen otros. Paul Rivet (1951: 4 y ss.) trae además del mencionado, otra portada de la misma obra, con el título reducido, y con el año de impresión: 1584; siendo el texto del impreso el mismo, varía el tipo de caracteres, las líneas que estaban con caracteres romanos en la portada del primer ejemplar; en el segundo están con itálicos y viceversa. J.T. Medina en *La imprenta en Lima*, Vol. I, reproduce una portada con título igual al de la Biblioteca Nacional de Lima, pero en lugar de un solo pie de imprenta, en la portada, hay dos. También Medina señala (op. cit.: p. 4) la existencia de otra portada de la misma *Doctrina Christiana* con variaciones en el título y con fecha 1584.

48. Habían trabajado con Ricardo: Pedro Pareja y Gaspar de Almazán, quienes vinieron con él desde México y también Juan García con quien hizo contrato en 1585 por un año, y con Pedro Alvarez por dos años, este último contrato se hizo en el mismo 1584.

dos años de su primer impreso, habla de "catecismos" diferenciándolos de catecismos grandes o mayores; el adoctrinamiento de un crecido número de indígenas, obligaba a un número elevado de los catecismos más sencillos, del "Catecismo breve...", una de las partes que conforma la "Doctrina Christiana, y Catecismo..." de 1584. Otro tanto habría ocurrido con los confesionarios mencionados en el mismo documento, los que vendrían a ser parte del "Confesionario para los Cvras de indios..." de 1585; de estas partes no nos ha llegado ejemplar alguno.

Hay obras impresas por Ricardo con datas: 1592, 1594, 1595, 1596, 1597, siendo la última, en el siglo que nos ocupa, el *Symbolo Catholico Indiano...* de Fr. Luis Jerónimo de Oré, O.M., fechada: 1598, además de las anteriormente mencionadas. Hacen un total de 20 los impresos del turinés en el siglo que nos ocupa. Además de los textos impresos, entre las obras de Ricardo, hay que considerar los naipes y las estampas, los cuales figuran en su testamento realizado en Lima el 22 de abril de 1586. En uno de los ítems del mismo dice: "... declaro que en la contaduría de su magestad en la contratación tengo manifestado cincuenta y siete docenas de naypes rrebosadas las seys y las demás por rrebosar de las cuales pertenecen y son las veynte docenas de ellas de Juan fernandez portechuelo y las treynta y siete docenas más..." (Márquez Abanto, 1955: 297). Es probable la afirmación de Márquez Abanto: "No pudiendo ocuparse el impresor inmediatamente en las faenas propias de la tipografía, dedicóse entonces, Dn. Antonio Ricardo, a la confección de naipes, los cuales dibujaba a mano, artículo que, a la sazón, tenía gran demanda y aceptación en todo el Virreinato..." (op. cit.: 291)⁴⁹. Creemos que los naipes no serían dibujados a mano, sino que las figuras impresas se coloreaban a mano, esto se desprende de la afirmación de Ricardo de tener seis docenas de naipes "rrebosadas" y "las demás por rrebosar"; ello no es extraño, ya que al comienzo de la imprenta y durante cierto tiempo, fue usual imprimir las letras iniciales de adorno, dejando al artista la tarea de pintarlas y en algunos casos de iluminarlas. En el mismo testamento, en otros ítems, hace referencia a las estampas: "Yten declaro que yo tengo el adereço de la imprenta ymágenes y estampas y otros muchos bienes que por su proligidad no se le precisa..." (op. cit.: 297); en otro documento que data de 1605 —hoy en la Biblioteca pública de Nueva York—, una escritura procedente de un protocolo de una notaría limeña en la que consta la venta del material de impresión de Antonio Ricardo a del Canto y que el P. Vargas transcribe: "176 estampas de Isopo, 60 estampas de devoción chicas y grandes de diferentes santos, de Nuestro Señor y Nuestra Señora, 550 estampas y figuras del Flos Sanctorum, grande y chico, con otras del Diurno y Oras y otras cosas diferentes, 40 estampas de pliego de Santos y Santas y Apóstoles de diversas suertes", Vargas añade: "Esta enumeración nos prueba que Ricardo se dedicó también a la impresión de imágenes

49. Cf. Rodríguez-Buckingham 1977: 227; Tamayo Herrera, José; Miguel Maticorena Estrada 1984: 15.

de devoción, artículo que debía tener mucha salida entonces y, además, que debió emprender la impresión de un *Flos Sanctorum* y algún Libro de Horas, cosas ambas muy solicitadas..." (1953: XXI, XXII) de los cuales no tenemos noticia cierta. Así mismo, habría que considerar entre las obras de Ricardo las "cartillas de la lengua" que no han llegado hasta nosotros, pero que figuran en varios ítems del citado testamento, igualmente los "sermonarios", nombrados con cierta frecuencia en el mismo documento.

Por lo que hasta hoy se conoce Antonio Ricardo sería el único impresor, que aparece como tal en la portada de las obras pertenecientes al siglo XVI; sin embargo, a fines de dicho siglo, Francisco del Canto ya hacía trabajos de impresión, como lo demuestra un documento citado por el P. Vargas el que transcribimos: "En 1597, Luis Pérez, acreedor de Francisco del Canto, pide que Juan de Belveder, le pague los pesos que ha de pagar al dicho Canto "a cuenta del libro que hace en la imprenta de Antonio Ricardo..." Es decir, que del Canto trabajaba en el taller de Ricardo, donde por aquel tiempo se estaba imprimiendo el *Libro General de las Reducciones de plata y oro...*, del citado Belveder." (1953: T VII, XXI). Sin embargo en la portada de esta obra aparece como impresor Antonio Ricardo y lleva la fecha MDXCVII.

2. *La ornamentación e ilustración de los impresos*

Hasta el momento se conocen veinte impresos producidos por Ricardo en el Perú correspondientes al siglo XVI, de ellos tres son hojas sueltas, 6 folletos y 11 libros. Para el presente trabajo se han examinado: una hoja suelta, un folleto y siete libros, además, en el caso de las obras de las cuales no poseemos ejemplares, hemos utilizado las descripciones y reproducciones fotográficas que traen algunos estudiosos como J.T. Medina, el P. Vargas Ugarte, Paul Rivet, Rodríguez-Buckingham, entre otros.

Dado que la portada, de los libros de aquel entonces así como los actuales, es una parte constitutiva del libro, independiente del cuerpo del mismo, la estudiaremos por separado.

Ella apareció en el libro europeo en el último tercio del siglo XV, y se hizo común en el XVI, de fines del cual datan nuestros primeros impresos. De las veinte obras señaladas, trece tienen portada; además de los libros dos folletos presentan portada. La obra *Praecepta Grammatices ex variis...* de Fr. Julián Martel, impresa por Ricardo en 1594, es la única del siglo XVI que tiene por portada un *frontis*, formado por un basamento rectangular en cada uno de cuyos extremos se levanta una columna con basa y capitel, y con el fuste decorado con flores, hojas y al parecer frutos; el entablamento con un friso corrido, adornado con fina rama de la que nacen hojas y pequeñas ramitas que se curvan en semicírculo y terminan en flor; la cornisa también está decorada; sobre el entablamento, en cada extremo hay una gran copa

con flamas, el cuerpo de cada una de aquéllas está decorado; entre las copas se levantan varias molduras en semicírculo, las cuales, igualmente están decoradas; en el espacio central de forma hemisférica, hay dos flores de gran proporción. En el rectángulo en blanco que queda entre las dos columnas va el título con letras grandes y el nombre del autor, en el basamento se lee: "*Limac. Apud Ant. Ricardū. 1594.*". Esta portada, tamaño en 8o., es xilográfica; el trabajo es un tanto rústico, y de poco gusto, sin embargo, es un intento de hacer de la portada algo especial, no simple portada tipográfica con algún elemento decorativo; además, hay que indicar que el tamaño pequeño (123 por 78 mm.) dificultaría la obra del entallador. Lamentablemente no es posible presentar aquí una reproducción de esta portada, ya que el único ejemplar que se conoce de la obra, se encuentra en la Biblioteca de la Brown University (Providence, Rhode Island, U.S.A.) y la copia que nos trae J.T. Medina en *La imprenta en Lima* está muy manchada.

Tres de los impresos que estudiamos tienen portada tipográfica. En el caso del folleto: *Aranzel Real de la alcavala...* (1592), las dos primeras palabras del título va entre dos adornitos (fig. 13), los otros dos carecen de adorno, sin embargo, en la portada de la *Primera Parte del Aravco Domado...* (1596), se utiliza los signos de interrogación, paréntesis y puntos (fig. 15), que son elementos tipográficos, como adorno; además, para evitar la monotonía Ricardo utilizó caracteres de diferente tamaño, tanto en mayúsculas como en minúsculas, y no sólo el tipo romano sino también el itálico con el mismo fin; ninguna de las 23 líneas de que consta la portada tiene la misma extensión; las líneas forman grupos que van en degradé, lo que le comunica una apariencia agradable a la composición tipográfica. La presentación de la portada de la obra *Institviones Grammaticae Carmine...* (1595), es similar a la anterior, aunque en ésta no se ha utilizado ni siquiera elementos tipográficos para decorarla.

Las nueve restantes presentan portada tipográfica a las que se ha agregado —a cinco de ellas— la viñeta con el IHS que por lo general usó Ricardo, tanto en México como en el Perú, para las obras de los jesuitas (fig. 8). Tres llevan un escudo de armas, el del mecenas al que se dedicó la obra, y, finalmente, la portada del *Symbolo Catholico Indiano...* (1598) presenta una estampita de la Virgen con el Niño en brazos. La viñeta mencionada revela no sólo buen gusto sino también dominio de la técnica xilográfica; en cambio los escudos —del Conde del Villar y del Dr. Juan Ruiz del Prado—, si bien se notan trabajados con cuidado, les faltan las cualidades que posee la viñeta; el escudo del Conde del Villar está dentro de una cartela que se insinúa pero que no ha sido lograda, sobre todo en los bordes cuyo retorcimiento no se distingue con claridad; la estampita de la Virgen y el Niño que forma parte de la portada del *Symbolo Catholico Indiano*, revela esmero en su confección pero no calidad estética.

En cuanto a la decoración de los textos —para cuyo estudio se ha utilizado fundamentalmente los nueve impresos arriba señalados y muy eventualmente las reproducciones y descripciones que traen los investigadores citados—, en la cual fue pródigo, Ricardo empleó: cenefas, viñetas, pequeños adornitos y letras iniciales de adorno, alguna de ellas historiadas.

Las cenefas, son elementos decorativos confeccionados en un solo bloque que no permite fraccionamiento de mucho mayor ancho que altura. Algunas veces se utilizan como cabeceras y otras al final de la página como señal de haber concluido un capítulo.

Hemos encontrado siete variedades de cenefa empleadas por Ricardo (figs. 1-7), cuatro de ellas —las más usadas— son las número 1, 4, 5 y 7. La 1 y la 7, están formadas por ramitas gráciles que se retuercen graciosamente, las acompañan florcitas sencillas y hojitas finas, ambas guardan similitud de estilo; otro tanto sucede con la número 4 y con la 5, aunque sus elementos no son tan delicados como los antes descritos; igualmente los números 3 y 6 están emparentadas, aunque los motivos son diferentes el tipo de hojas que las decoran es el mismo, además, ambas llevan al centro un escudo, en cada uno de ellos figuran iniciales. La cenefa número 2 es de un tipo diferente a las anteriores, si bien tiene en común con la número 3 el estar conformada por grutescos, ellos son muy diferentes. Las cenefas números 1, 4, 5 y 7 las encontramos en el *Tercero Cathecismo...* (1585), usada en 30 oportunidades y en el *Confessionario para los cyvas de Indios...* (1585) catorce veces. La *Doctrina Christiana*, y *Cathecismo...* (1584) presenta la totalidad de las cenefas, es decir, las siete, las cuales aparecen trece veces a lo largo de 91 fojas, confirmando sobriedad y belleza al impreso; contribuye a ello la presencia de otros elementos decorativos como veremos más adelante. En las otras obras que hemos examinado no hemos hallado el empleo de ninguna cenefa, y ninguno de los estudiosos arriba citados, al hacer la descripción de los otros impresos del siglo XVI, las mencionan.

En las obras que hemos podido examinar —pertenecientes a la época que nos ocupa— hemos ubicado sólo dos *viñetas*⁵⁰; una de ellas la IHS (fig. 8) usada por Ricardo en las portadas, también la encontramos al final de la *Doctrina Christiana*; la viñeta está bastante bien trabajada, revela dominio del tallado en madera; al centro

50. Designamos con este nombre a un elemento decorativo (en su origen representaba ramas, hojas y racimos de uva) que presenta figuras concretas, cuya composición no admite la separación de sus componentes por encontrarse formando un bloque, a diferencia del remate de adornos, el que está constituido por la repetición de uno o más adornitos individuales, cuya posición y número puede variar a gusto y necesidad del tipógrafo. Las viñetas van al comienzo o fin de los libros y capítulos.

las letras IHS circundadas por llamas entre las cuales aparece un rayado de líneas finas, todo ello dentro de un óvalo alrededor del cual se encuentra la leyenda: IESUM VOCABIS NOMEN EIVS, cada palabra bien centrada, en una especie de cápsula curva, los pequeños adornos que las acompañan se distinguen perfectamente. Es un conjunto armonioso en el que a pesar de lo compacto de los elementos que la constituyen no da la impresión de abigarramiento. Con mucho acierto se ha combinado los adornos blancos sobre fondo negro y los negros sobre fondo blanco, los primeros un poquito gruesos, y los segundos finos.

La otra viñeta (fig. 9) de forma triangular, con el vértice hacia abajo, es un conjunto de líneas que nacen en el centro finas, con hojas pequeñas para llenar el vacío, se engruesan en los bordes hacia los lados, rematando en una graciosa punta. Ambas viñetas las usó Ricardo muy poco en el cuerpo de los libros. El se valió también de los remates conformados por la repetición de un mismo adornito, así, en el *Symbolo Catholico Indiano...* trae un remate de adornos cuya primera línea trae un adornito, la segunda 3, la tercera 7, la cuarta 3 y la quinta 1, el adornito es el número 18; el remate de adornos fue muy usado por impresores posteriores a Ricardo y del Canto.

Mientras las iniciales de adorno fueron utilizadas con profusión por el turinés, especialmente en sus tres primeros libros, los pequeños adornos fueron utilizados poco en ellos y casi no se encuentran en las obras restantes; de éstas, la *Primera Parte del Aravco Domado...* en sus 346 fojas no trae ningún adornito. Como se puede apreciar en las figuras 10 a 18, los adornitos son sumamente sencillos; el segundo es una variedad del primero (figs. 10 y 11), ambos graciosos; tanto en la hojita como en las ramitas se percibe movimiento, en cambio el tercero (fig. 12) es un tanto rígido; una variedad de este adornito se encuentra en impresos del siglo XVII, la parte central en lugar de ser redondeada es puntiaguda. El cuarto adornito (fig. 13) es un tanto más elaborado que los anteriores, y aunque las líneas que lo conforman se enrollan a manera de volutas, denota cierta rigidez. Los adornos quinto y sexto (figs. 14 y 15) son realmente signos de parágrafo y de interrogación respectivamente. El séptimo (fig. 16) es una pequeñísima cruz de Malta, cada uno de cuyos brazos estaría conformado por tres pequeñísimas líneas, la del centro vertical y las de los lados oblicuas. El octavo está formado por tres pequeños guiones que se entrecruzan dando la impresión de una florcita muy pequeña, finalmente el noveno adornito, una florcita de cuatro pétalos trilobulados (fig. 18), usado sobre todo en líneas o remates de adornos como el señalado líneas arriba.

51. Cf. Rodríguez-Buckingham 1977.

Uno de los elementos decorativos de los cuales Ricardo se sirvió más en sus impresos, en el siglo que venimos estudiando, fueron las *letras iniciales* de adorno. Muchas de ellas forman parte de abecedarios con características particulares, aunque el número de letras de cada alfabeto es pequeño; no se ha encontrado ninguno completo aun considerando aquellas letras usadas por el primer impresor del Perú en México⁵¹; sin embargo, usaremos la denominación de alfabeto aunque de él existan sólo dos letras.

A partir de la figura 19 hasta la 28 se puede apreciar una letra de cada alfabeto; del primero existen las letras A, N, P y V; del segundo: E, H, I, L, Q, S, Y; del tercero: A, E, N; del cuarto: E, L, P, Q, T; del quinto: C y D (y en México usó del mismo alfabeto: L, N, V); del sexto: H, N, P; del séptimo: A, C, D; del octavo: H y P; del noveno: A, C, D, E, H y del décimo: E, N, S. Existen dos letras: O y Q (figs. 38 y 39), con decoración particular, que podría considerárselas como alfabeto, pero realmente no lo son, ya que se trata de una sola letra, la Q: la que ha sido utilizada como O, rebajando para ello la colita (de la Q), quedando un espacio en blanco de mayor tamaño que el de la colita. Los cuatro primeros abecedarios se derivan de alfabetos y letras sevillanas utilizados por Ioanem Gotherrium en 1569 (Rodríguez-Buckingham 1977: 117 y ss.). Del primer alfabeto la letra N, se utilizó en Sevilla, en México y en Lima; es decir, el mismo carácter pasó de Sevilla a México y de allí a Lima, lo cual está confirmado por el hecho de que esta letra en impresos sevillanos, mejicanos y peruanos presenta una pequeña rotura en la parte central del lado izquierdo del recuadro externo, y además, que a partir de 1570, ya no aparece más en Sevilla y sí en México y posteriormente en el Perú (op. cit: 118). Igualmente la letra P usada en México y en el Perú son la misma porque presentan fractura en los mismos puntos, otro tanto ocurre con las otras letras del mismo alfabeto; probablemente todas ellas vinieron de España, sin embargo, esto no se puede afirmar categóricamente ya que no poseemos impresos de esa nacionalidad con las cuatro letras.

Las letras del segundo alfabeto son historiadas, indudablemente fueron traídas de México por Ricardo, ya que las empleadas aquí son idénticas a las usadas por él —y en algunos casos por Ocharte— en esa ciudad; en cambio se observa diferencia con las sevillanas⁵², aunque es innegable que éstas fueron el modelo de aquéllas. La diferencia más saltante se observa en la letra I; en la usada en México y Lima el busto descabezado del caballero aparece sentado sobre el caballo delante de la figura de la "I" y después de ella, sin sostén, en el aire se ve la cabeza; aunque el paisaje del fondo es el mismo y el caballo está en la misma actitud que en la "I" usada en Sevilla, es evidente que se trata de caracteres diferentes. Es de notar que las letras H e Y, que no figuran en el alfabeto correspondiente de Gotherrium, llevan

52. Las usadas por Ioanem Gotherrium en Sevilla, en 1569. Cf. Rodríguez-Buckingham 1977: 105, 325-326.

motivos americanos; la H, sobre el paisaje del fondo, y detrás del diseño de la letra lleva un pavo con cuello desnudo y tenso, la cresta parada, el buche henchido, las plumas erizadas y la cola abierta en abanico; y la Y, entre el trazo de la letra y el paisaje lleva a un caballero a pie en actitud de lucha, con espada en una mano y en la otra un escudo y en la cabeza el yelmo, frente a él un indígena en igual actitud, armado con lanza y escudo.

En el tercer alfabeto encontramos que la letra A usada en Lima es la misma empleada en México y Sevilla, esto se puede colegir de las fracturas que se observan, una cerca del vértice de la letra y otra en la parte inferior del lado izquierdo del recuadro interno, en ejemplares procedentes de las tres ciudades. De la letra N existen ejemplares que provienen de Sevilla y Lima, en ambos se observa una pequeña rotura en el pie izquierdo de la letra poco antes del desborde superior, y la línea del recuadro interno, lado izquierdo, llega sólo hasta la altura del desborde lateral antes mencionado, lo que indica que se trata del mismo carácter. De la E, hemos podido estudiar ejemplares de México y Perú, ambos presentan fracturas en los mismos puntos del palo vertical de la E, más notorias en el lado interno por ser el trazo más grueso, luego en el derrame lateral del palo horizontal inferior, en el borde externo; también tienen completamente roto el ángulo inferior del lado derecho de ambos recuadros —interno y externo—, y el trabajo de ambos recuadros del lado izquierdo concluyen antes de tocar los recuadros horizontales de la base, presentando un pequeño blanco. Como en el caso del primer alfabeto, las letras de este debieron ser de origen sevillano.

La L del cuarto alfabeto, la que aparece en la figura 22, guarda semejanza con la misma letra en impresos sevillanos y mejicanos, habiéndose establecido la identidad de estas dos últimas, por pequeñas fracturas que presentan ambas y que no figuran en la L de la copia facsimilar (auspiciada por PETROPERU S.A.) de la *Doctrina Christiana...* (1584) de Ricardo, porque cada una de sus páginas —al decir de los editores— fue "retocada". Aunque de este alfabeto existen, en libros del siglo XVI, cinco letras, sólo la L y, a lo sumo, la T fueron obra del mismo entallador; la P y la Q, aunque son de tamaño similar y con adornos iguales se puede apreciar que son imitaciones no bien logradas de aquellas; la E aunque mejor realizada, revela la mano de otro grabador; en ésta, además, se ha variado el sombreado de rayas verticales por rayas horizontales; en libros del siglo XVII, no impresos por Ricardo, se encuentra una F de la misma factura que la E. Este alfabeto, por lo menos, tuvo por modelo la L sevillana de Gotherrium y de él sólo la L y la T se usaron en México, existiendo la posibilidad que la P, la Q y la E hayan sido confeccionadas en el Perú.

En cambio los cuatro alfabetos siguientes señalan relación directa con México.

Tres de las letras (N, L, V) del quinto alfabeto fueron usadas en México y dos (C, D) en Lima. El mayor movimiento que se percibe en los adornos de las dos últimas hace pensar que ambos grupos no fueron trabajados por el mismo entallador.

La P del sexto alfabeto se usó tanto en México como en Lima, en cambio la H y la N sólo en la última de las mencionadas.

La C del séptimo alfabeto fue utilizada en las dos ciudades americanas antes citadas y la D sólo en Lima.

Las letras P y H del octavo alfabeto se usaron tanto en México como en Lima.

El alfabeto noveno fue empleado por Ricardo únicamente en Lima y no se ha podido encontrar la letra o abecedario que pudo haberle servido de modelo. Igualmente sucede con el décimo alfabeto.

* * *

Características de las letras del primer alfabeto —que revela dominio de la técnica xilográfica— es un trabajo minucioso y delicado de flores pequeñas sobre un fondo de rayado fino en diagonal; no da la impresión de recargado a pesar de no quedar espacio en blanco (fig. 19). La letra misma —como sucede con la casi totalidad de letras iniciales de adorno— es una mayúscula romana.

Las letras del segundo alfabeto, son igualmente de tipo romano, y por su decoración historiadas (fig. 20). Como fondo un paisaje, y contra él, un caballero, por lo general en un caballo a galope o parado, con un sable o una lanza, variando la posición de las armas en cada letra. Dado el tamaño de las letras y la cantidad de elementos decorativos que las acompañan: un paisaje con casitas, fortaleza y cielo rayado con finas líneas, la figura de un caballero armado a caballo, así como la ejecución bastante bien lograda llevan a pensar que el entallador de estas letras dominaba la técnica del grabado en madera y que las letras H e Y junto con las letras que son réplicas de las sevillanas, es decir, las restantes, fueron confeccionadas en América.

Las letras del tercer alfabeto parecen ser una variante del anterior (fig. 21), les falta las figuras de seres vivos; en ellas destaca la letra en forma nítida y elegante, el fondo sigue siendo un paisaje con cielo a rayas paralelas horizontales, en algún caso con nubes, y en lugar de casitas dispersas se ven pequeños poblados. El trazo es seguro y limpio.

Líneas arriba hemos señalado las diferencias existentes, en cuanto a factura, entre las letras del cuarto alfabeto (fig. 22); respecto de la decoración se observa que la que acompaña a las letras L y T expresan movimiento, el que alivia en algo la pesantez del cuerpo de la letra misma; esto no ocurre con las letras P y Q, las que se notan menos graciosas, evidenciando la superioridad del grabador de las dos primeras; en el caso de la E, el sombreado con líneas rectas horizontales confiere mayor solidez, se puede apreciar que el trazado de la letra y de los elementos decorativos ha sido cuidadoso, su sencillez agrada sin distraer al lector.

El quinto alfabeto está constituido, al igual que las anteriores, por letras de tipo romano, siendo éstas mucho más simples que aquéllas (fig. 23). En el mismo abecedario se observa diferencia: la N, la L y la V tienen desbordes triangulares, los que casi han desaparecido en la C y en la N, sin embargo, estas dos últimas letras se ven más graciosas debido a que las ramitas que las decoran dan la sensación de mayor movimiento; este hecho nos lleva a conjeturar que ambos grupos fueron ejecutados por diferente mano y en distintos lugares, las primeras en México y las segundas en Lima.

Los perfiles de las letras del sexto alfabeto (fig. 24) están muy bien logrados, finos y elegantes, sin embargo, los elementos que las decoran, aunque bien realizados, revelan cierta ingenuidad en la composición.

El diseño de las letras del séptimo alfabeto (fig. 25) así como la ornamentación de las mismas han sido ejecutadas con mucha limpieza y sencillez manifiesta; es un trabajo delicado.

En cambio, las letras del octavo alfabeto son un tanto toscas y las imágenes—en el caso de la letra P, figura 26—, se confunden, de un tercer personaje aparece sólo un brazo y una pierna.

Las letras del noveno alfabeto (fig. 27) que Ricardo usara sólo en el Perú y que posteriormente empleara del Canto, presentan un trabajo detallista, minucioso. El tipo de letra sigue siendo el romano, con desbordes triangulares casi filiformes; la decoración es variada e ingenua. En la letra A, a ambos lados de un eje, desde la base de la letra—en la cual hay un ave— se elevan sendas raras que suben ligeras para caer luego en cascada de ramitas que se retuercen y se cuelgan unas de otras; la uniformidad se evita recurriendo a ligeras variaciones en la forma de las flores y capullos en los que terminan las ramitas y de las hojas que acompañan al conjunto. Las otras letras del mismo abecedario emplean elementos decorativos similares; lo original en ellas, es la utilización de aves y pájaros, especialmente del loro, propio de zonas tropicales, muy común en América. Las letras de esta alfabeto tienen características que llevan a pensar en un probable origen americano, y dado que fueron usadas sólo en Lima, es posible que fueran confeccionadas en el Perú.

Los elementos que asocian a las letras del décimo alfabeto (fig. 28), además del tamaño, son la base sobre la que descansan tanto la letra como la ornamentación que las acompaña, la que consiste en una especie de piso conformado por pequeñas líneas paralelas, que en algunas partes cambian de posición; la forma de presentar los elementos de la composición, mediante líneas que dibujan los contornos, recurriendo escasamente al sombreado, y el evitar el vacío; el resultado es una variedad más de letra inicial de adorno, cuya ejecución es limpia y manifiesta cierta pericia en el dibujo y el grabado en madera.

Además de los alfabetos existen letras que no forman parte de ningún abecedario, algunas de ellas las usó Ricardo en México y Lima y otras sólo en Lima, siendo éstas las más numerosas. Las primeras de ellas son de tipo romano y gótico uncial y las segundas, son de los dos tipos señalados además del de fantasía⁵³.

El diseño de las letras individuales de tipo romano, es similar al de aquellas del mismo tipo que conforman alfabetos, lo que realmente las diferencia son los motivos decorativos que las acompañan, entre éstos merece destacarse el de una C (fig. 22), con un caballo parado sobre sus dos patas traseras; de ellas, la que está visible, termina en dedos y no en casco como debiera, y en la parte inferior de la misma pata se aprecia una especie de anillos, los que también se observan en las patas delanteras. El caballo tiene una cola a manera de una rama en la que se advierten tres hojas alargadas que se ondulan con gracia; la rama, llevando hojas, aparece nuevamente saliendo del cuerpo a la altura de la naciente del brazuelo; además, el hocico del animal es demasiado puntiagudo; todo el conjunto hace pensar en los *groteschi*, empleados con profusión en Europa en el siglo XVI y el siguiente. Aunque la silueta de la letra presenta algunas fallas el motivo ornamental está bien logrado. También hay una D (fig. 30) de apenas 19 mm. por lado, el carácter es de tipo romano, con una pequeña irregularidad en el trazo, el motivo ornamental es un alcatraz, ave americana; con unas pocas líneas el artista ha logrado imprimir a la imagen majestuosidad, seguridad y mucha gracia; no perteneciendo a ningún alfabeto, habiéndose usado sólo en el Perú en el cual abunda el ave que la decora, cabe pensar en la probabilidad de haber sido confeccionada en el Perú. Hay una E (fig. 31) cuyo diseño tiene una variante respecto de las otras letras de tipo romano, pues mientras las anteriores son planas —a excepción de las "D" de tipo gótico uncial en las que se aprecia cierto resalte— ésta tiene volumen, logrado con un sencillo sombreado; además el palo vertical es más angosto hacia el centro, a diferencia del tipo romano cuyos perfiles son rectos; otra diferencia la presenta el palo horizontal superior que termina en un apéndice curvo; el tema que la decora es un monje leyendo, esta actitud, a pesar de las pocas líneas, ha sido lograda. Merece mencionarse la Ñ (fig. 32) en cuya decoración se hace presente un grotesco, muy bien trabajado a pesar de lo complejo del motivo; el grabador debió poseer cierta pericia, aunque los desbordamientos triangulares del primer trazo vertical de la letra en la parte superior presenta falla. El decorado de otra N (fig. 33) llama la atención por tratarse de un dibujo fundamentalmente lineal —nada usual en los impresos peruanos de Ricardo—, se distinguen tan sólo dos florcitas pequeñas; se nota que ni el dibujante ni el entallador fueron expertos, son notorias la asimetría y la falta de alineamiento de los elementos a ambos lados del eje; sin embargo, ha habido buen

53. Designamos con este nombre aquellas letras cuyo cuerpo está formado por tallos de plantas y cuerpos de animales retorcidos.

gusto en la combinación de las líneas del motivo decorativo y acierto en el empleo de una letra de tipo romano en la que contrastan mucho el rasgo grueso con los delgados que la conforman; es notable la diferencia entre esta letra y las otras, en las que lo que domina son las formas: seres humanos, animales, vegetales, paisajes. Las cuatro primeras letras se usaron únicamente en Lima, la quinta en México y en Lima.

El tipo gótico uncial fue poco usado. Rodríguez-Buckingham (1977: 115, 314) hace mención de una D. (fig. 34) que habría sido utilizada por Ricardo en el *Vocabulario de la lengua zapoteca...* en México y en la *Praecepta Grammatices...* en Lima; la copia que se presenta de ella proviene del libro mexicano, por no existir en nuestro medio ejemplar del impreso peruano. También se refiere a otra D (fig. 35), del tipo gótico uncial la que se usó únicamente en Lima. No las hemos considerado como componentes de un alfabeto, por tratarse de la misma letra; además, podría considerárselas como dos tipos distintos ya que las partes curva y recta de ambas no coinciden, están en posición opuesta, pero debemos recordar, que es propio del alfabeto gótico uncial tener estas dos formas para la letra D. En cuanto al diseño de la letra misma, el trazo de la primera D es más pobre que el de la segunda y en cuanto a los motivos que las decoran, el de la primera manifiesta cierta ingenuidad y simplicidad, mientras que la segunda —que por el asunto que la decora es historiada— presenta una composición difícil de lograr en espacio tan reducido y sin embargo lo consigue; las figuras que la conforman son personajes perfectamente identificables: Cristo, Pedro y Juan. No hemos encontrado otro carácter de este tipo ni del antiguo gótico, hoy “estilo de texto”.

El tipo de fantasía es poco común; hemos encontrado una E (fig. 36) conformada por el cuerpo de dos animales, cuyas cabezas son de aves, una de ellas con pico y la otra con una especie de pequeña trompa, ambas con una lengua muy larga; es un trabajo bien ejecutado y de buen gusto. Otra letra de este tipo es una L (fig. 37) sumamente sencilla, formada al parecer, por un tallo de bambú, uno de cuyos nudos se observa hacia el centro del palo vertical de la letra, las hojas que lo acompañan se abren con cierta gracia hacia el lado derecho, retorciéndose en las puntas.

* * *

En lo que se refiere a las ilustraciones, las hay auténticas, así en la *Doctrina Christiana y Cathecismo...*, tantas veces mencionado, encontramos en primer término dos composiciones juntas (fig. 40), la primera representa a la Santísima Trinidad y la segunda a la coronación de la Virgen María, están colocadas al final del *Catecismo breue* en el que, a través de preguntas y respuestas cortas y sencillas se trata de enseñar, entre otros, los misterios de la Santísima Trinidad, Encarnación y Resurrección. Ambas composiciones plásticas son trabajos delicados, en las que a pesar del pequeño espacio que ocupan están conformadas por buen número de elementos; las imágenes representadas se perciben claramente, el fino rayado del

fondo contrasta con las líneas onduladas de la vestimenta del Padre y del Hijo y la línea formada por el contorno de las imágenes mismas; la rigidez de las líneas de la parte posterior la rompe un pequeño espacio en blanco, en cuyo centro destaca la figura del Espíritu Santo; contribuye al mismo fin un delgado arco blanco, con el que se discontinúa el trazado de dichas líneas casi al final de las mismas; los contornos de una cartela circunda el doble óvalo dentro del cual se encierra la composición. La segunda utiliza recursos análogos para imprimir movimiento al conjunto; en ésta a pesar de haberse incluido —en un espacio similar a la de la anterior— una figura más, la de la Virgen María, no se nota recargada, esto lo ha logrado el dibujante subiendo las Personas de la Santísima Trinidad, quedando un espacio suficiente para la figura de la Virgen y también disminuyendo el rayado, utilizando en su lugar nubes a los lados de la imagen de María; el doble óvalo que circunda la composición se encuentra, al igual que la anterior, dentro de una cartela cuya forma difiere un tanto de la primera; entre ambas representaciones se encuentra un adorno rectangular de pie, y a cada lado otro semejante. Tanto el dibujante como el entallador debieron dominar su arte, así lo revelan la composición como la limpieza y nitidez de los elementos que componen las representaciones. Según Rodríguez-Buckingham estos grabados fueron usados por Antonio Ricardo en México (1977: 109).

Un cuadro de la Última Cena se encuentra después de la explicación de los artículos de la fe contenidos en el Símbolo o Credo, el que constituye la Segunda Parte del *Catecismo Mayor...*; se trata de la representación del hecho histórico en el preciso momento en que Cristo levanta el brazo derecho para bendecir el pan que mantiene en su mano izquierda; su rostro de pocos trazos expresa súplica; los apóstoles están expectantes, salvo Judas que parece estar concentrado en asunto ajeno al suceso —a pesar de la cercanía física está psicológicamente distante—, la expresión de Pedro es de asombro mayúsculo, los ojos desmesuradamente abiertos, los cabellos revueltos y hacia arriba en contraste con los pelos de la barba que caen ordenadamente en forma de líneas casi rectas, la boca parece cerrada con grueso trazo que la atraviesa de arriba abajo; la joven figura de Juan recostado con abandono sobre la mesa ayuda a aliviar la tensión y permite el espacio suficiente para que Cristo levante el brazo. El dibujante ha logrado colocar, en un espacio reducido, un elevado número de elementos dispuestos armónicamente. Algunos de los personajes tienen características propias. El volumen se ha obtenido mediante líneas, en su mayor parte, pequeñas y finas; una ventanita al fondo permite destacar la figura de Cristo, la que divide la sección derecha un tanto oscura —por el sombreado de rayas oblicuas y verticales nutridas— de la izquierda que es clara; en el lado derecho se encuentra Judas. Esta composición plástica ilustra principalmente el Sacramento de la Eucaristía, del que trata la tercera parte del *Catecismo Mayor*: “De los Sacramentos”, que es la que viene a continuación.

Al final del *Catecismo Mayor* —el que con cierta amplitud contiene la Doctrina Cristiana— se encuentra el busto de Cristo (fig. 41); una imagen realmente hermosa;

con unas cuantas líneas precisas el artista no sólo ha logrado una figura bella sino expresiva, plena de bondad y dulzura sin perder señorío. Ricardo había empleado un busto de Cristo en México, el año 1578 (fig. 42), en el *Vocabulario en Lengua Zapoteca*... obra que imprimiera conjuntamente con el impresor Ocharte, aunque ésta pudo ser modelo de la que mencionáramos primero —por el uso de los mismos elementos decorativos, la posición de las imágenes— sin embargo, estéticamente hablando, hay una gran distancia entre ambos. El mismo año en una obra que imprimiera Ocharte solo, usó el primero de los bustos señalados; en una leyenda en latín que circunda la imagen en lugar de PR AE dice sólo P AE, pero con un espacio suficiente entre la P y la A como para poder colocar la R, recurriendo al método usual para enmendar los equívocos en las planchas xilográficas⁵⁴. Rodríguez-Buckingham señala la posibilidad de que Ricardo hubiese efectuado algunos grabados (1977: 109); si Ricardo fue quien “irrebosó” los naipes que cita en su testamento de abril de 1586 —sus trabajos en Venecia, Lyon (Francia), Medina del Campo (España) lo habrían ejercitado en el arte del dibujo y quizá en el del grabado— tendría la suficiente capacidad para introducir una R en un espacio de buena dimensión; indudablemente se trata de la misma imagen. Lo importante, para esta parte de nuestro trabajo, es comprobar que Ricardo ilustró algunos de los impresos que produjo en el Perú, y que lo hizo con grabados de calidad artística.

En el verso de la última foja, de la obra que estudiamos, encontramos el escudo imperial que Ricardo usó posteriormente en otras obras; aquí está después del colofón, como reafirmando la autorización real que figura en las primeras páginas y cuya consecución tantos sinsabores le había proporcionado; no era fácil imprimir en Indias y en particular en el Virreinato peruano. Confeccionar una plancha xilográfica de dimensión prácticamente pequeña, en relación con el elevado número de elementos que contiene, debió ser tarea laboriosa y de entallador que conocía su oficio; aun cuando no es una obra de arte revela dominio de la técnica xilográfica; como ilustración es poco lo que aclara, ella es más para entendidos en heráldica.

De 1596 data la *Primera Parte del Arauco Domado*... la que trae como ilustración el retrato del autor, cuyo nombre y edad se encuentran en la cinta ovalada que circunda el busto; la imagen es la de un rostro inexpresivo, sin características personales (fig. 43).

La obra que imprimiera Ricardo al año siguiente, el *Libro general de las redvcciones de plata y oro*..., aunque como la anterior tiene buen número de letras iniciales de adorno, sin embargo, la única ilustración que trae es un escudo de armas en el verso de la foja 148, el cual lo vuelve a reproducir al final de la obra (fig.

54. García Icazbalceta, trae en su *Bibliografía mexicana del siglo XVI*... entre las páginas 286 y 287 un facsimilar de la portada del impreso de Ocharte (*Doctrina Christiana, en Lengua Mexicana*... de Fray Alonso de Molina), en el que aparece el busto citado (el que dice: P AE).

44); todos los elementos que lo constituyen son de tamaño relativamente grande, lo que debió facilitar su confección; el yelmo y la cimera están bastante bien logrados. Las cualidades ilustrativas de un escudo de armas son limitadas como ya señaláramos líneas arriba.

El ejemplar del *Symbolo Catholico Indiano...* que existe en la Biblioteca Nacional de Lima, se halla incompleto, buen número de páginas han sido completadas a mano. El recto de la foja 66 termina con la representación de la Santísima Trinidad, la primera del grupo de a dos que utilizó Ricardo en la *Doctrina Christiana* de 1584 (fig. 40), y en el verso de la misma foja un busto de Cristo; más grande aunque menos bello que el de la *Doctrina* antes citada; además, la cabeza aquí está dentro de un óvalo (fig. 45); la raya que atraviesa la cara del Señor y se prolonga hasta el pecho, es producto de un doblez en el papel, la fotografía ha sido tomada sin estirarlo. En el ejemplar citado se encuentran estas dos ilustraciones; Medina señala dos más (1965, I: 50), una al final de la hoja 124 v. que representa la crucifixión de Cristo y la otra —al final de la primera cara de la foja 193— es la imagen de la Virgen, no tenemos mayores datos de estas dos últimas.

De los libros estudiados, la *Doctrina Christiana* y el *Symbolo Catholico* son las que poseen mayor número de ilustraciones; en ambos casos las que las acompañan son artísticas; unas más que otras, pero todas ellas debieron cumplir con su función de aclarar el texto, y de aclarar dejando una sensación de agrado.

* * *

Respecto de la vinculación existente entre el material ornamental e ilustrativo usado en el Perú y el empleado fuera de él por Ricardo, debemos decir que es estrecha, como ya se ha podido entrever al presentar el estudio de las letras ornamentales. De las dos viñetas que hemos podido hallar, usadas por el primer impresor del Perú en el siglo XVI, una de ellas, la del IHS (fig. 8), la utilizó en la portada de varios libros que imprimiera en México⁵⁵; la correspondiente a la figura número 9 al parecer la utilizó sólo en el Perú; los bibliógrafos arriba mencionados, no la describen ni la reproducen. Los adornitos poco numerosos y simples que encontramos en los impresos del siglo XVI, guardan, algunos de ellos, semejanzas con otros mexicanos, así del adornito número 11, encontramos variedades en impresos de mediados del XVI, algunas de ellas más pequeñas y con las ramitas curvas aunque no con la gracia de la usada por Ricardo en Lima; otra variedad, es de hojita más

55. Cf. Rodríguez-Buckingham 1977; J.T. Medina (*La imprenta en Lima*) 1965, I; García Icazbalceta 1954.

grande, pero más rústica⁵⁶: sin embargo en ambos casos se debió haber tomado por modelo a ejemplares europeos como veremos más adelante. Igualmente encontramos una variación del adornito número 13⁵⁷, las partes gruesas de las líneas que lo conforman no existen en el similar mexicano. En cambio el adornito número 15 lo encontramos tanto en México como en Lima. Los adornitos limeños imitaron a los mejicanos o quizá a europeos, resultando de mejor apariencia que los mejicanos, aunque su número es menor.

Las *cenefas* que utilizara Ricardo con cierta profusión en sus primeros libros, no son mencionadas por los estudiosos de los impresos mexicanos; habría que analizar las obras mismas a fin de confirmar su presencia o ausencia; en los pocos que hemos examinado no las hemos hallado.

* * *

Al efectuar el examen de las *letras ornamentales*, de los impresos de Ricardo correspondientes al XVI, hemos hallado una estrecha relación con unas sevillanas; la influencia de letras venecianas, parisinas y amberinas que Rodríguez-Buckingham ve, no nos parece que exista, ya que las letras que él presenta de esas ciudades no son realmente semejantes —ni en el trazo de la letra ni en su ornamentación— a las usadas en el Perú; así por ejemplo no es raro que en más de un lugar la A fuese decorada con una flor a cada lado del vértice de la letra, por el espacio relativamente amplio que hay en esa zona; si las flores y los elementos que las acompañan no son similares, no se puede hablar de influencia por sólo el parecido en la ubicación de algún elemento ornamental. En los impresos europeos que hemos podido revisar de antes de 1584 y de algunos años después no hemos hallado viñetas, ni cenefas parecidas a las usadas por Ricardo, en algún caso, poco común, usan, *línea de adornos*. En cuanto a los *adornitos*, en general son poco usados en los impresos europeos del siglo XVI, sin embargo, hemos encontrado en un impreso de Iodoco Badius (Josse Bade) de 1520 (París): *Epistolae*, de Gullfelmi Budei⁵⁸ una variedad de uno de los adornitos usados por Ricardo (fig. 11), el usado por Badius es de mayor tamaño pero menos gracioso; igualmente en un trabajo de 1554⁵⁹, de Simón Colines (París) encontramos otra variedad del mismo adornito, de mayor calidad estética que

56. Cf. García Icazbalceta 1954, facsimilar del colofón de los *Díálogos* de Francisco Cervantes Salazar; ídem de la portada de *Phisica speculatio*; ídem de: *Manuale Sacramentorum...*, impreso por Ocharte; y en J.T. Medina, *La imprenta en México...* Tl. p. 280.

57. Cf. García Icazbalceta, op. cit. en el facsimilar del colofón de *Summa y recopilación...*, impreso por el mismo Ricardo en 1578; en la portada de la *Gramática* de Manuel Alvarez impresa por la viuda de Ocharte, en 1594 y también en impreso de Pedro Balli.

58. McMuntrie 1943: 236.

59. op. cit.: 334.

el usado en la *Epistolae*. El adorno de la figura número 10 —el número 11 es una variedad más sencilla de él— lo encontramos, en un impreso salamantino de 1588⁶⁰, es de mitad del tamaño del usado aquí. Indudablemente existió una influencia europea en la decoración de nuestros impresos, a través de los mismos libros que aún antes de la introducción de la imprenta en el Perú llegaban a nuestro suelo⁶¹; su decoración, en general, pudo ser modelo que imitaron los dibujantes y entalladores peruanos, cuando ya los hubo, y antes de ello, junto con el papel y otros materiales de imprimir debieron llegar elementos decorativos. Sin embargo, si comparamos los impresos mismos en cuanto a decoración se refiere, observamos que algunos de nuestros impresos —del periodo que estudiamos— pueden equipararse a algunos europeos especialmente españoles y portugueses; tales por ejemplo la *Doctrina Christiana...* (1584), el *Tercero Cathecismo...* (1585), el *Confessionario para cura de Indios...* (1585), el *Libro General de las redvcciones de plata y oro...* (1597) y el *Symbolo Cathlico Indiano...* (1598) los que muestran una selección y ubicación cuidadosa y de buen gusto del material decorativo. También encontramos, entre los libros europeos, que los hay con pocas o casi ninguna letra de adorno o cualquier otro elemento decorativo; igualmente, no existen alfabetos completos de un mismo tipo de letra de adorno, habiéndose usado para una misma obra varios tipos de abecedarios ornamentales; algunas iniciales son de tal calidad, que mejor hubiese sido no colocarlas. Así mismo hemos podido comprobar la imitación de tipos de abece sin haber logrado éxito.

En cuanto a la *ilustración* sólo cuatro de los impresos estudiados la tienen, dos de ellos con una ilustración mínima —uno con un retrato y el otro con un escudo de armas— y los otros con ilustraciones que si bien no son extraordinarias manifiestan conocimiento de dibujo y de grabado en madera; algunas de ellas ya habían sido usadas en México, y de otras (figuras de la Última Cena y la número 45) no tenemos certeza si fueron o no utilizadas antes que en Lima, existe la posibilidad de que Ricardo o Pedro Pareja, empleado suyo, quien lo acompañara desde México, pudieran haberlas realizado. El hecho cierto es que en el Perú desde el inicio se imprimieron libros con ilustraciones, que todas ellas fueron xilográficas y con cierta calidad estética. De los 14 impresos europeos del siglo XVI, que hemos podido examinar, sólo uno tiene ilustraciones; se trata de la edición de 1564 de la *Sphaera mundi* de Ioannis de Sacro Bosco impresa por Iacobi Iunctae (Lvdvni); las ilustraciones son múltiples, casi una por página, están relacionadas con la astronomía; el círculo y otras figuras geométricas que emplea son muy rústicas, mal conformadas, aunque, indudablemente, ayudan a la comprensión del texto; ninguna de estas ilustraciones tiene valor estético; sin embargo, sabemos —a través de fuentes de

60. *Libro del passo honroso...*, impreso por Cornelio Bonardo.

61. La obra de Irving Albert Leonard *Los libros del conquistador...*, es un trabajo bien documentado acerca del comercio del libro en los primeros tiempos del virreinato.

segunda mano— que hubo muchos impresos que reprodujeron grabados de grandes artistas como Durero, Holbein, Cranach, etc., con las que no cabría comparar las ilustraciones que aparecen en los impresos peruanos del siglo XVI, dada la extraordinaria calidad artística de aquéllas.

Resta recordar, que a lo largo de este trabajo hemos ido describiendo elementos decorativos usados en Europa e imitados en el Perú, tales como la cartela, los grotescos, etc.

3. La tipografía y la encuadernación

Hemos visto que a mediados del siglo XVI en la mayor parte de los países europeos se impuso la letra romana, quedando en desuso la gótica; igualmente en México, en el que durante los primeros años de la introducción de la imprenta se había utilizado el tipo gótico, a partir de 1554⁶² se principió a utilizar en la impresión los caracteres romanos, de modo que no es de extrañar que Ricardo que empezó a imprimir en México en 1577 utilizara sólo esta clase de letra así como también la aldina o itálica —cuyo uso se empezó a difundir en los primeros años del siglo XVI—, estas dos fueron las únicas empleadas por el turinés en sus trabajos en Lima.

En el primer impreso peruano la *Pragmática sobre los días del año* utilizó Ricardo el tipo romano de tres tamaños diferentes, aunque uno de ellos sólo para títulos, y también el itálico, aunque en pequeña proporción⁶³; los caracteres de ambas clases se notan bastante usados, sin embargo, el trabajo de impresión es bueno, con un entintado uniforme; la composición tipográfica es muy cuidada, los tipos bien dispuestos, los espacios que separan los diferentes documentos⁶⁴ bien proporcionados; a ello hay que añadir una buena justificación. Las letras de adorno empleadas en la *Pragmática* armonizan con los caracteres tipográficos. El buen gusto y la calidad de impresor experto de Ricardo están evidenciados en este trabajo.

En el segundo impreso *Doctrina Christiana y Catecismo para Instrucción de los Indios...* empleó la misma variedad de caracteres y, además, un romano de mayor

62. Asiento número 21 de García Icazbalceta, 1954.

63. Entre las letras de adorno, como ya se ha indicado se ha encontrado dos letras D de tipo gótico uncial, una de ellas adorna esta hoja suelta.

64. Ellos son: *La Pragmática* suscrita en Aranjuez el 14 de mayo de 1583; la certificación de haberse recibido en Lima el 19 de abril de 1584; la de haberse pregonado posteriormente por orden de la Audiencia; la Real Cédula dirigida al virrey Enríquez a fin de que la hiciese cumplir; el acatamiento de la misma por la Audiencia y el Auto de ésta disponiendo que se imprimiese.

proporción que los anteriores, usado, al parecer, sólo para epígrafes⁶⁵; la itálica la utiliza en pequeñísima proporción, sobre todo si se tiene en cuenta que éste es un libro de 84 fojas; el entintado es parejo. La composición es esmerada, con márgenes lo suficientemente amplios como para dar una buena impresión. Unas pocas páginas son a toda plana, la gran mayoría a dos columnas, algunas de las primeras llevan apostillas, éstas siempre son con tipo itálico o aldino; el texto mismo de la *Doctrina* y el del catecismo van en español, quechua y aymara; el español va en línea corrida y los otros dos en columnas; la separación entre el texto en español y los textos en quechua y en aymara, es lo bastante grande como para evitar la impresión de estrechez, igualmente la distancia entre columna y columna es mayor que un cícero⁶⁶, medida usada, por lo general, hoy en día, para separar una columna de otra. Como el número y la extensión de las palabras en quechua y aymara no son iguales, debían resultar columnas de diferente dimensión, Ricardo resolvió el problema haciendo que las últimas líneas de la columna de menor dimensión fuese disminuyendo de tamaño a semejanza de un triángulo con el vértice hacia abajo, logrando así que ambas columnas terminasen a la misma altura. Para eliminar la monotonía usó subtítulos y también palabras dentro del texto, con letras mayúsculas; con el mismo fin empleó, a comienzo de párrafo, letras capitales sencillas de un tamaño mayor que el usado en el texto, esto además de los elementos decorativos ya señalados. La retirada es buena lo mismo que la impresión tanto de los caracteres como de los elementos decorativos. Para la casi totalidad del texto se sirvió de la romana de 18 puntos.

El *Tercero Catecismo* que se caracterizó, como vimos, por un elevado número de letras ornamentales y otros adornos, se distingue también por su gran calidad tipográfica. Ricardo ha combinado con mucho acierto los caracteres itálicos con los romanos de diferente tamaño y los recursos ornamentales; así por ejemplo debajo de una cenefa coloca el título de un sermón con letras grandes mayúsculas y minúsculas de mayor tamaño que las del texto; éste se encuentra, al igual que en la *Doctrina Christiana*, en español, quechua y aymara; el texto en español va debajo del título del sermón o en la cabeza de la página, con letra cursiva y a línea corrida; debajo, en dos columnas, las traducciones en quechua y aymara; en los casos en que ellas no alcanzan a llegar al extremo inferior, para lograrlo disminuye progresivamente el ancho de la línea hasta terminar en una punta trunca. Para el texto ha utilizado caracteres más pequeños que los empleados en la *Doctrina Christiana*⁶⁷

65. De los cuatro tamaños del tipo romano, dos de ellos son propios para textos, el más pequeño es de 12 puntos y el otro de 18, los otros dos alfabetos son titulares, uno de poco menos de 30 puntos y el otro de poco menos de 42.

66. Medida propia de la tipografía actual de poco más de 4.5 mm.

67. Los de 12 puntos.

pero suficientemente separados entre sí, los espacios entre línea y línea, entre columna y columna son proporcionados, así mismo, entre apartado y apartado existe distancia adecuada; la justificación es buena lo mismo que la retiración. Aunque el papel utilizado no es de buena calidad la impresión es nítida, especialmente, en lo que se refiere a caracteres; su aspecto en general es agradable. Este en 4º., indudablemente, honra a la prensa peruana y en general a la latinoamericana, puede competir ventajosamente con europeos del siglo XVI especialmente de la península ibérica.

El *Confessionario para los curas de Indios...* desde el punto de vista tipográfico presenta características parecidas a las obras anteriores, aunque el entintado no es tan bueno pues se observan partes nítidas, partes oscuras y otras borrosas. La letra itálica se usó poco, de la romana se usó tanto los tipos de 12 puntos como los de 18 en una proporción parecida.

Las otras obras estudiadas presentan características similares, demostrando que Antonio Ricardo fue un impresor experimentado, concienzudo y con cualidades artísticas. Sin embargo una excepción en su trabajo, la constituirían los filetes usados como marco de las tablas con las equivalencias y los que dividen las columnas de las mismas, en el *Libro General de las redvcciones...*, los cuales son bastante irregulares, con curvaturas en varios puntos. Hay que recordar —como vimos en el capítulo II, apartado 1— que en la impresión de esta obra participó Francisco del Canto, el cual, en trabajos posteriores manifiesta despreocupación.

Utilizó abreviaturas para economizar papel, pero en pequeña proporción; las más usuales son: un pequeño guión encima de la "q" para sustituir la "ue" o encima de una vocal en lugar de "n" o "m"; "Xpo", equivalente a "Cristo".

En cuanto al número de ejemplares por tirada, no hay datos precisos, aunque en el testamento de Ricardo de 1586, hay algunas referencias: "YTEN declaro que yo tengo ochocientos libros sermonarios de la lengua encuadernados en la prenta.

YTEN declaro que tengo ansi mysmo en la dicha emprenta trescientos catecismos mayores... —y más adelante— YTEN declaro que yo tengo en la dicha mi emprenta setecientas cartillas..." (Márquez Abanto 1955: 297 y s), lo que hace suponer que las tiradas podrían ser de unos 800 ejemplares, siendo posible que su número fuese menor según la materia, la amplitud de la obra y sobre todo de acuerdo a los posibles compradores.

* * *

En lo que se refiere a la encuadernación debemos distinguir entre la encuadernación misma y la decoración de ella. En cuanto a la primera no hubo mayor diferencia entre las técnicas utilizadas en el Perú y en el mundo europeo: las hojas

se doblaban en dos, se colocaban una dentro de otra y se las aseguraba mediante una costura hecha en el doblar de la hoja, estos cuadernos a su vez eran cosidos entre sí, asegurándolos a dos o más tiras delgadas de cuero colocadas en la parte posterior o lomo, luego se cubría éste y los planos anterior y posterior del conjunto, por lo general con cuero o pergamino; para evitar que se viese la costura se colocaba una hoja de papel, la mitad de la cual se pegaba sobre la contratapa anterior y la otra mitad quedaba libre, esta hoja es la llamada guarda, otra similar se colocaba en la contratapa posterior. En lo que respecta a la decoración de la encuadernación, no cabe comparación, ni siquiera en impresos peruanos del siguiente siglo encontramos encuadernación decorada con el más pequeño adorno.

Por lo general se usó el pergamino de un solo paño que cubría los planos y el lomo del libro, los bordes de aquél se doblaban hacia adentro, pegándose encima las guardas. Las tapas que se obtenían siguiendo este procedimiento eran delgadas y livianas; en algunos casos, sobre todo cuando el volumen era un poco grueso se colocaba dos pequeñas cuerdas que se ven a mitad de los bordes de las tapas por el lado del corte delantero; en algún volumen en 4o. se observa dos parejas de cuerdas, una hacia arriba y otra hacia abajo. Como hemos dicho no hemos encontrado ningún elemento decorativo en la encuadernación. Tampoco existen las costillas ni los tejuelos que sí se observan en el lomo de impresos europeos; entre nosotros en el lomo se colocaba, por lo general, el título de la obra, manuscrito, con caracteres góticos. La encuadernación se hizo también, al parecer, con papel —probablemente más grueso—, como se desprende de uno de los items del testamento de Ricardo, ya citado anteriormente, en el que se lee: “YTEN declaro que yo tengo en la dicha mi emprenta setecientas cartillas poco más o menos encuadernadas y en papel” (Márquez Abanto, 1955: 296). El estar encuadernadas con un simple papel le hace decir “encuadernadas y en papel”.

Al igual que en el Viejo Mundo, no todos los impresos de la misma tirada eran encuadernados al mismo tiempo ni de igual forma ni en el mismo lugar. Ricardo en su testamento señala que en su imprenta tiene “encuadernados y por encuadernar” trescientos catecismos mayores y más adelante los encuadernados y por encuadernar son “trescientas cincuenta cartillas”. Nos trae también el nombre del, quizá, primer encuadernador del Perú: “declaro que xpobal [cristobal] de miranda encuadernador tiene en su poder más ducientos libros sermonarios de la lengua de trecientos que le entregué para encuadernar...” (Márquez Abanto 1955: 298).

Los folletos examinados no presentan encuadernación y en algún caso ni siquiera la hoja de respeto; ya que ellos, en algún momento posterior —probablemente el siglo pasado— fueron encuadernados junto con otros impresos antiguos; sin colocar alguna hoja que los separase, que señale el comienzo o el fin de cada uno de ellos. En algunos casos, en el presente siglo, se les ha desglosado y se les ha puesto dentro de un sobre de papel y así se les conserva.

Hay que señalar que, en cuanto al tamaño, Ricardo usó el folio, para hojas sueltas y para folletos, en cambio para los libros empleó el en 4o. y el en 8o.; del primer tamaño hay seis, del segundo seis y del tercero siete impresos. Uno de los trabajos de Ricardo, del siglo XVI, se conoce sólo por referencia, y en ella no se consigna su tamaño

CONCLUSIONES

1. En Europa durante los siglos XV y XVI surgieron estilos pictóricos cuyas características distintivas están presentes en los libros, tanto en el texto como en la encuadernación. En el caso del libro peruano durante el XVI no encontramos en él predominio de ningún estilo en particular.
2. La influencia del manuscrito decorado a color no alcanzó al libro peruano, ya que no se ha encontrado ningún ejemplar coloreado. A fines del siglo XV y comienzos del XVI Alberto Dureró introdujo las ilustraciones en blanco y negro las que tuvieron acogida en nuestro medio.
3. Uno de los elementos decorativos más usados por Ricardo fueron las letras iniciales de adorno; algunas de ellas constituyen alfabetos —aunque incompletos— en un total de diez. De ellos cuatro son de innegable influencia sevillana; es más, los caracteres: N del primer alfabeto, A del segundo y L del cuarto, fueron usados primero en Sevilla, luego en México y finalmente en el Perú. Otros cuatro alfabetos están estrechamente vinculados con México, habiéndose traído a Lima de esa ciudad por lo menos algunos caracteres tales como la P del sexto alfabeto, la C del séptimo y la P del octavo.
4. Existen dos alfabetos —el noveno y el décimo—, usados al parecer sólo en Lima, de los que no se ha encontrado hasta el momento el o los ejemplares que hubieran podido servirle de modelo.
5. En el segundo alfabeto —de influencia sevillana— encontramos letras con motivos decorativos americanos: la H con un pavo y la Y con un indígena. En el noveno —de probable origen peruano— más de una letra lleva como elemento ornamental un loro. Y entre las letras que no forman alfabeto, la D, figura 30, lleva un alcatraz.
6. La existencia: a) de dos alfabetos de probable origen peruano; b) de letras (P, Q, E) que —usadas sólo en el Perú, integran por sus rasgos un alfabeto cuyo origen se encuentra en Sevilla (el cuarto)— presentan diferencia de factura con las que fueron usadas fuera del Perú; c) de letra individual con motivo americano, usada sólo en el Perú, dan pie para suponer que en éste, hacia fines del siglo XVI, existió entallador.

7. Las letras de adorno usadas por Ricardo en Lima por su diseño son: romanas, gótico uncial y tipo fantasía; por lo general son planas a excepción de una romana (fig. 31) que tiene volumen, y de las dos gótico uncial (figs. 34 y 35) que presentan cierto resalte. En cuanto a los motivos que las ornamentan son: seres humanos, animales, vegetales, paisajes, existiendo sólo una con motivo lineal.
8. El libro peruano indudablemente tomó por modelo al europeo llegado a nuestro suelo aún antes del arribo de la imprenta, por eso no son ajenos a él: el frontispicio, la cartela o cartouche, los *groteschi*, los calvarios, escudos de armas, letras de adorno, viñetas, cenefas, pequeños adornitos algunos de los cuales son variaciones de los de allá. Encontramos en él ilustraciones auténticas de cierta calidad estética. Para la aplicación de los recursos decorativos e ilustrativos se utilizó en el Perú una sola técnica: la xilografía.
9. Todos los libros peruanos del siglo XVI tuvieron portada; algunas de ellas son únicamente tipográficas, otras, las más, llevan pequeños adornos, viñetas, y una de ellas es un frontispicio.
10. Variaciones de elementos de índole tipográfica, en las portadas de ejemplares de una misma obra, refuerzan la probabilidad de reediciones de algunos de los primeros trabajos de Ricardo hechas por él mismo en Lima. De su testamento se desprende la existencia de impresos suyos de los que no ha llegado ejemplar alguno hasta nosotros ("cartilla de la lengua", "sermonarios").
11. Los libros que imprimiera Ricardo en el Perú, en el XVI, lo evidencian como tipógrafo conocedor de su oficio; habiéndolo practicado no sólo con acierto sino con arte. Utilizó los tipos romano y aldino, no así el gótico; para esta época el romano ya había ganado la batalla al gótico, y el aldino había hecho su aparición a comienzos del siglo. Siguiendo la usanza europea —que venía de la época en que los libros eran manuscritos— empleó abreviaturas. El número de ejemplares por edición pudo ser de alrededor de 800, cifra no elevada ya que imprimía para todo el virreinato peruano, que por aquel entonces abarcaba América del Sur a excepción del Brasil. Los tamaños preferidos por Ricardo para libros fueron el mediano y el pequeño, el primero es el 4º y el segundo en 8º.
12. En el Perú los libros se encuadernaron siguiendo la técnica europea; empleando los elementos básicos de ella, sin costillas ni tejuelos, sin cantoneras ni decoración alguna, con el título manuscrito en el lomo. Al igual que en Europa todos los ejemplares no se encuadernaron juntos, de una sola vez. El material empleado por lo general fue el pergamino, el que desde mediados del XVI, comenzó a usarse en Europa para encuadernar los libros corrientes.

13. Si bien no se conoce, para el siglo XVI, el nombre de ningún dibujante ni entallador que hubiese ejercido su oficio en el Perú, si se tiene el del primer encuadernador: Cristóbal de Miranda; sus encuadernaciones fueron sencillas, sin ningún adorno.
14. Algunos impresos peruanos dado la calidad estética de su decoración e ilustración —que sin ser expresiones exquisitas ni mucho menos, revelan esmero, cuidado en su selección y uso— pueden parangonarse ventajosamente con algunos europeos, especialmente españoles y portugueses; igualmente los superan en cuanto a composición e impresión.

GRABADOS

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7





Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 45



Fig. 43

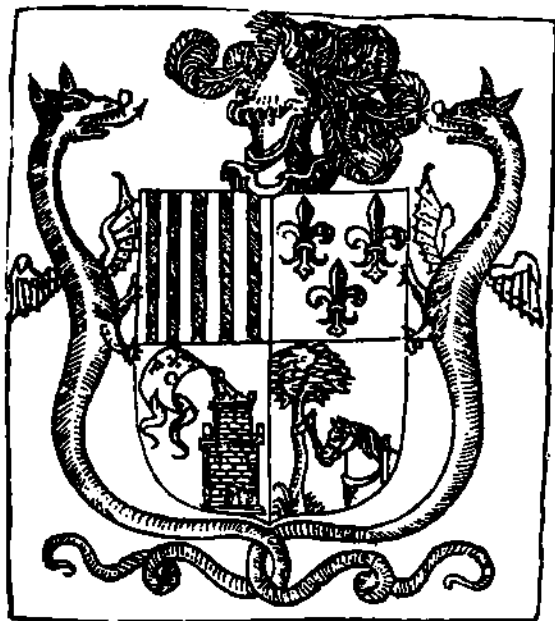


Fig. 44

INDICE DE GRABADOS

Cenefas

- 1 *Tercero Cathecismo...*(1585), recto de la f. 101
- 2 *Doctrina Christiana, y Catecismo...*(1584), recto de la f. 25.
- 3 *Doctrina Christiana...*(1584), recto de la f. 6 s.n. (correspondiente a los preliminares)
- 4 *Confessionario para los cyras...*(1585), recto de la f. 1 (nueva foliación correspondiente a la *Exhortación breve para los indios...*).
- 5 *Doctrina Christiana...*(1584), verso de la f. 77.
- 6 *Doctrina Christiana...*(1584), verso de la f. 23.
- 7 *Confessionario para los cyras...*(1585), verso de la f. 22.

Viñetas

- 8 *Doctrina Christiana...*(1584), recto de la f. 84.
- 9 *Symbolo Catholico Indiano...*(1598), verso de la f. 192.

Adornitos

- 10 *Doctrina Christiana...*(1584), recto de la f. 25.
- 11 *Doctrina Christiana...*(1584), recto de la f. 25.
- 12 *Doctrina Christiana...*(1584), recto de la f. 6 s.n. (pertenece a los preliminares).
- 13 *Confessionario para los cyras...*(1585), v. de la f. 22.
- 14 *Tercero Cathecismo...*(1585), verso de la f. 176.
- 15 *Tercero Cathecismo...*(1585), verso de la f. 160.
- 16 *Tercero Cathecismo...*(1585), recto de la f. 8
- 17 *Doctrina Christiana...*(1584), verso de la f. 4.
- 18 *Symbolo Catholico Indiano...*(1598), verso de la f. 79.
- 19 *Tercero Cathecismo...*(1585), verso de la f. 160.
- 20 *Tercero Cathecismo...*(1585), recto de la f. 101.
- 21 *Tercero Cathecismo...*(1585), verso de la f. 176.
- 22 *Doctrina Christiana...*(1584), recto de la f. [12]
- 23 *Libro general de las reducciones...* (1597), verso de la f. 36.
- 24 *Tercero Cathecismo...*(1585), verso de la f. 116.

- 25 *Tercero Cathecismo...*(1585), verso de la f. 116.
 26 *Primera parte del Aravco domado.* (1596), recto de la f. 260
 27 *Libro general de las redvciones...*(1597), recto de la f. 102.
 28 *Primera parte del Aravco domado...*(1596), recto de la f. 1 s.n. (correspondiente a los preliminares).
 29 *Confessionario para los cvras...*(1585), verso de la f. 22.
 30 *Doctrina Christiana...*(1584), recto de la f. 13.
 31 *Confessionario para los cvras...*(1585), recto de la f.3.
 32 *Tercero Cathecismo...*(1585), verso de la f. 27.
 33 *Libro general de las redvciones...*(1597), recto de la f. 100.
 34 Rodríguez-Buckingham, 1977: 314.
 35 *Pragmatica sobre los diez días del año.* (1584), recto de la f. 2.
 36 *Pragmatica sobre los diez días del año.* (1584), verso de la f. 2.
 37 *Doctrina Christiana...*(1584), verso de la f. 77.
 38 *Primera parte del Aravco domado.* (1596), verso de la f. 203.
 39 *Primera parte del Aravco domado.* (1596), verso de la f. 33.

Ilustraciones

- 40 Santísima Trinidad y Coronación de la Virgen María. *Doctrina Christiana...*(1584), recto de la f. 18.
 41 Busto de Cristo. *Doctrina Christiana...* (1584), verso de la f. 73.
 42 Busto de Cristo. J.T. Medina, La I. en L.T. I; 222.
 43 Retrato de Pedro de Oña. *Primera parte del Aravco domado.* (1596), recto de la f. 3 s.n. (perteneciente a los preliminares).
 44 Escudo de armas. *Libro general de las redvciones...* (1597), verso de la f. 148.
 45 Busto de Cristo. *Symbolo Catholico Indiano.* (1598), verso de la f. 66.

BIBLIOGRAFIA

[ANONIMO].

Qvinque linguarum utilissimus vocabulista, Latine, Tusche, Gallice Hispane... [Venetijs, Melchiorem Sessam (impresor), M.D. XXXVIII]. 36 ff.

[ANONIMO]

Reverendí patris fratris Philippi Diez Lusitani, ordinis Minorum Prouinciae Sancti Iacobi...Salamanticae, M.D.LXXXIII. 850 pp.

BELVEDER, IOAN DE

*Libro General de las redvcciones de plata y oro...*Lima, Antonio Ricardo [impresor], M.D.XCVII. 8ff. +195 ff.

BLAND, DAVID

A history of book illustration. The illuminated Manuscript and the printed Book. [Second edition]. London, Faber and Faber Limited, [1969], 459 pp.

COLECCION DE INCUNABLES AMERICANOS

Siglo XVI, [Prólogo por Don Ramón Menéndez Pidal]. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1944. IX v.

CONFESIONARIO PARA LOS CVRAS DE INDIOS...

Ciudad de los Reyes, Antonio Ricardo [impresor], M.D. LXXXV. 4ff. + 67 ff.

DAHL, SVEND

Historia del libro, Traducción del danés Alberto Adell, Adiciones españolas de Fernando Huarte Morton. Madrid, Alianza Editorial, [1972]. 319 pp.

DHONDT, JAN

La Alta Edad Media, [Tercera edición en castellano]. México, Argentina, España, [Siglo XXI de España Editores S.A. en coedición con

Siglo XXI Editores, S.A. (México), 1972]. 426 pp. (Historia Universal Siglo veintiuno, v.10).

DOCTRINA CHRISTIANA, Y CATECISMO PARA INSTRVCCION DE INDIOS...
Ciudad de los Reyes, Antonio Ricardo [impresor], M.D. LXXXIII.
7 ff + 84 ff. (Edición facsimilar).

DURANT, WILL

La edad de la fe. Historia del a civilización medieval (cristiana, islámica y judaica) *desde Constantino a Dante (325-1300)*, T.III. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, [1970]. 655 pp.

ESCOLAR, HIPOLITO

Historia del Libro. [Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, S.A., 1984]. 524 pp. (Biblioteca del libro).

ESTEVE BOTEY, FRANCISCO

El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas. Madrid, [Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Nicolás Antonio"], MCMXLVIII. 2 vv.

FEBVRE, LUCIEN; HENRI-JEAN MARTIN

La aparición del libro, Primera edición en español. México, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, [1962]. 439 pp.

FLENLEY, R. y W.N. WEECH

Historia del mundo. El desarrollo de la civilización Occidental. Con un apéndice sobre la guerra de 1939-1945 y sus consecuencias, Tomo Primero, Desde principios de la Civilización hasta fines de la Edad Media [Tercera edición], Barcelona, Editorial Iberia, S.A., [1962]. 422 pp.

GARCIA ICAZBALCETA, JOAQUIN

Bibliografía meixcana del siglo XVI. Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600, Nueva edición por Agustín Millares Carlo. México, Fondo de Cultura Económica 1954. 591 pp.

GIOVIO, PAOLO

La vita di Alfonso da Este Dvca di Ferrara. Venetia, Giouanni de' Rossi [impresor], s.f. 152 ff + 7 ff.

LE ISCRITTONI POSTE SOTTO LE VERE IMAGINI DE GLI HUOMINI DE FAMOSI IN LETTERE. Venetia, Giouanni de' Rossi [impresor], [1558]. 231 pp. (fuera de los preliminares)

LE VITE DI LEON DECIMO ET D'ADRIANO SESTO...ET...POMPEO COLONNA.
Vinegia, Giouanni d'Rossi [impresor], M.D.LVII. 184 ff.

GOTTSCHALK, LOUIS; LOREN C. MACKINNEY y EARL H. PRITCHARD. *El mundo moderno, II*, Tercera edición. [Barcelona, Editorial Planeta y Editorial Sudamericana, 1981]. 640 pp. (Historia de la Humanidad. Desarrollo Cultural y Científico, T.6).

HARTHAN, JOHN

The History of the illustrated book. The Western tradition. [London, Thames and Hudson, 1981]. 288 pp.

LE GOFF, JACQUES

La baja Edad Media, [Primera edición en castellano, Traductor: Lourdes Ortiz]. México, Argentina, España, [Siglo XXI de España Editores, S.A. en coedición con Siglo XXI Editores, S.A. (México), 1971. 336 pp. (Historia Universal Siglo veintiuno, v. 11)).

[LEON, FRAY LUIS DE]

De los nombres de Christo. En tres libros. Cuarta impresión. Salamanca, Juan Fernández [impresor], MD.XCV. (Datos tomados de una ficha pegada en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Lima). 271 ff + 1 ff.

LA PERFECTA CASADA. Salamanca, Iuan Fernández [impresor], M.D.XCV. 64 ff.

LEONARD, IRVING ALBERT

*Los Libros del conquistador...*México, Fondo de Cultura Económica, [1953]. 399 pp.

LITTON, GASTON

Del libro y su historia. [Buenos Aires], Bowker Editores Argentina, S.A., 1971. 255 pp.

LVCCHESI, BERNARDINO DANIELLO

La Poetica. [Vinegia, Giouani antonio di Nicolini da Sabio (impresor), M.D. XXXVI], s. fol.

MAIER, FRANZ GEORG

Las transformaciones el mundo mediterráneo. Siglos III/VIII, Primera edición en castellano. México, Argentina, España, [Siglo XXI de España Editores, S.A. y Siglo XXI Editores, S.A., 1972]. 413 pp. (Historia Universal Siglo veintiuno, v.9).

MARQUES DE CAÑETE

Ordenanzas que el Señor Marques de Cañete Visorrey de estos Reynos del Piru mando hazer para el remedio de los excessos que los Corregidores de Naturales hazen... [Ciudad de los Reyes, Antonio Ricardo de Turín (impresor), 1594]. 4 ff.

MARQUEZ ABANTO, ALBERTO

Don Antonio Ricardo, introductor de la imprenta en Lima.-Su Testamento y Condición, EN: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, T. XIX, Entrega II, 1955, p. 290-303.

MCMURTRIE, DOUGLAS C

The book. The story of printing and bookmaking. London, New York, Toronto, Oxford University Press, [1943]. 676 pp.

MEDINA, JOSE TORIBIO

La imprenta en Lima, T.I. Amsterdam, N. Israel, 1965. 4 ts.
La imprenta en México 1539-1821, T.I. Amsterdam, N. Israel, 1965. 468 pp.

MILLARES CARLO, AGUSTIN

Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas, [Primera reimpresión]. México, Fondo de Cultura Económica, [1975]. 399 pp.

OÑA, PEDRO DE

Primera parte del Aravco domado. Ciudad de los Reyes, Antonio Ricardo [impresor], 1596. 12 ff. + 336 ff. (Edición facsimilar).

ORE, HIERONYMO DE

*Symbolo Catholico Indiano...*Lima, Antonio Ricardo [impresor], 1598. 193 ff.

[PINEDA, JUAN DE]

Libro del passo horoso defendido por el excelente cauallero Suero de Quiñones. Salamanca, En casa de Cornelio Bonardo, M.D.LXXXVIII.

PRAMATICA SOBRE LOS DIEZ DIAS DEL AÑO

[Ciudad de los Reyes, Antonio Ricardo (impresor), M.D. LXXXIII]. 2ff.

[RAULIN, JEAN]

Eruditissimi pientissime. [Parrhissis], Iehan Petit, [1518]. 91 ff.

RIVET, PAUL et GEORGES DE CREQUI-MONTFORT

Bibliographie des langues aymará et kichua. Vol. I (1540-1875). Paris, Institut D'Ethnologie, Musée de L'Homme, 1951. 499 pp.

RODRIGUEZ-BUCKINGHAM, ANTONIO MANUEL

Colonial Peru and the printing press of Antonio Ricardo. (Tesis para obtener el grado de doctor, Universidad de Michigan, 1977). XIV + 394 pp.

SACRO BOSCO, IOANNIS DE

Sphaera. Lugdvni, Apud Haeredes Iacobi Iunctae [impresor], 1564. s.fol.

TACITI, C. CORNELII

Opera omnia quae exstant..Antuerpiae, Ex officina Christophori Plantini, architypographi Regij, M.D.LXXXI. s.n.

TAMAYO HERRERA, JOSE; MIGUEL MATICORENA ESTRADA

Notas sobre Doctrina Cristiana y Catecismo para instrucción de los indios, y de las demás personas, que han de ser enseñadas en nuestra santa fe. Editado por el Departamento de Relaciones Públicas de Petroperú S.A., 1984. 16 pp.

TERCERO CATHECISMO DE LA DOCTRINA CHRISTIANA...

Ciudad de los Reyes, Antonio Ricardo [impresor], M.D.LXXXV. 8ff. + 212 ff.

TOLOMEI, M. CLAVDIO

Oratione de la pace [a Papa Clemente VII]. Roma, Antonio Blado [impresor], M.D.XXXIII. 44 ff. s. fol.

TORRES RUBIO S.J. DIEGO DE

Arte y Vocabulario de la Lengua General del Piru llamada quichua y en la lengua española. El mas copioso y elegante que hasta agora se ha impresso. En los Reyes, Antonio Ricardo [impresor], M.D.LXXXVI. 8 ff. + 84 ff. (el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Lima).

TRVGILLO, FRATRE THOMA

Thesavri cancionatorvm libri septem..Barcinome, Ex Typographia Iacobi Galuan, 1579. 6ff. + 471 ff. + 70 ff. s.n.

VARGAS UGARTES S.J.

Impresos peruanos (1584-1650). Lima, Ed. San Marcos, 1953. 272 pp. (Biblioteca Peruana, T. VII).