
TEATRO TIPOGRÁFICO,
LIBRO DE ESPACIOS CORTESANOS:
TEATRO DE LAS GRANDEZAS DE MADRID
DE GIL GONZÁLEZ DÁVILA

CARMEN PERAITA
(Villanova University)

LA FORJA DE MADRID como espacio urbano cortesano tiene un decisivo auge en la segunda década del siglo xvii, una vez vuelta para siempre la corte de Valladolid¹. El hecho se refleja, entre otros aspectos gráficos, en una producción de libros impresos centrados en enaltecer la antigüedad y nobleza de la Villa y Corte. En un intervalo de seis años se publican *Teatro de las Grandezas de la villa de Madrid* (1623) del prolífico cronista de Felipe IV, Gil González Dávila (c. 1577-1658), y *A la muy antigua, noble y coronada Villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, de Jerónimo de Quintana, rector del hospital de La Latina. Tres décadas más tarde se imprime *Sólo Madrid es corte* del cronista de su majestad, Alonso Núñez de Castro².

1. Una primera versión de este trabajo se discutió en el seminario «El libro como forma expresiva», presentado en el Área de Teoría Literaria, Departamento de Literatura Española, Universidad de Extremadura, Cáceres. Agradezco a Victoria Pineda, Luigi Giuliani, Javier Guijarro y los estudiantes del seminario sus comentarios y sugerencias.

2. El libro de González Dávila se convierte en referencia para los textos de Quintana y Núñez de Castro, que complementan en ciertas cuestiones el *Teatro*, se distancian –incluso lo rechazan en otras–, pero también reescriben partes y ante todo, evitan nombrarlo. Sobre

Teatro de las grandezas marca una pauta en un nuevo tipo de escritos dedicados a Madrid. Perfila una determinada percepción corográfica de la definitiva corte. Asimismo, el texto debe percibirse como una pieza del complejo proceso de construcción de un espacio ceremonial y una identidad cortesana para Madrid.

El autor elabora una «silva» de testimonios gráficos relacionados con Madrid, que incluye tanto antigüedades y escrituras expuestas –así, inscripciones, letreros, epitafios³–, como documentos en papel, cartas, privilegios, etc. Establece un repertorio político-histórico, eclesiástico y biográfico, centrado en el orbe de la relación del monarca y la nobleza cortesana con el espacio madrileño. Reúne un conjunto misceláneo de noticias de cosas, agrupadas en torno a ámbitos de la *urbs* –del paisaje urbano, en especial, del eclesiástico– y de la *civitas*, del entorno del monarca en el Alcázar; por una parte, la actividad de cortesanos y letrados en el entramado administrativo de gobierno de los reinos en los Consejos; por otra, los cargos que proporcionaban acceso directo a la persona del monarca –los oficios de la casa del rey–, que constituían un meollo de la emulación cortesana. Por ende, el *Teatro* expresa una nueva percepción de qué definía lo que era la corte, que ya no se caracterizaba por la presencia de la casa real sino por la de los Consejos⁴.

El libro puede contemplarse como un escenario donde se muestra a la mirada del lector la memoria del pasado, para el conocimiento de la grandeza

el género corográfico véase Richard L. Kagan, «Clio and the Crown: Writing History in Habsburg Spain», en *Spain, Europe and the Atlantic World: Essays in Honour of John H. Elliott*, edición de Richard Kagan & Geoffrey Parker, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, págs. 37-72.

3. A la vez de su interés historiográfico y anticuario, en tanto que memoria de la antigüedad, de cosas memorables, las escrituras expuestas proporcionaban una modalidad de visualizar la grandeza y nobleza de un lugar, de un linaje, de una persona, que se difundía también en sectores de la población no letrada; véanse los pioneros trabajos de Armando Petrucci; entre otros, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, prólogo de Roger Chartier & Jean Hébrard, Gedisa: Barcelona, 1999; para el ámbito castellano, Antonio Castillo Gómez, «Artificios epigráficos. Lecturas emblemáticas del escribir monumental en la ciudad del Siglo de Oro», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, editado por Víctor Mínguez, Castellón: Universitat Jaume I, I, págs. 151-168, y *Entre la pluma y la pared: una historia de la cultura escrita en los Siglos de Oro*, Madrid: Akal, 2006.

4. Reflexiona sobre el asunto María José del Río Barredo, *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la monarquía católica*, prólogo de Peter Burke, Madrid: Marcial Pons, 2000, pág. 91; véase también Jesús Escobar, *The Plaza Mayor and the Shaping of Baroque Madrid*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Para Madrid en relación con textos de entretenimiento, véase Pablo Jauralde, «El Madrid de Quevedo», *Edad de Oro*, 17 (1998), págs. 59-95, y Enrique García Santo-Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid: Iberoamericana, 2004.

de Madrid; como un teatro, un espacio de presentación visual de «monumentos». El lector del *Teatro* se convierte en espectador de la página impresa, de un escenario desplegado ante sus ojos en el que admirar una magnificencia tipográfica, adecuada a la sociedad de corte en la que se integra, a la que representa y refleja en un escenario libresco.

Las características de la *mise en page* del *Teatro*, la tipología de su elegante espacio tipográfico, constituyen elementos determinantes en la creación de significado del texto⁵. Este trabajo se ocupa de aspectos de la tipografía expresiva de ese «teatro de grandezas», el artefacto que es el libro tal y como en 1623 lo imprime en Madrid el taller del tipógrafo real Tomás de Junta⁶. Partiendo del principio que «El espacio visual de un libro determina las condiciones de posibilidad de la lectura» (Roger Laufer)⁷, investigo cómo se articula el espacio visual –espacio tipográfico– que construye el *Teatro*, la relación expresiva que se entabla entre escritura y libro, entre texto y tipografía, cómo la forma o el cuerpo, en que se presentó el volumen ante los ojos del lector pudo regir en el siglo xvii aspectos de su lectura, de su apreciación como escrito corográfico, de su esplendor como artefacto libresco.

Empresa tipográfica de formidable envergadura, el ambicioso proyecto de González Dávila exhibe una esmerada puesta en página, un conspicuo dispendio tipográfico⁸. Varios aspectos materiales proporcionaban abolengo al libro: el formato del volumen, impreso en tamaño folio; la calidad y el

5. Hay abundante bibliografía sobre el aspecto material del libro en relación al significado del texto. El estudio fundamental sigue siendo, Donald McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos*, traducción de Fernando Bouza, Madrid: Akal, 2005, y también los esenciales trabajos de Roger Chartier. Para el ámbito castellano véase, entre otros, Elisa Ruiz, «El artificio librario: de cómo las formas tienen sentido», en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, edición de Antonio Castillo, Barcelona: Gedisa, 1999, págs. 285-312, y Fernando R. de la Flor, «Metamétrica. La razón gráfica barroca», en *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico, 1580-1680*, Madrid: Cátedra, 2002, págs. 333-354.

6. Han sobrevivido numerosos ejemplares del *Teatro*; entre ellos, uno que perteneció a Calderón de la Barca, otro a Samuel Pepys. Agradezco a Mrs. Philippa Grimstone la información facilitada sobre este ejemplar. Para una descripción bibliográfica del *Teatro* véase William Pettas, *A History and Bibliography of The Giunti (Junta) Printing Family In Spain 1514-1628*, New Castle: Oak Knoll, 2004, págs. 808-809 (866); para la imprenta de Tomás de Junta, Jaime Moll, «Tres notas sobre la Imprenta Real», en *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid: Arco, 1994, págs. 133-158.

7. «L'espace visuel du livre ancien», *Revue Française d'Histoire du Livre*, 16 (1977), págs. 568-591.

8. El *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III N. S. al reino de Portugal*, de Juan Bautista de Lavanha (cuya aprobación firma González Dávila), uno de los libros más bellamente impresos por Tomás de Junta escasamente un par de años antes, pudo inspirar algunas decisiones tipográficas del *Teatro*.

tamaño del papel (una serie de ejemplares se imprimieron en papel de mejor calidad y mayor tamaño –papel marquilla– con márgenes más espaciosos)⁹; la legibilidad, percibida como signo de su nobleza tipográfica, y fundada en la facilidad de navegar el texto, la escasez de abreviaturas, la calidad de los tipos, el tamaño de la letra, el interlineado y la distribución de los blancos en la plana, el ancho de los márgenes; la variedad, armonía y belleza de los adornos tipográficos –viñetas, florones, orlas–, algunos de los cuales guían al lector en la tarea de elaborar índices propios; y sus ilustraciones, la abundancia y la calidad de las estampas calcográficas. Además de un frontispicio y una stampa de la Virgen de Atocha, figuran en el texto dieciséis retratos de santos, mártires, reyes, reinas e infantes naturales de Madrid.

La concepción tipográfica del *Teatro* es significativamente diferente de la de los mencionados textos de Quintana y Núñez de Castro. Desde el punto de vista tipográfico, el *Teatro* es el más pulido. Recurriendo a la terminología de los impresores de la época, es el de «ánima más primorosa». Por añadidura, tanto la redacción del *Teatro* como su proceso de impresión tuvieron una dimensión cortesana. Al decir de su autor, el texto fue encargado por Felipe III. En un memorial solicitando una ayuda de costa para la impresión González Dávila se ufana de haber «escrito la Coronica de la villa y corte de Madrid». Al autor se le concede lo que pide: «Parece a la Cámara que esta obra será muy provechosa y digna de imprimirse, y que siendo V. Majestad servido le puede hacer merced de mil y quinientos ducados»¹⁰. Esa fabulosa suma para acometer la impresión del *Teatro* era, sin duda, una merced extraordinaria.

9. La calidad del papel ha sido siempre un elemento discriminador de a quién se dirige un libro. Desde la temprana edad moderna, un mismo texto podía imprimirse en papel de tamaños y calidades distintos; un ejemplo entre otros es la *Carta del Serenísimo rey don Luis XIII* (1635) de Quevedo, que ofrece al monarca, a Olivares y posiblemente a otros nobles cortesanos, ejemplares impresos en papel marquilla. Se reserva uno para sus anotaciones propias, que se ha conservado; véase Quevedo, *Obras completas en prosa*, coordinado por Alfonso Rey, editado por Carmen Peraita, Madrid: Castalia, 2005, III, págs. 249-305, y «Mapas de lectura, diálogos con los textos: la *Carta al rey Luis XIII* y las anotaciones en el ejemplar de Quevedo», *La Perinola*, 8 (2004), págs. 321-341. Gérard Genette explica que no sólo la tipografía sino también la elección del papel –dos características que constituyen la base de la realización material del libro– forman parte de lo que denomina «umbrales de la interpretación», *Paratexts: Thresholds of Interpretation (Literature, Culture, Theory)*, traducción de Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

10. Véase Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña de los siglos XVI y XVIII*, Ámsterdam: Gerard Th. van Heusden, 1971, III, 1944, pág. 147.

El colosal despliegue de destreza tipográfica, de suntuosidad y boato libresco se reflejó, entre otros aspectos, en el prohibitivo precio del volumen, con un coste total de 952 maravedíes los 136 pliegos, uno de los libros más caros publicados en Madrid por esos años. El pliego se tasó en siete maravedíes. En el más económico precio de cuatro maravedíes se tasa seis años después el pliego de la *Historia* que el licenciado Quintana imprime a su costa. Igualmente en 1629, en cinco maravedíes se tasa el pliego de la *Historia de Cuenca* de Juan Pablo Mártir Rizo, un cuidado infolio adornado con un frontispicio y nueve retratos calcográficos, pero con un precio total de casi la mitad del *Teatro*.

El *Teatro* se divide en cuatro libros, de temática, estructura y extensión diferente, pero también de régimen tipográfico algo distinto unos de otros¹¹. La tipología del material distinto en cada libro modela estrategias tipográficas de variada índole, aspecto que no trato aquí por exigencias de la brevedad. Varias particularidades persisten, no obstante, a lo largo del *Teatro*; entre otras, cómo se acomoda la arquitectura de la página en relación a los distintos contenidos que va presentando la obra. Así, en el capítulo dedicado a los cuerpos santos que yacen en Madrid (págs. 35-36), el texto se dispone en recuadros que remedan inscripciones de lápidas de tumbas. El cuerpo de la letra se hace más pequeño. En dos casos en que sobra espacio en blanco en el recuadro se añade un adorno tipográfico, que recuerda el trazo esculpido en el mármol de una losa (LÁMINA 1). La variedad visual que construye la tipografía subraya, por otra parte, el carácter de mosaico del *Teatro*, de conjunto de textos breves, de miscelánea de documentos. Posibilita que también se hagan visibles fundamentos del método historiográfico del autor.

Uno de los métodos que configuran la escritura corográfica del *Teatro* se fundamenta en el traslado –tal vez «exhibición»– en la plana de testimonios gráficos; por una parte, de documentos de archivo, como cartas y privilegios; por otra, de escrituras expuestas, epitafios e inscripciones. En varios lugares, el dispositivo tipográfico crea en la página un espacio visual –un teatro¹²– donde el documento trasladado invade, hasta eclipsa, el texto

11. El *Teatro* debe contextualizarse dentro de una modalidad concreta de trabajo historiográfico y creo que asimismo, dentro de un estilo tipográfico determinado. Habría que estudiar los principales estilos de imprimir textos corográficos en el siglo xvii, y explorar componentes que intervinieron en decisiones tipográficas específicas. Aunque el tema es intrincado y no se deben sacar conclusiones simplistas, pienso que se puede determinar que hay una relación entre aspectos del método historiográfico y la puesta en página del texto en el caso de González Dávila.

12. González Dávila tiene predilección por el vocablo teatro para titular gran parte de su producción: así, entre otros *Teatro eclesiástico de las ciudades e iglesias catedrales*

redactado por el cronista. La disposición tipográfica destaca la presencia de testimonios gráficos del poder monárquico o del eclesiástico. La página establece una diferenciación tipográfica de acuerdo con la tipología de los textos, y con la importancia que les adjudica. Mediante el interlineado, los espacios en blanco, el encabezamiento, el tipo y cuerpo de la letra, del tamaño de las iniciales, se jerarquiza asimismo desde el punto de vista visual la documentación presentada. Los documentos juzgados menos relevantes se transcriben con más discreto boato tipográfico. El ojo percibe de forma inmediata, con cierto impacto visual, la abundancia, la particularidad y el orden de importancia de los testimonios gráficos desplegados en la página.

San Isidro Labrador recibe, lógicamente, atención textual pero también visibilidad tipográfica. En el apartado dedicado al santo patrón, la disposición tipográfica demarca los distintos planos de texto y se aprecian estrategias de la tipografía que establecen una jerarquía en los testimonios. Así, la respuesta de Pablo V a una carta de la villa madrileña en agradecimiento por canonizar al santo se traslada con visibilidad, legibilidad y solemnidad tipográficas (LÁMINA 2, págs. 22-23): texto de la carta separado por un filete; gran tamaño y separación de las letras versales del encabezamiento; inicial ornada grande; contraste entre letra redonda más pequeña del texto, a doble columna, y letra itálica de mayor tamaño, dispuesta a línea tirada, del documento en latín transcrito.

El carácter de magnificencia de la tipografía usada para los documentos a lo largo del *Teatro* apunta a diversas cuestiones. El antiguo racionero de la catedral de Salamanca, que se había formado en Roma, desarrolla una previa labor de cronista eclesiástico al tiempo que organiza los archivos catedralicios¹³.

de España (1618); *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia de Oviedo: vidas de sus obispos y cosas memorables de su obispado* (1635); de estas dos obras había ejemplares en la Biblioteca de la Torre Alta del Alcázar de Madrid, indica Fernando Bouza en *El libro y el cetro. La Biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro & Fundación Sánchez Ruipérez, 2006, # [4-9], [4-29], págs. 245 y 247. El vocablo teatro no es infrecuente para titular textos en la temprana edad moderna. Destaca su uso en los libros de geografía, en los atlas. No obstante, hay teatros en una variedad de temas. El vocablo continúa usándose en el siglo XVIII. Tiene, sin duda, relevancia en la forma cómo se concibe y organiza el discurso –descriptivo y visual– y en el caso del *Teatro de las Grandezas*, en cómo se construye la arquitectura del libro. Para una interesante tipología de los títulos en la temprana edad moderna –aunque no se ocupa de los teatros– véase Víctor Infantes, «De la titulación», en *El libro áureo*, Madrid: Calambur, 2006, págs. 17-112.

13. Para información biográfica véase Agustín Millares Carlo, «El cronista Gil González Dávila y sus obras», en *Tres estudios biobibliográficos*, Maracaibo, Venezuela, 1961; los prólogos de Baltasar Cuat Moner, *Historia de las Antigüedades de Salamanca*, págs. 11-101, y J. Paniagua Pérez & I. Viforcós Marinas, *Teatro de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales*, págs. 9-55.

La mayoría de sus *Teatros* eclesiásticos se articulan sobre el repertorio, el compendio de papeles. Por otra parte, esa exhibición de testimonios gráficos en la página del *Teatro* constituye asimismo un mecanismo de construcción por parte de González Dávila de una identidad como nuevo cronista real. Entre otros aspectos, sugiere un elemento de sociabilidad y distinción letrada; este tipo de material realizaba su ansiado puesto de cronista, su acceso privilegiado a ese tipo de documentación.

Importantemente, la tipografía que traslada documentación procedente de archivos hace ostensible al ojo la función cardinal que atribuye su autor a esos testimonios en la invención del *Teatro*. El principio de la invención, pero también la *dispositio* del *Teatro* se articulan sobre un doble ámbito; por una parte, la memoria de tales monumentos, su localización y traslado; por otra, la acentuada presencia visual en la página de tales testimonios.

Algo diferente ocurre en la mencionada *Historia* de Quintana donde, por una parte, los documentos de ese tipo son quizás menos numerosos, y por otra, se trasladan sin ostentación tipográfica, sólo el usual cambio a la letra itálica. Ambos textos, el de González Dávila y el de Quintana, se cimientan sobre diferentes métodos historiográficos, sobre distintos principios de la *inventio* y la *dispositio*. Manifiestan una apreciación distinta del presente al que se dirigen. Entablan un tipo distinto de diálogo con la memoria del pasado, el recuerdo de los muertos. Ponen de relieve calidades y funciones diversas de los monumentos del ámbito corográfico, distintas formas de seleccionar y estructurar el saber. Asignan un uso, un provecho diferente a sus libros; por ello, propician además prácticas lectoras distintas.

La diferente concepción de la escritura de la historia, y las distintas finalidades de esos dos libros, se hacen perceptibles también al ojo, se manifiestan igualmente en el régimen tipográfico. La escritura en el *Teatro* tiende a exhibir la recopilación de documentos, a crear un mosaico de testimonios, un teatro de monumentos misceláneos; todo ello se articula mediante una racionalidad tipográfica¹⁴. Por su parte, la *Historia* de Quintana elabora un entramado narrativo, un texto continuo que se articula sobre la autoridad textual de la Biblia, padres de la iglesia, pensadores

14. Desde una actitud distinta hacia el ejercicio de historiar, González Dávila comenta no infrecuentemente sobre el aspecto menos narrativo de sus escritos: «Mas no quiero en esta *Historia* haber servido de más que de juntar materiales, para que otro mejor artífice disponga de obra tan señalada y heroica», *Antigüedades de Salamanca*, págs. 3-4; «Lo que han hecho estas religiones *se verá historiado*, con precisos estilos, en las *Historias* de sus propias Órdenes, y yo *escuso el historiarlos*», *Teatro de las iglesias de Nueva España*, I, pág. 91. Los subrayados son míos.

greco-latinos, historiadores y poetas humanistas, con una acentuada presencia, también visible, de la erudición. Por una parte, el régimen tipográfico que señala la presencia de los documentos en el *Teatro* no se encuentra en la página de la *Historia* de Quintana. Por otra parte, en éste el margen –espacio periférico de la página– se llena de citas y referencias impresas a las obras aludidas en el cuerpo central. Por el contrario, los espaciosos márgenes del *Teatro* –cuyo método corográfico no se fundamenta sobre ese principio narrativo, ni ese tipo de autoridades, ni el acopio de erudición– suelen quedar en blanco¹⁵. El libro contiene pocas referencias impresas en sus márgenes, que por otra parte propiciaron las observaciones manuscritas y los índices personales de algunos atentos lectores. El texto fue profusamente anotado, si tenemos en cuenta los ejemplares con notas marginales que se han conservado¹⁶.

Como hemos mencionado, una característica de la plana del *Teatro* es la relación entre escritura epigráfica y espacio tipográfico, cómo en determinadas páginas la escritura epigráfica organiza el régimen tipográfico. La puesta en página con que concluye el apartado de san Isidro es significativa en este sentido (LÁMINA 3, pág. 24). La composición tipo-

15. Varían las actitudes de los autores ante ese espacio de autoridad y control que constituye el margen de la página impresa, ante llenarlo o dejarlo vacío de anotaciones impresas; de ahí, a invitar o tratar de evitar las anotaciones manuscritas de los lectores. Los propios autores matizan sus puntos de vista. Recurriendo a imágenes arquitectónicas acomodadas a la dimensión visual de la plana, comenta Rodrigo Caro sobre la relación entre su método historiográfico y la disposición tipográfica del margen en *Antigüedades y principio de la ilustrísima ciudad de Sevilla* (1634): «aunque algunos Autores, y los más suelen poner las citas, y autoridades al margen, a mí no me pareció jamás bien este divorcio, pues no es tropiezo para el caminante la columna, que en medio del camino, en lugar, donde no la pueda dejar de ver, le guíe sus pasos, o cuente las millas. Yo libro todo el desempeño de mi crédito en estas autoridades, y testimonios, pues siendo lo principal de que me valgo, es bien, que el lector lo halle allí luego, sin divertirlo al margen, que pocos ven», Prólogo, s/f., facsímile, Sevilla: Alfar, 1998.

16. González Dávila considera margenar un libro indicio de una lectura provechosa; así comenta que los libros de Diego de Covarrubias y Leyva estaban tan rayados que era señal «que no los tenía ociosos», *Antigüedades de Salamanca*, pág. 454; sobre margenar los libros véase Carmen Peraita, «Comercio de difuntos, ocio fatigoso de los estudios: libros y prácticas lectoras en Quevedo», *La Perinola*, 7 (2003), págs. 271-295; Diego Navarro Bonilla, «Las huellas de la lectura: marcas y anotaciones manuscritas en impresos de los siglos XVI a XVIII», en *Libro y Lectura en la Península Ibérica y América*, editado por Antonio Castillo, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003, págs. 243-287. En un esfuerzo por controlar las libertades interpretativas del lector, una «Proclamation» de 1538 prohíbe en Inglaterra las anotaciones marginales manuscritas; véase Kevin Sharpe, *Reading Revolutions: The Politics of Reading in Early Modern England*, New Haven: Yale University Press, 2000, pág. 51.

gráfica se dispone en torno al centro visual de la página¹⁷. Los tres breves párrafos que concluyen el apartado se disponen centrados. La primera línea centrada («Y el sobrescrito dize:») dirige la atención hacia el sobrescrito que la sigue («a nuestros muy amados hijos los Regidores de | MADRID»). Tras el sobrescrito, las dos últimas líneas (que concluyen el apartado y también el cuadernillo B) indican la fecha de canonización y el Papa que la lleva a cabo. Colocadas en el centro visual de la página, realzadas y separadas de la línea que las preceden por un filete, podríamos considerar que las líneas se presentan a modo de inscripción epigráfica. En la casi media página que quedaba en blanco se colocó una viñeta de gran tamaño, que ayudaba sin duda a forjar la memoria visual de la página, y de la legitimación del evento, a la vez que a cerrar, visual y contundentemente, el apartado y la plana.

Los párrafos combinan dos tipos de letra, redonda e itálica, o romana y cursiva. La letra itálica se reserva para la firma del secretario papal, colocada —como es usual— a la derecha de la línea. El nombre «MADRID», única palabra de la línea, figura inscrito con letra versal redonda, destacado por el filete y ubicado estratégicamente en el centro de la línea, prácticamente en el centro visual de la página. Los tres cuerpos de letra redonda se gradúan de menor a mayor, según la vista va avanzando desde la parte superior de la página hacia su centro geométrico. El tamaño está calibrado de acuerdo con lo que se juzga un orden de importancia de los tres planos textuales: en letra mayor que la utilizada para el texto de González Dávila, la traducción de la carta pontificia; con un cuerpo de letra aún mayor, el sobrescrito, elemento de la correspondencia epistolar que implicaba en la temprana edad moderna un riguroso protocolo, con una jerarquización de los rangos de nobleza; y la inscripción final que concluye el apartado, con un tipo llamativamente más grande.

En su dignificada visibilidad, esa inscripción confirmatoria del poder que legitima la canonización incide en una memoria celebrativa de la autoridad pontificia. Se despliega aquí siguiendo pautas del artificio epigráfico. Podemos afirmar que en el modo de organizar el espacio tipográfico que propone a la mirada del lector, de armonizar la proporción de sus letras, en la abundancia y equilibrio de los espacios en blanco, la página se configura de acuerdo con tipologías del espacio gráfico monumental urbano, de la visibilidad de las escrituras expuestas.

17. La diferencia entre centro geométrico y centro visual de la página se trata por extenso en el sugerente trabajo de Emilio Torné, «La mirada del tipógrafo», *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita*, 1 (2001), págs. 146-177, que llama la atención sobre un olvido frecuente en los estudiosos del libro de no considerar la doble página abierta, las dos planas frente a frente.

Otra estrategia tipográfica de carácter diferente está modelada por la necesaria adecuación del grafismo a un texto que se presenta en ocasiones fragmentado en párrafos breves. Las soluciones tipográficas adoptadas para apartados de una o dos líneas son variadas, dependiendo de distintos factores. La proliferación de secciones breves multiplica los epígrafes en la página, y puede producir a la vista cierto efecto de dispersión. Por una parte, a través de la disposición del espacio en blanco, del tipo de adorno tipográfico y su distribución en la página, la tipografía realiza una función demarcadora, orientada a destacar el mensaje breve de texto; por otra, tiende a la vez a proporcionar uniformidad al espacio visual, a crear series de simetrías, a dar continuidad a un determinado ritmo de lectura. En efecto, los apartados de texto breve, las oraciones de escasas palabras, no se pierden o se encuentran dispersas, sino que se destacan e integran armónicamente en el cuerpo del texto. Por ejemplo, para las parroquias de Santiago, san Juste, san Andrés y san Nicolás, cada apartado –separado y encabezado con una cruz latina– ocupa sólo dos líneas dispuestas como es la norma, en doble columna. El mismo tipo de letra inicial simple en todos esos apartados proporciona unidad visual a la plana (LÁMINA 4, pág. 232). El aún más escueto apartado sobre la parroquia de san Miguel observa lacónicamente: «También ésta es muy antigua» (pág. 232). La letra inicial es aquí de un tamaño considerablemente menor. La línea está centrada, dispuesta a línea tirada. La brevedad del apartado se enmarca con dos adornos tipográficos, colocados simétricamente al comienzo y final de cada línea, que lo separan del párrafo anterior y del siguiente, a la vez que lo integran de forma armónica en el ritmo visual creado por el espacio de la página.

Una similar función demarcadora de la disposición a línea tirada, centrada, del texto y de los adornos simétricos al principio y final de cada línea ocurre en los apartados del hospital de los Flamencos y el de los Peregrinos, que ocupa cada uno dos líneas (pág. 307). La estrategia se repite con variaciones en otros pasajes sobre los que se desea atraer la mirada, a los que por su relevancia se quiere dar nobleza tipográfica: así, las «letras que están encima de muchas puertas» del Alcázar, que daban testimonio del «aumento» que hizo Carlos V del edificio regio (pág. 312). La disposición del adorno tipográfico se vuelve exuberante con el riesgo de que una línea aislada de texto pase desapercibida a la lectura (LÁMINA 5, pág. 465). Así, al escribir la vida de los presidentes del Consejo de Italia, el nombre del conde de Miranda (don Juan de Zúñiga) y la línea «Escribí su vida en el Consejo Real de Castilla» se presentan como un epígrafe, centrados y enmarcados por un rectángulo orlado compuesto por el mismo adorno tipográfico utilizado en la página de enfrente (el vuelto

de la hoja anterior) en una orla que resalta el comienzo de la vida del presidente anterior¹⁸.

Otra estrategia tipográfica, que organiza asimismo un texto fragmentado en párrafos breves, expresa una característica añadida: un propósito de advertir al ojo de la regularidad de la presencia de determinados datos. A través de marcas tipográficas que se repiten de forma uniforme se propicia una lectura discontinua: poder saltar de una información a otra con rapidez. Modernamente, esa información se presentaría dispuesta en una tabla.

En las primeras décadas del siglo xvii el crecimiento desmesurado de la población monástica preocupaba al gobierno de la monarquía; la inquietud entintó asimismo la péñola de insignes arbitristas. En el capítulo dedicado a los conventos de religiosos, González Dávila registra (por una parte, siguiendo tal vez el espíritu de las *Relaciones topográficas* de Felipe II, y su propósito de bosquejar un mapa social del reino; por otra, continuando los métodos de trabajo de sus *Teatros*) el número de religiosos que habitan cada casa, además del número total de eclesiásticos de cada orden en España. La información se dispone al final de cada apartado, en un párrafo aparte, sangrado y pautado por un calderón¹⁹. El metódico emplazamiento propicia que el ojo aprecie el carácter sistemático de la noticia. Permite su rápida localización. Favorece una lectura discontinua del texto, realizar un alzado, un cómputo de la población monástica masculina (LÁMINA 6, pág. 270). En breve, facilita su manejo por parte del lector interesado, probablemente cronistas e historiadores, gobernantes, letrados y miembros de los Consejos.

Es posible que el componedor tomara la decisión de poner de relieve tipográficamente esa información. Verosímelmente –bien en la disposición del manuscrito que llegó a la imprenta, bien en el taller tipográfico– pudo también decidirlo el autor, que habiendo considerado el dato relevante,

18. Confirmando el principio de la regularidad de la no uniformidad del libro de la temprana edad moderna formulado por D. McKenzie, el *Teatro* presenta algo diferentemente páginas más adelante una referencia similar («Escribí lo que supe de su vida en el capítulo de los Presidentes de Castilla», pág. 482) a la vida de don Juan de Acuña, presidente del Consejo de Indias.

19. Véase págs. 238, 242, 246, 249, 252, 252, 254, 259, 269, 270, 271, 273, 275. Sobre la utilización del calderón comenta Alonso Víctor de Paredes en 1680, cincuenta y siete años después de imprimirse el *Teatro*: «Esta señal ¶, que llamamos calderon, se vsava en lo antiguo mucho, principalmente en el principio de cada versiculo en que se dividian los capitulos de lo que se tratava; ahora se ha dexado esse estilo, y no sirven de nada, sino es para signaturas de los principios de los libros», *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, editado por Jaime Moll, Madrid: Calambur, 2002, fol. 14v.

juzgó necesario darle destacada legibilidad, una apropiada caracterización tipográfica, con el fin de que un tipo de lector concreto, lector preocupado, lector profesional, pudiera localizarlo, extractarlo y compendiarlo.

Es difícil imaginar que el propio González Dávila se mantuviera ajeno al proceso de impresión, que no hiciera o deshiciera decisiones –alguna quizá a pie de prensa²⁰– en ese dispendio tipográfico que representó una faceta clave de la labor de construcción de significado del *Teatro*, de la consideración de la nobleza del libro y tal vez, del modelar la nueva identidad de cronista real de su autor.

Aspectos clave de las decisiones tipográficas –entre otros, el cuidado de la legibilidad, la facilidad para navegar el libro– debieron hacerse con la idea de diferentes lectores, o espectadores ideales para el *Teatro*: posiblemente, el propio Felipe IV, aficionado a la lectura de escritos de historia, y que guardó un ejemplar del *Teatro* en su Biblioteca de la Torre Alta del Alcázar²¹; también, los miembros de los Consejos, determinados nobles cortesanos, algún cronista real, historiadores, letrados. Asimismo, la disposición tipográfica sugiere que al hacerse ciertas decisiones, el autor tenía en mente tipos de lectores distintos para determinadas partes del texto, una variedad de propósitos para su obra, prácticas lectoras diversas. Si por una parte, su nobleza tipográfica apunta a una circulación cortesana del libro, la lectura de trabajo, lectura profesional o «lectura para la acción»²² entraba, sin duda, en la órbita de las expectativas lectoras que deseaba para su *Teatro*.

20. Queda por dilucidar cómo organizó el taller de Tomás de Junta las pautas en el trabajo de imprimir el *Teatro*, cuyos 136 pliegos se completan en algo menos de cinco meses: la suma del privilegio se fecha el 13 de diciembre de 1622, la tasa el 16 de mayo de 1623. El texto se imprimió con pocas erratas, todas relacionadas con nombres propios. Es probable que el propio cronista se ocupara del proceso de corrección. Por otra parte, es interesante notar que el *Teatro* se imprime durante la estancia del príncipe de Gales en Madrid, cuya inesperada visita de marzo a agosto desencadenó un inusitado afán de gasto suntuario en la corte. No entro aquí sobre la cuestión de los ejemplares del *Teatro* que contienen la «Relación» de la entrada del heredero inglés.

21. Era parte de la colección real de historias urbanas, señala F. Bouza en *El libro y el cetro*, # [4-8], pág. 245. Por otra parte, en esos años se había elaborado una imagen mítica de la devoción por el libro de Felipe III: «Viéndolos abiertos en la Librería del Colegio Mayor de San Bartolomé de Salamanca, se quitó la gorra, y la tuvo en la mano hasta que salió della», en Melchor de Cabrera Núñez de Guzmán, *Discurso legal, histórico y político*, introducción de Amalia Sarriá Rueda, facsímile, Madrid: Instituto de España & Biblioteca Nacional, 1993, pág. 3.

22. Véase el esencial trabajo de Anthony Grafton & Lisa Jardine, «Studied for Action»: How Gabriel Harvey Read his Livy», *Past and Present*, 129 (1990), pág. 30-78; para un caso peninsular, Carmen Peraita, «Marginalizing Quevedo: Reading Notes and the Humanistic Persona», *Variants*, 2-3 (2004), págs. 37-60.

Grandezas de Madrid. 35

explicando las que pudo: y auiendo sela dado, aunque con muchas puñadas y cozes q le dieron sus enemigos, llegó vn Turco a el, y le cortò las narizes, y punçò los ojos con el cuchillo. Desta suerte le lleuaron al lugar del martyrio, donde confissando a voz es a Dios irino y vno le arrojaron al fuego, y subio su alma à gozar de la diuina vida prometida a sus buenas obras, y encendido amor de Dios. Por todo sea bendito su dulçisimo nombre.

Tambien se hallaron presentes fray Antonio de Gouea del Orden de san Agustin, de nacion Portugues, Obispo de Sirene en el Armenia, y don Iorge Mascareñas captiuo, Cauallero Portugues, intimos amigos, y paniaguados del Martyr.

CAPITULO VIII.

De los cuerpos Santos que ay en la Villa de Madrid.



IENE Por amparo la grandeza desta Corte algunos cuerpos de Ilustrisimos Santos Martyres, y Confesores, que fueron traydos a ella de diferentes Reynos y Prouincias, para mayor gloria suya.

S. CLAUDIO MARTYR

A vij. de Julio.



EN El Conuento de la Santisima Trinidad està el cuerpo de S. Claudio Martyr. Celebran los Religiosos su fiesta à vij. de Julio. Contirrio S. Sebastian a S. Claudio, cò Nicoltrato, Victorino, y Simphoriano: Baptizòlos S. Polycarpo Prefbtero. Prendiòlos vn juez llamado Fabiano, porque andauan por las orillas del Tiber buscando los cuerpos santos de los que auian padecido por la ley de Iesu Christo. Tuuolos presos diez dias; persuadiòlos con amenazas, y ruegos, desistiesen de su intento; no acabò nada con ellos, mandòlos atormentar, y echar viuos en el mar. Padecieron martyrio en el Imperio de Diocleciano y Maximiano, siendo Pòtifice Romano Marcelino. Año de Christo CCC.III.

VN CVERPO DE LOS

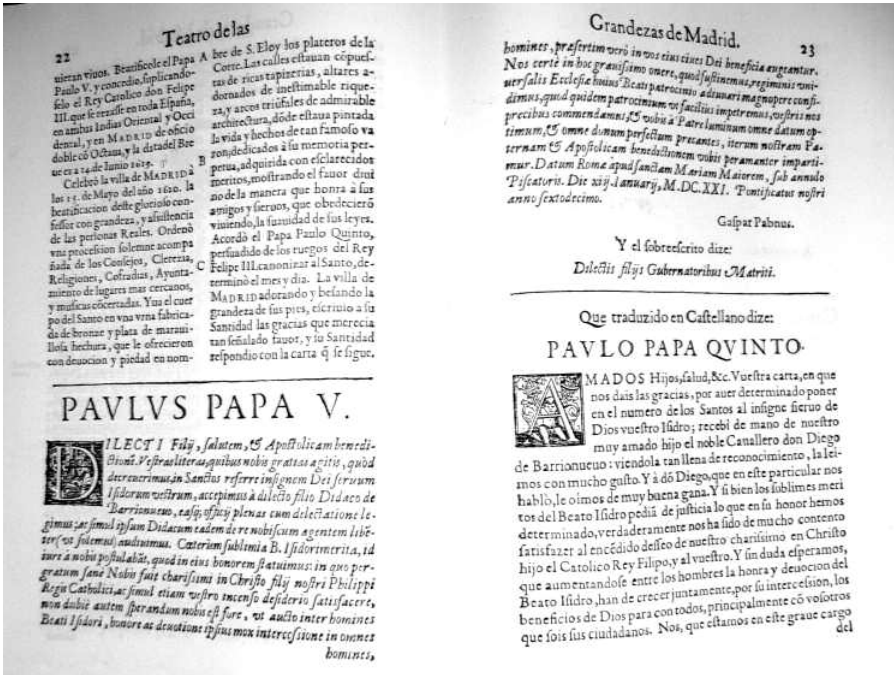
Inocentes, à xxvij. de Dizjeb.



EL Conuento de nuestra Señora de la Piedad, de Religiosas Descalças del Orden de san Francisco, que fundò la muy poderosa Señora doña Iuana Princesa de Portugal, tiene vn cuerpo de los santos Inocentes, que padecio martyrio con otros sus compañeros en el Reynado de Herodes, en el año primero del Nacimiento de Christo.



SAN



Teatro de las

22
nuevas viñas. Beatiñcole el Papa Paulo V. y concedido don Felipe III. que se crease en toda España, en ambas Indias Oriental y Occidental, y en MARIANO de obispo de Salamanca, y la distaste Beate era 14 de Junio de 1629.

Celebro la villa de MADRID à los 11. de Mayo del año 1630. la beatificación de este glorioso confesor con grandezza, y asistencia de las personas Reales. Ordenó una procesion solemne acompañada de los Consejos, Clero, Religiones, Cofradias, Ayuntamiento de legados mas cercanos, y musica concertada. Y en el cuerpo del Santo en una vna fabrica de bronce y plata de marrañilla hechura, que le ofrecieron con deuocion y piedad en nom-

A be de S. Eloy los plateros de la Corte. Las calles estauan copuñadas de vicataperias, altares adornados de inestimable riqueza, y arcos triunfales de admirable arquitectura, doze estaua pintada la vida y hechos de tan famoso valiente, adqueñida con eclatacion y honra, mostrando el fauor diuino y fieruo, que obedecierón Acordó el Papa Paulo Quinto, persuadido de los ruegos del Rey Felipe III. canonicar al Santo, determinó el mes y dia. La villa de MADRID adorando y beñando la grandezza de sus pies, extenulo a su Santidad las gracias que merecia tan señalado fauor, y lo Santidad respondio con la carta q̄ se sigue.

PAVLVS PAPA V.



LECTI Filij, salutem, & Apostolicam benedictionem. Vestrae litterae, quibus nobis gratias agitis, quod decreuerimus in Sanctis referre insignem Desiderij filiorum vestram, acceptimus à dilecto filio Didaco de Barrionueno, castro eius plenam deuotionem legimus: simul ipsam Didacum eadem de re nobiscum agentem libere nos scimus audimus. Ceterum sublimis B. Hieronymus, id iure à vobis postulabit, quod in eius honorem statimus: in quo per gratiam sane Nobis suis charissimis in Christo filij nostri Philippo Regis Castellae: simul etiam vestro iussu desiderij satisfacti, non dubie autem sperandum vobis est fore, ut aucto inter homines Beati Hieronymi, honore ac deuotione ipsius non intercessione in omnes homines,

Grandezas de Madrid.

23
homines, praesertim vero in vobis eius cunctis Dei beneficia exigantur. Nos certe in hoc gratissimo opere, quod sustinetis, regimini vniuersalis Ecclesiae huius Beati patrono adiuuari magno opere confidimus, quod quidem patrocinium, ut facilius impetremus, vestris in precibus commendamus. Et vobis à Patre laudum omnes, vestris in meritum, & omne donum perfectum praestemus, iterum vestram Patrem. Datum Romae apud sanctam Mariam Matrem, sub aedificatorio Piscatorio. Die xij. Ianuarij, M. DC. XXI. Pontificatus nostri anno sextodecimo.

Gaspar Pabouus.
Y el sobrescrito dize:
Dilectis filijs Gobernatoribus Matriti.

Que traduzido en Castellano dize:
PAVLO PAPA QVINTO.



MADOS Hijos, salud, &c. Vuestra carta, en que nos dais las gracias, por auer determinado poner en el numero de los Santos al insignie fieruo de Dios vuestro lido; recebi de mano de nuestro muy amado hijo el noble Castellero don Diego de Barrionueno: viendolo tan lleno de reconocimiento, la leamos con mucho gusto. Y à do Diego, que en este particular nos hablo, le oimos de muy buena gana. Y si bien los sublimes meritos del Beato lido pedian de justicia lo que en su honor hemos determinado, verdaeramente nos ha lido de mucho contento satisfazer al encendido desseo de nuestro charissimo en Christo hijo el Catolico Rey Filipo, y al vuestro. Y sin duda esperamos, que aumentando entre los hombres la honra y deuocion del Beato lido, han de crecer juntamente, por su intercecion, los beneficios de Dios para con todos, principalmente con vuestros que sois sus ciudadanos. Nos, que estamos en este graue cargo del

LÁMINA 2, págs. 22-23.

Teatro de las

24
 del gouierno de la Iglesia vniuersal , confiamos grandemente
 ser ayudados con la intercesion deste Bienauenturado. Pero
 para que mas facilmente le consigamos, nos encomendamos à
 vuestras oraciones, deffcando, y suplicando, que Dios os comu-
 nique sus excelentes y perfectos dones. Otra vez, con mucho
 amor, os damos nuestra beñdicion Paternal y Apostolica.
 En Roma, en Santa Maria la Mayor, 13. de Enero, 1621. Pon-
 tif. 16.

Gaspar Pabno.

Y el sobreescrito dize:

A nuestros muy amados hijos los Regidores de
 MADRID.

Canonizò à este Santo à 12. de Março de 1622.
 nuestro muy Santo Padre Gregorio XV.

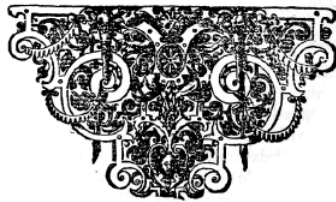


LÁMINA 3, pág. 24.

232

Teatro de las



AQUI YAZE LA BVENA MEMORIA DEL ILVSTRISSIMO
SEÑOR DON GVTIERRE DE VARGAS CARAVAIAL
OBISPO QUE FVE DE PLASENCIA, HIIO SEGVND0 DEL
LICENCIADO FRANCISCO DE VARGAS DEL CONSEJO
DE LOS REYES CATOLICOS Y REYNA DOÑA IVANA.
REEDIFICO Y DOTO ESTA CAPILLA A HONRA Y
GLORIA DE DIOS CON VN CAPELLAN MAYOR
Y DOZE CAPELLANES. MVRIO
AÑO M.D.L.VI.

A La parte del Euangelio de **A** Confesero; con que dio lugar en
la Capilla está enterrado fu
padre el Licenciado Francisco de
Vargas, varon de tan gran prudé-
cia en los Reynados de los Reyes
Catolicos y Reyna doña Iuana, q̄
todos los negocios dificultos se
los remitian, pareciendoles yuan
bien librados con el acuerdo de fu
Castilla a lo que ha quedado por
refrã, *AVERIGVELO VARGAS*.
Respondian desta manera los Re-
yes a los caños que tenian dificul-
tad, remitiendo la aueriguacion
a su Ministro. El Epitafio
de su sepultura
dize:

**
Aqui está el muy Magnifico señor Licenciado Francisco de Var-
gas. Partio desta peregrinacion con la esperanza Catolica, que deuio
esperar la resurreccion de su cuerpo; y aqui fue depositado hasta
el juyzio final, Año 1518.*

A L Lado de la Epistola está el entierro de doña Ynes Carauajal
madre del Obispo.



PARROQUIA DE SAN MIGVEL

✠ T Ambien esta es muy antigua. ✠

PARROQUIA DE SANTA CRVZ.**

E N Ella ay memoria de vna **B** don Iuan el Segundo y la Reyna
Cofadria que fundò el Rey doña Maria. El fin della es, hazer
obras

Teatro de las
464
DON GASPARD DE QUIROGA
Cardenal y Arzobispo de Toledo.

Y VO Por patria a A el Capelo de Cardenal; celebrò Synodo en Toledo, y fue el prime ro que proueyó por concurio los Beneficis Curados de su Arzobispado. Murio en Madrid en el año 1595. y está su cuerpo enterrado en su patria Madrigal. Viuiendo firmo al Rey Felipe II. pa- ra las guerras, y necesidades publicas con quinientos mil ducados. Dio al Colegio de san Eugenio de la Compania de Toledo tres mil ducados de renta, al Colegio de la Compania de Talauera mil y quinientos ducados de renta, al Monasterio de san Torcato de Toledo, para el Colegio de las seglares, dos mil ducados de renta; al Monasterio de la Magdalena de Alcalá de Henares se- trecientos ducados de renta, al Colegio de los Ingleses de Valladolid mil ducados de renta. Todo esto sin carga alguna. Sus testa- mentarios dieron de su hazienda al Conuento de santa Isabel de Madrid seis mil ducados de renta. Gassó el Cardenal en vida en el Conuento que edificó en Madrigal del Orden de san Agullin, cien mil ducados, y sus testamentarios le dieron cinco mil de renta. Lo que dexó fue vn millon y quinien- tos mil ducados. Los quinientos mil llenó la Sede Apostolica, para ayudar a los Catolicos en las guerras

Grandezas de Madrid.
465

guerras de Vngria contra Tur- cos; quinientos mil el Rey don Felipe II. para hazer guerra a los infieles y hereges; quinientos mil para obras pias. Su testamto no contenia mas que las palabras si- guientes: **NOMBRÓ CINCO TESTAMENTARIOS. LOS QVALES MANDO SE IVNTEN, Y HAGAN DE MI HAZIENDA LO QUE VN ARZOBISPO DE TOLEDO TIENE OBLIGACION DE HAZER.** Las limosnas secretas fueron muchas, y muchas a gente noble.

En el interin que el Rey daua Presidente al Consejo, mandó a don Diego Fernandez de Cabre- ra y Bobadilla, tercer Conde de Chinchon, y del Consejo de Esta- do, asistiese al despacho de lo q se ofreciese en el Consejo. Fue Mi- nistro de los fuorocidos que tu- uo cerca de la persona, para que le fuesse en d'poner lo perrone- ciente a las Coronas de Aragon. Suplicóle el Conde vn dia, po- niendo por intercessora la gra- cia y mercedes que le hazia, le cõ- cediesse, para salir a su hijo doña Mencía, vna de las Mayordomias de su Real Casa, ò del Principio su hijo, que con esta condicion ten- dia marido. Respondio el Rey: **LAS OCIAS DE MI CASA Y DE MI REINO NO SE PARTIRYERON PARA DARLOS EN DOTE, O CASAMIENTO, CASESE, QVE SI LO MIERECIERE TEN- DRE QVIDAD DE HON- RALLE.** He visto la respuesta, y pareciome digna que la His- toria hiciesse memo- ria della.

Don Iuan de Zuñiga Conde de Miranda.

Escriual fuvida en el Consejo R.pj de Castilla.

Iuan Fernandez de Velasco Condestable de Castilla.

V Q V E De Frías, D Leon. Dio la obediencia en nom- bre del Rey Catolico don Filipe Segundo, al Papa Sixto Quinto, y parabi de auer sido electo por- fucssor de san Pedro. Llegó a El- paña, y el mismo Rey, conosció el

LÁMINA 5, págs. 464-465.

246

Teatro de las

El Maestro fray Antonio de Baraona escribió una doctrina Moral y Espiritual. Y fueron moradores del Conuento el Maestro fray Christoual de Fonseca, insigne Predicador, que escribió la primera y segunda parte del Amor de Dios; y el Maestro fray Diego Lopez, Predicador insigne, escribió Sermones sobre los Evangelios de la Quaresma.

¶ Con este Conuento tiene el Orden de san Agustín en España 150. y en ellos 3300. Religiosos.



COLEGIO IMPERIAL
DE S. PEDRO Y S. PABLO DE LA
Compañía de IESVS, Año M.D.LX.

VALDREME Para escribir la Historia deste Colegio, y de sus Varones claros, de

B callar los Religiosos. Salio Dios a la causa, por ser suya, y conueniédo cómo obras a los que contradecía,