UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo

J. IBARRA, EL GRABADO Y LAS ARTES IMPRESORIAS EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII

Tesis Doctoral de :
MARIANO VILLEGAS GARCÍA

Dirigida por el Dr.D. Alvaro Paricio Latasa
Catedrático de Grabado de la Facultad de Bellas Artes
de Madrid

1993

Director Sr. Dr. ALVARO PARICIO CATASA

TRIBUNAL

Presidente: Sr. Dr. PEDRO RAMON MARTINEZ SIERRA

Vocal: Sr. Dr. MANUEL PARRALO DORADO

Vocal: Sr. Dr. ANTONIO TOMAS SANMARTIN

Vocal: Sr. Dr. MANUEL SILVESTRE VISA

Secretario: Sr. Dr. JULIAN GIL MARTINEZ

J. IBARRA, EL GRABADO Y LAS ARTES IMPRESORIAS EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII

TOMO PRIMERO

Tesis Doctoral de :

MARIANO VILLEGAS GARCÍA

A la memoria de mi querido padre, Mariano Villegas de León (1917-1993), librero anticuario madrileño fallecido después de sesenta y dos años de profesión y a Rosa Mª Hernández, mi mujer, por su animosa ayuda y cálida comprensión.

INDICE

TOMO PRIMERO

INDICE.

INTRODUCCION VII

I. ANTECEDENTES HISTORICOS Y GRAFICOS 1

I.1. Los primeros Borbones 1

I.2. Don Joachín Ibarra Marín 9

I.3. Arte del libro francés en el siglo XVIII 16

I.3.1. Antecedentes y primera mitad del siglo XVIII. Almanaques. 16

I.4. Llegada a la Villa y Corte de Madrid en 1742 26

I.5. El Madrid tipográfico de Fernando VI 29

I.5.1. Legislación del libro 31

I.5.2. Edición y encuadernación 41

I.5.3. El Grabado Calcográfico 46

I.5.4. Impresores madrileños. Marcas tipográficas 49

I.5.5. Don Antonio Marín. Maestro tipógrafo, 1713-1770 61

I.6. Primer establecimiento tipográfico de Don Joachín Ibarra, 1753-1765 71

I.6.1. Requerimientos por el Juez de Imprentas Curiel 75

II. MOTIVACION Y ESPLENDOR DE LAS ARTES IMPRESORIAS MADRILEÑAS 89

II.1. Nacimiento y creación de una Academia 89

II.1.1. Distribución de Premios 95

II.1.2. Enseñanza del Grabado Calcográfico 97
II.1.2.1. Técnicas calcográficas. Edición. Grabadores 104
II.2. Carlos III, Madrid y la "divina arte negra" 144
II.2.1. Legislación del libro 148
II.2.2. Creación de punzones y matrices 154
II.2.3. Soporte impresorio, tintas y encuadernación 161

III. DON JOAQUIN IBARRA, IMPRESOR DE "LAS LUCES" 178
III.1. Segunda Oficina Tipográfica. 1766-1785 178
III.2. Testamentos y partida de defunción 185
III.3. El Príncipe de los libros 191
III.3.1. El autor, el traductor y el erudito 195
III.3.2. Operarios y Artistas colaboradores. Edición calcográfica. 201
III.3.3. Formato y composición 222
III.3.4. Ediciones más importantes de las obras de Salustio producidas en España 248
III.4. Reconocimientos y elogios 252

TOMO SEGUNDO

IV. CONTINUADORES Y CONTEMPORANEOS TIPOGRAFOS 256
IV.1. Viuda y herederos 256
IV.2. Don Antonio de Sancha y herederos 260
IV.3. La Imprenta Real y la Real Calcografía 274
IV.4. Impresores madrileños. Marcas tipográficas 278
IV.5. Real Compañía de Impresores y Libreros 293

V. ARTISTAS COLABORADORES Y ACERVO TIPOGRAFICO ILUSTRADO 303
V.1. Dibujantes y grabadores 303
V.2. Ediciones de la IMPRENTA IBARRA, 1753-1800 358
V.3. Ediciones de la IMPRENTA DE SANCHA, 1771-1800 399
V.4. Ediciones de interés bibliológico producidas en Madrid en el siglo XVIII 416

CONCLUSIONES 465

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE DON JOAQUÍN IBARRA 468

BIBLIOGRAFÍA GENERAL 469

INDICE DE LAMINAS 477

INTRODUCCION

En un principio, atendiendo al título de esta tésis, "J. IBARRA, EL GRABADO Y LAS ARTES IMPRESORIAS EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII", puede parecer que su contenido es ajeno a los estudios e investigaciones propios de esta Facultad, pero a mi entender nada más lejos de la realidad.

En los cimientos de la estructura que da cuerpo y soporta a la actual Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, nos encontramos a la Junta Preparatoria, cuyo proyecto fundacional firma el Rey Felipe V el 13 de Julio de 1744 y se inaugura públicamente el 1 de Septiembre del mismo año. Auténtico andamiaje para la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que desde su inicio reconoció como gran aliada a la "divina arte negra" o arte de la tipografía, para poder difundir sus nuevos conceptos, se vió por ello en la necesidad apremiante de elevar a la misma categoría de las otras Nobles Artes al Grabado, propiciando de esta manera el aprendizaje y formación de profesionales en "el Grabado en hueco o talla dulce y el Grabado y talla de tipos sueltos", que posibilitaban la fundición de matrices, necesarias para el desarrollo de las artes impresorias tipográficas.

Era un terreno que había que abonar con el fertilizante del conocimiento y el "buen gusto", mezclado con los intereses patrios y mercantiles. Los oficiantes de las Reales Academias ya establecidas que empezaban a difundir el manantial de las nuevas ideas, decidieron incorporar conceptos más pragmáticos, iniciando la incorporación de las Bellas Artes a la industria, con el fin de mejorar sus proyectos y hacerlos competitivos en el mercado.

Con fecha de 12 de Abril de 1752, el Rey Fernando VI firmó la Real Orden de fundación de la Real Academia de Bellas Artes, que lleva su nombre.

Tanto los profesores como los consiliarios, que eran los representantes de los intereses reales, habían reconocido el retraso que padecía nuestro país en la edición de estampas, por lo cual demostraron gran interés en implantar y motivar las enseñanzas calcográficas, tan necesarias como complemento estético y conceptual en la elaboración de los libros. Tiburcio Aguirre (Viceprotector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde el 27-4-1753 hasta el 25-5-1767), había señalado que a las "*impresiones españolas les faltaban las cabeceras, letras capitulares, viñetas y colofones, que tanto agraciaban a los libros extranjeros*", solicitando que se abriesen planchas en cobre, para ilustrar los libros editados por la Real Academia, pidiendo a sus profesores que ejecutasen dibujos para tal fin y una vez realizados se pasaran a las planchas.

Por la necesidad de fomentar esta dedicación artística y como motivación para los futuros discípulos de la enseñanza de Grabado Calcográfico, se concedieron, entre los años de 1754 y 1758, seis becas de las cuales fueron beneficiarios entre otros : Tomás López, Juan de la Cruz y Olmedilla y Manuel Salvador Carmona.

El Rey "ilustrado" Carlos III dió un gran impulso a esta política de becas relacionadas con las artes impresorias nombrando como pensionistas becarios, para aprender el arte de estampar, a Hipólito Ricarte y Francisco Espinosa, en el año 1764.

Gracias a este Monarca, amante de la palabra y la imagen impresa, las Artes concernientes a la producción editorial refulgen en el siglo XVIII español.

La unión del papel, los tipos móviles y el grabado reforzaron los cimientos de los soportes básicos de la estructura de la pirámide cultural, para mantenerla, vitalizarla y hacerla asequible a la gran mayoría. Gracias al Grabado calcográfico las imágenes estampadas tenían mayor precisión, eran más descriptivas, y el auténtico vehículo para la divulgación política, artística, histórica, lúdica, religiosa, del conocimiento científico

del saber porqué y el técnico del saber hacer.

Arte, ciencia y técnica fundidos en una misma disciplina que forma parte del tejido cultural de la Historia de la Humanidad, cuyo principal objetivo es la divulgación, participando activamente en el desarrollo conceptual y científico del hombre, siendo el vehículo del arte, el razonamiento, la especulación y la prueba, alterando sustancialmente los conocimientos, valores y creencias que estructuran el tejido social, cultural y político de los pueblos.

Gracias a los directores de las Oficinas tipográficas, que hacían las veces de editores y en una gran mayoría también de libreros, que aportaron sus investigaciones y conocimientos desarrollados en la producción del libro, se propició la demanda de la colaboración de dibujantes y grabadores, enriqueciendo de modo didáctico u ornamental las ediciones que salían de sus prensas.

Para que el conjunto de hojas impresas, estampadas, plegadas, encartadas, cosidas, abrazadas con papel, en pergamino, piel o tela, en el que se materializan la cultura y la técnica del libro, agrupando en su composición el lenguaje de los símbolos y signos, suscitando una emoción y emitiendo belleza, es necesario que las distintas partes que lo componen estén realizadas con buenos materiales, por buenos profesionales expertos y grandes artistas con una finalidad común. Para que se lleve a término se necesita una cabeza rectora que dirija este conglomerado de palabra e imagen impresa, un coordinador que recibe el nombre de editor o como se le denominaba en el siglo XVIII, director de imprenta u Oficina tipográfica.

Hubo muchos y algunos excepcionales en el transcurso del Siglo de Oro de la Tipografía Española, como es el XVIII, de entre ellos el que brilla de forma excepcional es Don J. Ibarra Marín, seguido de Don Antonio Sancha, los dos editores, impresores y libreros, el segundo también encuadernador.

Anfitriones de la cultura de su época, en sus oficinas tipográficas se reunían, formando tertulia, las figuras de las ciencias, las artes y el humanismo, ilustres pensadores y altos mandatarios. Comentaban las nuevas publicaciones realizadas en Francia, traidas por libreros como A. Sancha, que tanta influencia tuvieron en el transcurso de la historia cultural y política en nuestro país y en el desarrollo de las Reales Academias.

Gracias al nuevo concepto editorial, realizado por estos impresores-libreros, las grandes Oficinas Tipográficas instalaron en sus talleres tórculos, para la estampación de las espléndidas planchas, varios decenios antes de la creación de la Estampería Real en el año 1789. De hecho, en el total de la producción tipográfica de estos dos editores, ocupan un lugar relevante las ediciones ilustradas con estampaciones calcográficas.

Al librero, correo transmisor de la cultura legada en caracteres, hacedor de acólitos de las artes impresorias, cancerbero, expositor, propagandista y distribuidor del pensamiento, esta época a la que está dedicado este estudio, le debe la difusión del libro y el grabado.

La historia y el desarrollo del grabado español es dependiente del curso histórico marcado por la producción del libro en España, al menos hasta bien entrado el siglo XIX, salvando contadísimos e ilustres casos aislados de finales del siglo XVIII.

Los estudios realizados en nuestro país, dedicados a las artes impresorias y al grabado en su totalidad, que configuran las Artes del Libro Español, pueden ser divididos en dos grandes grupos : primero, los dedicados al estudio de las distintas épocas de la Historia de la Tipografía Española y segundo, los dedicados, en menor número, a la historia del Grabado en España. Nuestra bibliografía sobre el siglo XVIII adolece en gran medida de estudios paralelos, interdisciplinares, realizados para una misma investigación de todas las partes y sus componentes, tan dependientes los unos

de los otros para poder configurar un volumen.

Por circunstancias familiares siempre he estado inmerso en el mundo del "librero bibliófilo", el mejor reconocimiento a esta pasión compartida, de la que soy deudor, es la realización de esta investigación sobre "J. IBARRA, EL GRABADO Y LAS ARTES IMPRESORIAS EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII", analizada desde dos pasiones abrazadas, el bibliófilo y el profesional del arte calcográfico, como es mi caso.

Como coleccionista permanente del libro antiguo me he visto, desde hace años, obligado a estudiar, analizar, comparar, identificar, clasificar, etc., ediciones príncipe y bibliografía general y específica, tan necesaria en este campo.

Esta investigación nace de la profunda admiración que siempre he tenido por la producción de D. Joaquín Ibarra y particularmente, la edición por él realizada de las obras de Salustio, "LA CONJURACION DE CATILINA Y LA GUERRA DE JUGURTA", uniéndome a la larga fila de admiradores de todo el mundo del famoso impresor y encabezada por el Rey Carlos III en el siglo XVIII.

La inexistencia de un estudio extenso y pormenorizado sobre la edición anteriormente referida más la lectura de la escueta biografía, documentada en pequeñas publicaciones anteriores, sobre mi admirado tipógrafo realizada por el librero zaragozano Inocencio Ruiz Lasala en 1968, y el encuentro fortuito con un ejemplar impecable de la edición del Salustio fueron motivos suficientes para embarcarme en esta empresa.

Utilizando como epicentro dicha edición original del Salustio y el hilo conductor de la biografía y producción de D. Joaquín Ibarra, situándolo en el entorno político, social y cultural de los primeros Borbones españoles, se ha realizado una investigación del variado conjunto de entidades oficiales, imprentas, librerías, colaboradores

profesionales y artistas, que apoyan, crean, confeccionan y promocionan el grabado y el libro en el Madrid del siglo XVIII.

Al analizar su compleja estructura, que sustenta su desarrollo, la necesidad de ir "alimentando" documentalmente cada apartado, basándose en fuentes dedicadas a tan variados temas, me he encontrado con la necesidad de dividir éstas en dos bloques fundamentales :

A) Ediciones originales de libros ilustrados, editados en Madrid durante el siglo XVIII. Fuente documental importantísima para poder analizar, referir y cotejar en directo el desarrollo de este estudio.

B) Bibliografía general y específica de la tipografía y el grabado español.
Las fuentes dignas de estudio de este tipo de bibliografía, general, específica o periférica, aunque escasa y en muchos casos tangencial, en el tema de esta investigación, es de gran utilidad.

A sus autores les estoy agradecido por la generosidad y brillantez de sus investigaciones y por el permanente estímulo y enriquecimiento que me ha proporcionado su lectura y consulta, coincidiendo con alguno de ellos en la necesidad de realización de más estudios sobre el libro ilustrado español (A. Gallego), especialmente el producido en el siglo XVIII, que contemplen análisis pormenorizados de cada una de las partes interdependientes que lo forman como unidad.

Mi gratitud infinita a mi padre, librero-anticuario, docente permanente en mi formación como aprendiz de bibliófilo, y a sus compañeros de profesión que me dejaron estudiar sus colecciones sobre el libro español del Siglo XVIII.

Al Dr. D. Alvaro Paricio Latasa, le estoy doblemente agradecido : primero por su docencia en la disciplina de Grabado Calcográfico, del cual fuí alumno en dicha especialidad impartida en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, durante los tres primeros años de la década de los setenta, su dedicación y la generosidad de sus apoyos y orientaciones, fueron determinantes en mi formación como grabador; y segundo como Director de esta tésis, sus indicaciones y estímulos han sido de ayuda insustituible para poder llevarla a término.

CAPITULO I. ANTECEDENTES HISTORICOS Y GRAFICOS.

I.1. LOS PRIMEROS BORBONES

En los albores del siglo XVIII España era un país empobrecido. La mayor parte del territorio estaba sometido al régimen casi medieval del señorío. Su decadencia iniciada con Felipe II, mantenida con Felipe III llegó al desastre con Felipe IV y a su total ruina con Carlos II.

El asombro producido en los políticos y Grandes de España por la monarquía francesa abrió paso con el testamento de Carlos II[1] a la nueva dinastía borbónica, fundada por el Duque de Anjou, nieto de Luis XIV y bisnieto de Felipe IV. Fue aclamado como Felipe V Rey de Castilla, el 24 de Noviembre de 1700, entró en España el 23 de enero de 1701 y el 8 de Mayo del mismo año, en la Iglesia de San Jerónimo El Real, juró "*guardar y no enajenar el patrimonio real, observar y respetar las leyes y los privilegios de ciudades, villas y lugares, recibiendo a su vez el juramento de fidelidad y pleito-homenaje de los prelados, grandes títulos, caballeros y procuradores de las ciudades y villas con voto en Cortes*".[2]

Bajo la inevitable protección de su abuelo, inició el gobierno de un pueblo inmerso en el abandono, que era en su mayoría rural. La tutela del "Rey Sol" le proporcionó un ejército y ministros que le orientaron en la reorganización de la Administración.

---

[1] Antonio de Ubilla.
Diario de los viajes del rey Felipe V. Madrid, 1704.

[2] El testamento de Carlos II designó a Felipe V heredero de la Corona Española. Había sido "preferido" por ser nieto de María Teresa, hija de Felipe IV.

La unión de España y Francia no fue aceptada por la antigua Corona catalo-aragonesa ni por los enemigos tradicionales del país galo : Gran Bretaña, Países Bajos y Portugal, que apoyaban al otro pretendiente a la Corona española, el Archiduque Carlos, Príncipe de la Casa de Austria. Esta alianza contra los Borbones, que provocó la Guerra de Sucesión, de contienda internacional se convirtió en una guerra civil que enfrentó a la Corona de Aragón y de Castilla, propiciando la muerte, el hambre y la miseria, en un país de malísimas condiciones higiénico-sanitarias. En casi ninguna de sus provincias, en las ciudades y pueblos, había agua potable ni alcantarillado, las epidemias diezmaron el desarrollo demográfico.

País que mantenía las desigualdades sociales desde siglos anteriores, donde los nobles mantenían sus privilegios y a los villanos se les explotaba de la manera más ignominiosa, todo o casi todo les estaba vedado, "*sólo servían para aumentar el número de nacidos*" y así seguir incrementando el número de braceros y la "carne" de la milicia.

País que seguía exigiendo a su pueblo la limpieza de sangre, demostrando que en las cuatro últimas generaciones de antepasados no hubo judíos, moros, gitanos, penitenciados por el Santo Oficio, etc., para obtener un empleo de cierta importancia, ingresar en colegios militares o en otros establecimientos de enseñanza y en la mayor parte de profesiones liberales.

País cuya principal riqueza era la territorial y estaba en su mayoría en manos de la nobleza, de las corporaciones civiles y de las eclesiásticas, dejando una mínima parte que pertenecía a familias plebeyas y pequeños propietarios libres.

País que conservaba vigentes, hasta el decreto de 16 de Enero de 1716, el derecho de los Señores sobre la vida y la muerte de sus vasallos. Acostumbrado a criar a sus hijos y desposarlos con la muerte cuando las necesidades, la ambición o alianzas de sus

monarcas lo requerían, propició la victoria a Felipe V en la Guerra de Sucesión.

Después de trece años de contienda se firmaron los Tratados de Utrecht y de Rastaff en 1714 y los pactos redujeron el imperio europeo español, perdiendo cuanto conservaba en los Países Bajos, el Milanesado, Nápoles, Sicilia y Cerdeña, la Colonia de Sacramento, Menorca y Gibraltar, se estipuló la renuncia de Felipe V y sus sucesores a la corona de Francia y de los Duques de Berry y de Orléans a la de España, considerándose en el futuro como dos dinastías separadas.

El monarca, aprovechando su victoria, abolió los fueros políticos, penales y administrativos de : Aragón y Valencia, el 29 de Junio de 1707; Mallorca, el 28 de Noviembre de 1715; y los de Cataluña, el 16 de Enero de 1716. Para asegurar a su dinastía Borbón la corona que tanto le había costado mantener, creó una nueva ley, por auto acordado el 10 de Mayo de 1713, que variaba el orden sucesorio tradicional, por lo cual las mujeres no heredarían el reino mientras hubiese descendientes masculinos del fundador de la dinastía.

Aún reconociendo las atrocidades producidas por la contienda, hay que observar con Jovellanos[3] que la situación de España era superior a lo que había sido durante el reinado de Carlos II. En el terreno político y económico el país salió fortalecido, pero no así en el aspecto cultural y artístico, que seguía las directrices barroco-tardías marcadas en los últimos años de la centuria anterior.

Durante la primera década de su reinado, el monarca español se casó el 3 de Noviembre de 1701 con María Luisa Gabriela de Saboya, nacida en Turín doce años

[3] Dice: "*...aquella guerra aunque por otra parte funesta, no sólo retuvo en casa los fondos y los brazos que antes perecían fuera de ella, sino que atrajo algunos de las provincias extrañas y los puso en actividad dentro de las nuestras*". Angel Salcedo Ruíz en "La Epoca de Goya", Madrid 1924. Pág. 76.

antes y descrita por el Duque de Grammont como "*una reinecita alta, fina, de aire majestuoso, color pálido, ojitos vivos y boca pequeña*", pero sin el menor gusto para las artes si atendemos a la continuación de su relato "...*no gusta de la música, ni de la comedia, ni de la conversación, ni del paseo, ni de la caza ... no quiere más que gobernar soberanamente, conducir al Rey con andadores ...*"[4]. Sus preocupaciones eran otras, primero "ser mujer" y en segundo lugar asegurar la descendencia. Los tiempos no estaban como para proteger las Bellas Artes, el pretendiente a la Corona y la Alianza de países que le apoyaban sembraron el país y su capital, donde ella vivía, de sangre y miedo, provocando la huída de la familia real a poblaciones más seguras en múltiples ocasiones.

Cuando el primer Borbón llegó a España, era portador de la cultura europea, lo que en aquella época, era lo mismo que decir la cultura del reinado de Luis XIV. Sus resplandores eran : Corneille, La Fontaine, Molière, Pascal, Racine, La Bruyère, Bossuet, Boileau, La Rochefoucauld, Descartes ... y sus costumbres y aficiones.

Encontró en la nuestra un atrasado "gusto agrio", pero tuvo que esperar para poder endulzarlo rodeándose con artistas foráneos, como demuestra la carta de María Luisa Gabriela de Saboya a Madame Royal, del 12 de Octubre de 1712 : "*Si tuviésemos en España algunos pintores buenos no habría hecho esperar vuestra petición de que os enviase nuestros retratos ; pero en verdad, los que nos han hecho hasta ahora son tan malos que no me he decidido ..., cuando tengamos tiempos tranquilos, que pronto los tendremos, si Dios quiere, haremos venir un pintor de Francia*"[5].

No vivió para verlo, después de darle al Rey cuatro hijos, entre ellos a los futuros

---

[4] Federico Carlos Saínz de Robles en "Historias y Estampas de la Villa de Madrid", Madrid 19.. Tomo II, pág. 432.

[5] ARS HISPANIAE. Tomo XVII. "Escultura y Pintura del Siglo XVIII. Madrid, 1958. Pág. 16.

reyes Luis I y Fernando VI, falleció el 14 de Febrero de 1714, a consecuencia del parto de este último.

A pesar de la opinión de la reina, sí tuvo pintores de cámara españoles, el más sobresaliente fue Don Antonio Palomino, del que Ceán Bermúdez[6] da fé del último trabajo realizado para ella después de muerta.

Los Tratados de Paz y la victoria sobre Barcelona, inyectaron una buena dosis de optimismo en la incipiente dinastía borbónica, las fiestas y regocijos se sucedían.

La paz en Europa no sólo trae la diversión y la confianza, también es portadora de fugaces fortunas de financieros y comerciantes, en su mayoría compañías extranjeras afincadas en España, que dan paso a una burguesía mercantil que junto a sectores de la alta nobleza y artesanos cualificados son la semilla del fruto del Siglo XVIII, conocido como el "Siglo de las Luces", dirigido por el "Imperio de la Razón" y almibarado con la macedonia de variadas estéticas artísticas, enlazadas con los diferentes raciocinios intelectuales y políticos de este periodo.

El espíritu francés, el "viento del norte", como se decía en aquella época, entra en España con Felipe V haciéndose sentir desde Bayona hasta Cádiz. El monarca reina a imagen y semejanza de las instituciones francesas, el Absolutismo, estaba investido del poder soberano, siendo legislador, gobernador y juez del reino, concepto que ya era tradicional en nuestro país, al menos en el Siglo XVII, estaba autorizado legalmente para mandar en todo y depositaba su autoridad en sus ministros y funcionarios que operaban como filtros de su voluntad.

---

[6] Dice: "*Pintó aquí los jeroglíficos y adornos del túmulo que se levantó para las honras de la Reina María Luisa de Saboya.*"
Agustín Ceán y Bermúdez: "Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes". Madrid. Viuda de Ibarra, 1800. Tomo IV. Pág. 34.

El pueblo consideraba al rey como el brazo armado de la iglesia, martillo de herejes; la unidad católica garantizada por las leyes, tenía profundas raices en el alma nacional, no se admitía otra enseñanza moral que la religiosa; la ciencia y el arte dependían de la aprobación de la autoridad eclesiástica. El Tribunal de la Inquisición velaba por la integridad del dogma, castigando a los infieles, protestantes y librepensadores.

Las funciones religiosas, investidas de solemnidad, eran constantes. En casi todos los pueblos y sus capitales al anuncio del Angelus se paraban los trabajadores, los paseantes y se detenía cualquier actividad para rezar, con la cabeza descubierta, las tres Avemarías[7]. No había prestigio comparable al de un predicador de fama.

Al mismo tiempo se mantenían las heredadas divisiones en el seno de la Iglesia, Dominicos y Agustinos por un lado y Jesuítas por el otro, mezclaban intereses que nada tenían que ver con los teológicos : el episcopalismo y el regalismo, el primero ensalzaba la autoridad de los obispos sobre la del Papa, tendía a la independencia de la Iglesia española respecto a la Santa Sede y el segundo apoyaba la intervención del Rey, o sea del poder civil, en el gobierno de la Iglesia.

Estas vicisitudes tuvieron su influencia en la Historia de España, dando paso al desarrollo de las ideas irreligiosas en el Siglo XVIII, alimentadas por la influencia sociocultural francesa, extendiéndose a las artes, las letras y las costumbres.

El luto oficial en breve espacio de tiempo se transformó en regocijo, el Rey volvía a contraer matrimonio el 24 de Diciembre de 1714, con la princesa de Parma, Doña Isabel de Farnesio que traía a Castilla la educación recibida en una corte pequeña pero culta. El fasto de los esponsales fue recogido en un libro deslumbrante, editado en

[7] Angel Salcedo Ruíz: "La Epoca de Goya". Madrid, 1924. Pág. 40.

Parma en 1717[8], enriquecido con maravillosos grabados coloreados a mano.

Mujer de inclinaciones artísticas, coleccionista de cuadros y libros, amante de la lectura, que practicaba el noble arte de la pintura, seguramente influyó en el monarca para que él también la siguiera en estas inclinaciones creativas e intelectuales[9].

Nos cuenta Ceán Bermúdez en su famoso Diccionario[10] "... *la Guerra de Sucesión acabó de borrar las pocas buenas ideas que habían quedado de las bellas artes. Palomino y García Hidalgo trabajaron por conservarlas, pero ni ellos ni sus discípulos pudieron conseguirlo ... las bellas artes cayeron precipitadamente en el abatimiento y por decirlo de una vez, en el mayor desprecio ...*", sigue, "... *traxo Felipe V los mejores profesores que había en Italia y Francia y las estatuas de la famosa colección de la Reina Cristina. Estableció una junta preparatoria para formar una academia pública en Madrid, y envió jóvenes a estudiar a Roma.*"

Efectivamente trajo como pintores a : Miguel Angel Houasse, Don Juan Ranc, Don Andrés Procacini, Don Santiago Bonavia, Don Luis Van Loo, Don Gaspar Vanviteli, y como escultores a : Don Juan Tierri, Don Renato Fremin, Don Jacobo Bousseau, Don Pedro Pitué, Don Antonio y Don Humberto Dumandre, Don Nicolás Carisana y Don Juan Domingo Olivieri.

Para guardar las apariencias, se nombraron pintores del rey a los españoles : Don José García Hidalgo, Don Antonio Palomino, Don Miguel Jacinto Menéndez o

---

[8] Ragguaglio delle nozze della maestá di Filippo Quinto e di Elisabetta Farnesio ... Solennemente celebrata in Parma l'anno 1714, ed ivi benedette dall'cardinale ... Ulisse Guiseppe Gonzzadini. In Parma : nella stamperia di S.A.S., 1717.

[9] Ceán Bermúdez: Diccionario ... Tomo II, págs. 79, 84, 85.

[10] Ceán Bermúdez: Diccionario Tomo I, págs. LVIII, LIX. de Introducción.

Meléndez y Don Pedro Rodríguez de Miranda, los dos primeros fueron tratadístas y antagónicos el uno respecto al otro.[11]

Los crepúsculos de la ciudad de Madrid competían con los mil y cien faroles que iluminaban las calles y plazas engalanadas con gran boato para los incesantes festejos reales.

Las mascaradas, bailes, representaciones teatrales, corridas de toros, fuegos artificiales y conciertos, alejaron temporalmente las inquietudes espirituales y desazones fisiológicas, conocidas como los "vapores" de Felipe V, que le oscurecían el entendimiento frecuentemente. Dando paso al nacimiento de nuevos infantes : Doña María Ana Victoria, Don Carlos III futuro rey de España, Don Francisco, Don Luis, Don Felipe ... No es de extrañar, en las "*Mémoires*" de Mathieu Marats, marzo de 1724, se asegura que "*el rey no se aparta nunca de la reina. Duermen juntos hasta las nueve o las diez de la mañana ; juntos dicen sus oraciones y juntos oyen la misa. Después de la misa juegan al billar, sin separarse. Hacen alguna lectura piadosa juntos y comen juntos. Después de comer juegan al croquet, van de paseo, vuelven a leer y se ocupan de algunas acciones caritativas, juntos ; cenan juntos ... y a la cama de nuevo... ¡siempre unidos! ...*". Parece ser que esta "dependencia apasionada al lecho conyugal", lograba una absoluta ascendencia para la reina y una sumisión sin precedentes para el rey.

En abril de 1721 funda el Real Sitio de San Ildefonso, "portafolios" de sus turbaciones perniciosas que le arrastran a una profunda melancolía que, el 10 de enero

---

[11] García Hidalgo, José. Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura. 1693.
Palomino, Antonio Acisclo. El Museo pictórico y escala óptica. Tres tomos.
Tomo I. Madrid. Lucas Antonio de Bedmar, 1715.
Tomo II. Madrid. Vda. de Juan García Infanzón, 1724.
Tomo III. Madrid, 1724.

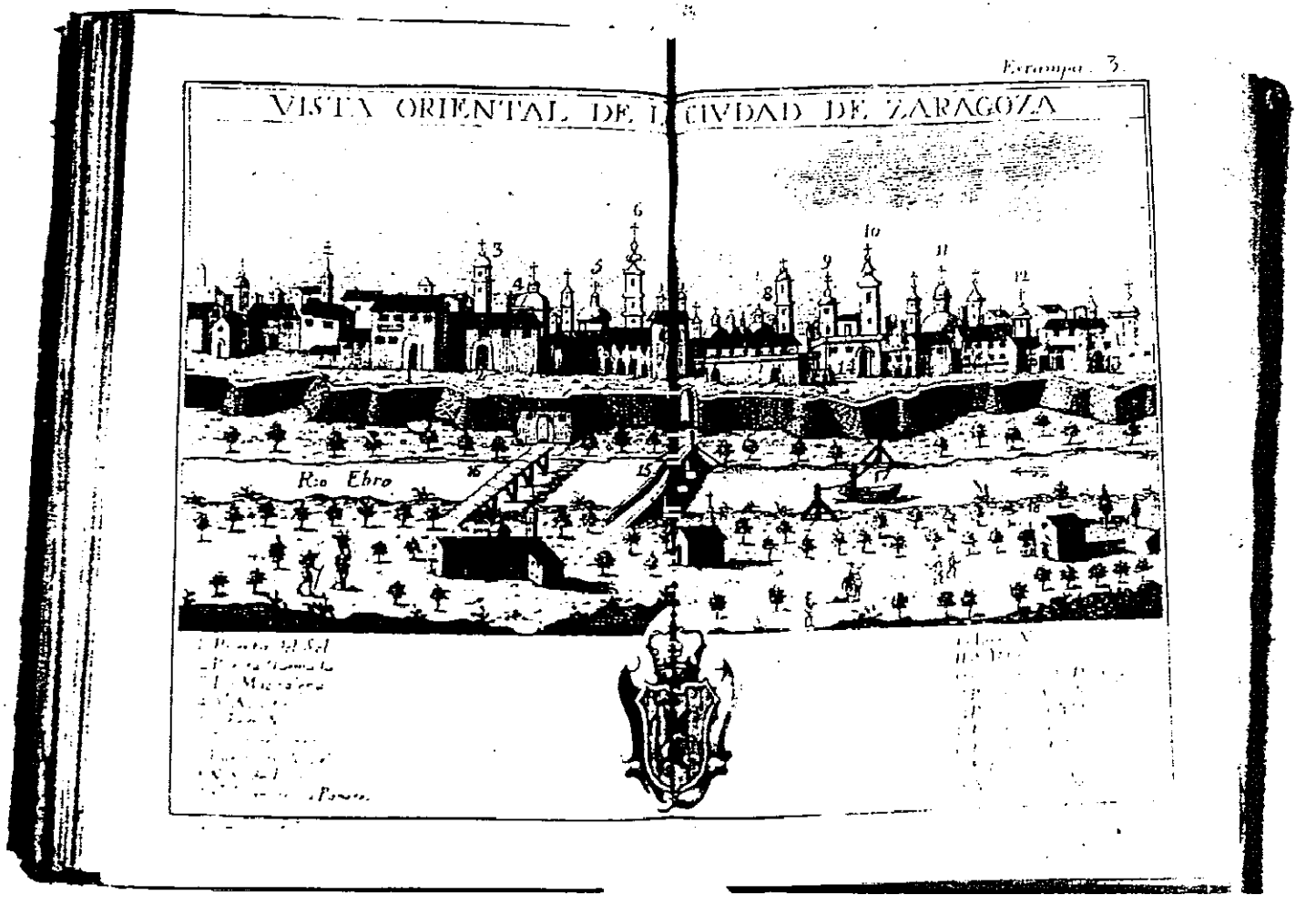


Lámina I

de 1724, le hace abdicar en su hijo Luis I. Expresando en un sencillo decreto, querer llevar una vida contemplativa, servir a Dios y pensar en la muerte.

Esta decisión crea desconfianza en los círculos del poder y se abre la duda con el nuevo Rey. Ocioso, imberbe que pasa el tiempo cazando. Casado en 1722 con Luisa Isabel de Orléans, impertinente, voluptuosa, glotona, creadora de juegos obscenos con sus camaristas de la Corte. La suspicacia de los súbditos duró siete meses, el 15 de agosto, al joven Monarca se le declaran unas viruelas y el 31 del mismo mes expiraba poco antes del amanecer.

Subterráneamente el gobierno seguía en las manos de Isabel Farnesio, con su esposo dominado, ayudada por el Mariscal Tessé y aconsejada por el Cardenal Albironi, pretendía emerger un escondido Imperio. Pero públicamente Felipe V tenía que volver a ocupar el trono y nada mejor que volver a prestar el juramento ante las Cortes en San Jerónimo el Real de Madrid , el día 25 de noviembre de 1724.

Las honras fúnebres por el mimado hijo, ambientadas en una maravillosa escenografía, empezaron el 25 de febrero de 1725 en el Convento de la Encarnación y continuaron en monasterios, conventos, iglesias parroquiales de todas las provincias españolas.

I.2. DON JOACHIN IBARRA MARIN.

Es posible que en Zaragoza, el día 19 de julio de 1725, el llanto del recién nacido cesaraugustano fuese acallado por el sonido de la campana de una iglesia que llamaba a sus feligreses para participar en el oficio de la misa de difuntos, por el alma del soberano muerto.

Igual de factible es, que esta misma parroquia fuese la de Santa María Magdalena, depositaria en sus archivos, en "*el folio diez y nueve vuelto, del tomo sexto*" de la constatación del bautismo, el día 20 de julio de 1725, de Braulio Elias Ioachin Benito, hijo de Juan Ibarra y María Ana Marín, cónyuges naturales de dicha capital.[12]

El núcleo antiguo de la ciudad empezaba a extenderse tímidamente hacia el Oeste, evitando el abrazo fluvial de los ríos Ebro y Huerva, sus modestas cifras de población, escasamente 15.000 habitantes, propiciaba unos sentimientos profundos y paralizantes de arraigo local y regional, con fuertes vínculos familiares, en la mayoría de los casos no se salía de su clase social o de su ámbito profesional. En Aragón el régimen señorial era más duro que en Castilla, la población rural vivía sumergida en el abuso del poder y el abandono, soportaba fríos crueles y hambres periódicas. Baturros habituados a la inclemencia del tiempo y la desnudez de la vida, en su mayoría desprotegidos y analfabetos.

En aquella época la enseñanza estaba en manos de la iglesia, por lo que es de suponer que el pequeño Ioachin fuese alumno de las Escuelas Pías, tan bien consideradas en Zaragoza. Su precocidad en las primeras disciplinas le destinaron a Cervera, para ampliar sus estudios en carrera de letras. En 1735 se instala con su hermano Manuel, arrendatario de la imprenta Pontificia y Real, en la Universidad

---

[12] "*Don Fco. Escanilla y Ezquerra, Presbítero. Cura Párroco de Santa María Magdalena, de Zaragoza. CERTIFICO. Que en el folio diez y nueve vuelto del tomo sexto de Bautismos de esta parroquia, se halla la partida siguiente : En veinte de julio de mil setecientos veinticinco, servato ordine Santi Concilii Tridentini, bapticé yo el Dr. Andrés Martínez Vicario, a Braulio Elías Ioachín Benito, hijo de Juan Ibarra y Mariana Marín, naturales de Zaragoza, cónyuges. Madrina, Ana María Bielza, y nació a diez y nueve de dicho mes. Dr. Andrés Martínez, Vicario.*

Concuerda fielmente con su original. Y para que conste doy la presente a diez y nueve de Julio de mil novecientos once. Francisco Escanilla, Cura."

Esta partida de bautismo se publicó en la pág. 1 del Boletín del Museo Provincial de Bellas Arte. Zaragoza, 1927. Núm. 13.

cervaeriense[13], alternando el aprendizaje tipográfico y las Humanidades. Donde seguramente algún licenciado le requerirá "información de limpieza", tan común en aquellos tiempos, los testigos "in scriptis e in voce" declararán su genealogía y probarán que es de familia de cristianos viejos, de buena fama, "*limpia de mala raza de moros y judíos*" y de buenas costumbres.[14]

De carácter afable, voluntarioso, generoso en gustos depurados, aficionado al estudio de las lenguas y la literatura, observaba detenidamente la estructura interna y externa de cuantos libros estaban a su alcance. Las consultas en los anaqueles de la biblioteca de la Universidad, la atención a las clases magistrales de sus profesores y el contacto directo con los componedores, correctores, tiradores y batidores de la imprenta que regentaba su hermano, hubieron de ser enriquecedores para la formación del tipógrafo más importante de la España Ilustrada.

Es posible que al abandonar la ciudad leridana en el año 1742, intentase abrirse camino en Zaragoza. Visitara la casa de San Ildefonso de los PP. Dominicos donde se encontraba la Biblioteca pública más notable de la ciudad, según Ponz "*constaba de diez y seis mil libros impresos, y de dos mil manuscritos*"[15], las consultas a las estanterías serían constantes, las miradas a los lomos de los pergaminos que tapizaban las librerías permanentes.

---

[13] Cervera se erigió en municipio en el año 1182 y recibió el título de ciudad en 1702. Fiel a los Borbones en la Guerra de Sucesión, Felipe V la premió convirtiéndola en cabeza de corregimiento, trasladando a ella la Universidad de Barcelona.

[14] El Inquisidor General era Don Francisco de Pardo y Cuesta, Obispo de Teruel, desde el año 1732 hasta 1755.

[15] Antonio Ponz : Viaje por España. Madrid. Viuda de Ibarra 1788. Tomo XV. Página 53.

En estos recorridos visuales, en las baldas más altas, casi ocultos, le llamarían la atención unos lomos translúcidos y al cogerlos se daría cuenta que los cordobanes estaban forrados con mallas metálicas, eran volúmenes prohibidos, los censores del Santo Oficio, habían expurgado sus hojas y entintado el resto de sus páginas con aspas y cruces tachando el texto. Sorprendido ante los códices, acariciaría sus vitelas preparadas y caligrafiadas con esmero, ornamentados con bellas capitulares y primorosas miniaturas pintadas al temple. Habían sido los libros de una clase selecta y poderosa que comentaba sus textos con sus directores espirituales, apoyándose en sus sugestivas ilustraciones. Desde los más antiguos que estaban escritos en latín hasta los realizados en lenguas vernáculas, habían marcado el camino espiritual e intelectual de nuestros monarcas, hasta llegar a Alfonso X el Sabio, rey de Castilla y León (1252-1284), escritor eminente y buen lector, bibliófilo que se dedicó con tesón a la cultura del libro, con él la lengua castellana disputa al latín su puesto exclusivo de lengua escrita y de cultura superior.[16] Quizás alguno de estos códices pertenecieron a la biblioteca, ya dispersa, reunida por el rey Sabio y sus colaboradores, auténtico entramado bibliográfico, fuente del conocimiento, instrumento de trabajo supuestamente utilizado en la vastísima producción regia.

En este aparente inagotable depósito de "noticias del saber", en su cotidiano

---

[16] La corte de Castilla se había convertido, desde la conquista de Toledo por Alfonso VI en 1085, en un centro de convivencia de tres culturas, la cristiana, la judía y la árabe. Esto provocó la necesidad de un mutuo conocimiento, dando origen a los centros de estudio, conocidos como Escuelas de Traductores de Toledo y Estudios Generales, siendo estos últimos el antecedente de las universidades en nuestro país. La Primera Escuela de Toledo estuvo presidida por el arzobispo Don Reimundo (1125-1151) ; más tarde fue dirigida por el famoso historiador de los árabes Don Rodrigo Ximénez de Rada, arzobispo durante el reinado de Castilla, desde 1158 hasta 1214, de Alfonso VIII.
La incorporación de la cultura oriental a la europea debida a Alfonso X el Sabio, rey de Castilla y León desde 1252 hasta 1284, se debe en gran parte a la denominada Segunda Escuela de Traductores, el rey se rodeó de los hombres más eminentes de su tiempo, para la confección de grandes obras científicas, históricas y jurídicas.
Rey cuya producción literaria es motivada por el amor que dispensaba a los libros, como queda reflejado en su obra Las Partidas, valora la lectura y la ciencia, sin hacer distingos de doctrina, valora a todos por igual.
A su mano debemos las traducciones y originales de los Libros del Saber de Astronomía, el Calila e Dimna, la Grande e General Estoria, la Estoria de Espanna, las Siete Partidas y las Cantigas.

placer de "caza visual", Joachin, encontraría agrupadas algunas obras raras y curiosas dedicadas a la montería, la cetrería y la caza menor, deleite de los eruditos y gloria de la lengua castellana : el "*Libro de la Montería*" del rey D. Alfonso XI, los "*Libros de Cetrería*" del Príncipe D. Juan Manuel y el Canciller Pero López de Ayala, el "*Discurso sobre la Montería*" de Argote de Molina, el "*Tratado de la Caza del Vuelo*" de Tamariz de la Escalera y tantos otros.[17]

Como la fatiga le aturdía el entendimiento, pero mantenía vivo el placer del contacto de los libros, cogería otros volúmenes por el puro gozo que transmitían sus pieles, bellas encuadernaciones de estilos : gótico, mudéjar, plateresco, renacentista, barroco. Epidermis curtidas, apomazadas, teñidas, gofradas, que en permanente abrazo, mantenían unidos los pliegos del libro que con sutiles guiños áureos o "suntuosos hierros" seducían su atención. Sus dedos, como prolongaciones de sus ojos, recorrerían incesantes y turbados el leve o sugestivo relieve entintado de las caras de las hojas, formado en la vitela por el diseño de un zalamero pendolista o la presión en el papel de la huella tipográfica.

Su apasionado amor a los libros le llevaría a una incesante búsqueda en los abarrotados anaqueles de la biblioteca, saqueando con la mirada la primitiva tipografía caesaraugustana, trasteando los viejos volúmenes encontraría obras como : "*Manipulus Curatorum*" de Guido de Monte Rocheri[18] ; "*De expositione vel De Declaratione*

---

[17] La caza era el entretenimiento propio de los nobles. El conocimiento de la cetrería y la venación formaba parte de la educación de los caballeros que no contentos con practicarla fueron creadores o motivadores de la maravillosa literatura venatoria.

[18] Considerada como la primera impresión realizada en Zaragoza sacada de las prensas de Mateo Flandro, en tamaño folio, con 110 hojas no foliadas, en letra gótica de un solo tamaño, renglón seguido, 35 líneas por plana, el folio 76 sólo tiene 25, su estampación tipográfica deja huecos para realizar las capitales. Es el primer libro español que lleva el nombre del impresor, cuyo colofón aparece fechado el 15 de Octubre de 1475. El papel lleva como filigrana un arco y una flecha.

Missae" de Bernardus Parentinis[19] ; "*Expositio in psalmos*" de Johannes Turrecremata[20] que es el primer incunable español ornamentado, con capitulares tipográficas en grandes orlas a dos dibujos y también el primero que lleva puntuación; las primorosas ediciones producidas por los hermanos Juan y Pablo Hurus, impresores, editores y libreros establecidos en Zaragoza de 1485 a 1500, cuyos libros son considerados como los incunables más bellos de la Historia de la tipografía española, tanto por su técnica, calidad de papel, como por su multitud de estampaciones xilográficas, muchas de ellas copiadas de modelos del norte de Europa, estimulando a los impresores españoles a emplear ampliamente el grabado para enriquecer sus ediciones[21] tales como las producidas por Juan Hurus : "*Missale Oscense*", 1488 ; "*Las Fabulae*" de Esopo, 1489 ; las "*Ordenanzas Reales*", 3 de Junio de 1490, con escudo de la marca de impresor como colofón, siendo así la primera marca que existe en el libro español ; la "*Ethica*" compendiada de Aristóteles ; y las impresiones de su hermano Pablo : "*Missale Caeseraugustano*", 1485 ; los "*Evangelios y Epístolas de*

---

[19] Se desconoce el nombre del impresor, en Zaragoza, dieciseis de Junio de 1478, 112 hojas foliadas colocando los números en el centro de la parte superior entre dos puntos, con signaturas. A dos columnas, con dos clases de tipos : redondo y gótico de un solo tamaño. Huecos para las capitales. Dos columnas de 45 y 47 líneas cada una.

[20] Como en el caso anterior se desconoce el nombre del impresor, Zaragoza 12 de Noviembre de 1482, 178 hojas no foliadas. Signaturas. Letra gótica a dos tamaños.
Fray Juan Tomás de Torquemada, o, Johannes Turrecremata, nacido en Valladolid en 1420, murió en Avila en 1498. Dominico y confesor honorífico de los Reyes Católicos, con sus Instrucciones Inquisitoriales, 1484, creó las líneas maestras para la fundación de la Inquisición. Fue nombrado Inquisidor General de Castilla y Aragón en 1483, durante 15 años extendió la institución por todo el territorio, auténtico artífice de la expulsión de los judíos.
Siendo Superior en el Monasterio de Subiaco situado cerca de Roma, invitó a los clérigos Konrad de Sweynheim y Arnold Pannartz, huídos de Maguncia, a instalar un taller tipográfico en el Monasterio e imprimir algunos libros tales como : "De Oratore" de Ciceron, en tamaño cuarto y sin fecha ; "De Divinis Institutionibus Adversus Gentes" de Lactancio, en tamaño folio, datado en el Monasterio Sublacensi, 29 de Octubre de 1465 ; "De Civitate Dei" de San Agustín, el 12 de Junio de 1467, utilizando en su composición tipos diseñados por Konrad de Sweynheim.
Al Cardenal español Torquemada, que durante su mandato como Inquisidor General, fueron condenadas a muerte por motivos religiosos unas tres mil personas, también se le debe la introducción y mecenazgo de la imprenta en Italia, en 1467 su protegido el impresor alemán Ulrico Han de Ingolstadt establecido en Roma, sacó de sus prensas "Meditationes de Vita Christi" del mencionado Turrecremata. A esta obra se la considera el primer libro ilustrado aparecido fuera de Alemania, está ornamentado con 31 grabados xilográficos.

[21] Tomo IV de "El arte tipográfico durante el Siglo XV", de Don Francisco Vindel, Juan Hurus publicó 25 ediciones de incunables y su hermano Pablo, 61.

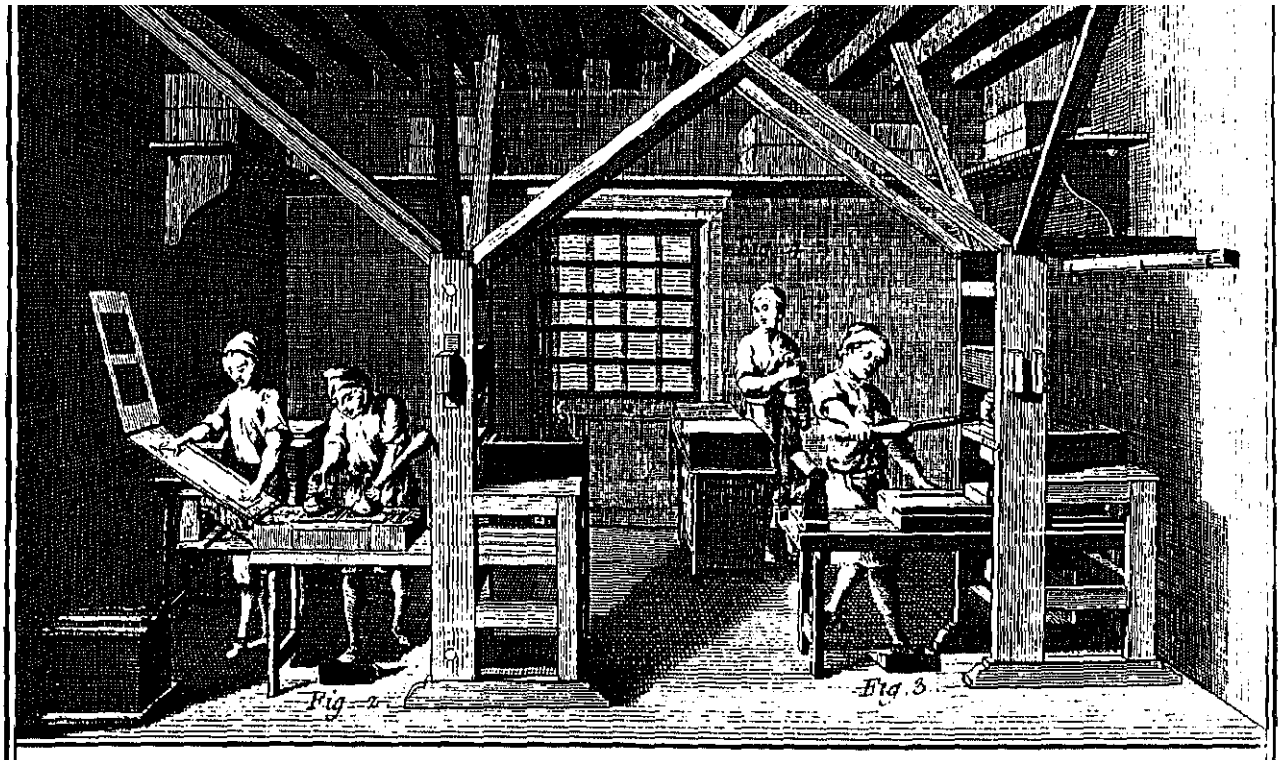
todo el año" romanceados por Gonzalo de Santa María, 20 de Febrero de 1485 ; el "*Espejo de la vida humana*", 13 de Mayo de 1491, de Rodrigo de Zamora ; el "*Salustio Caethilinario*", 1493, romanceado por Francisco Vidal de Noya ; el "*Valerio Maximo*", de 1495 ; la "*Ethica de Moribus*", 22 de Septiembre de 1492, y el famoso "*Viaje de la Tierra Santa*" de Bernardo de Breidenbach, que es una de las obras más maravillosas de las que se estamparon en el Siglo XV, impresa en el año 1498.[22]

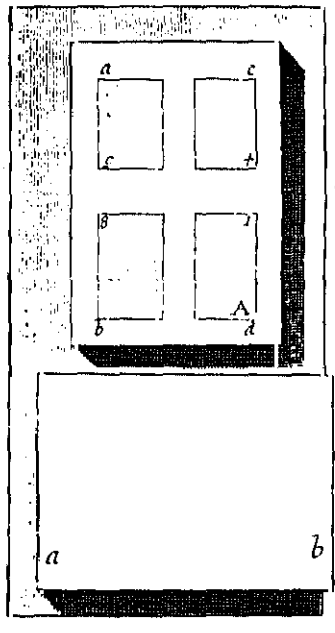
Cargado de tales preciosidades al irlas reponiendo en las estanterías encontraría uno de los mejores libros impresos en Zaragoza en el Siglo XVI "*Las Quatorce Decadas de Tito Livio Hystoriador de los Romanos*", enriquecido con gran variedad de estampaciones xilográficas, precedido de un escudo imperial iluminado con varios colores, salió de las prensas de Jorge Coci en 1520, el 14 de Mayo, es una de las obras de mayor belleza tipográfica y gran papel editada en este siglo en Europa.

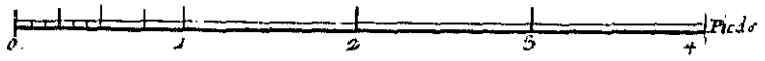
Bullían en la mente y en los ánimos del joven Joaquín la admiración y la pasión por las artes tipográficas, el ansia de aprender acrecentado ahora por la contemplación y el estudio de las impresiones maestras de los siglos precedentes, existentes en la biblioteca zaragozana y la afición y el deseo de imitarlas le deciden despedirse de su ciudad y partir para Madrid.

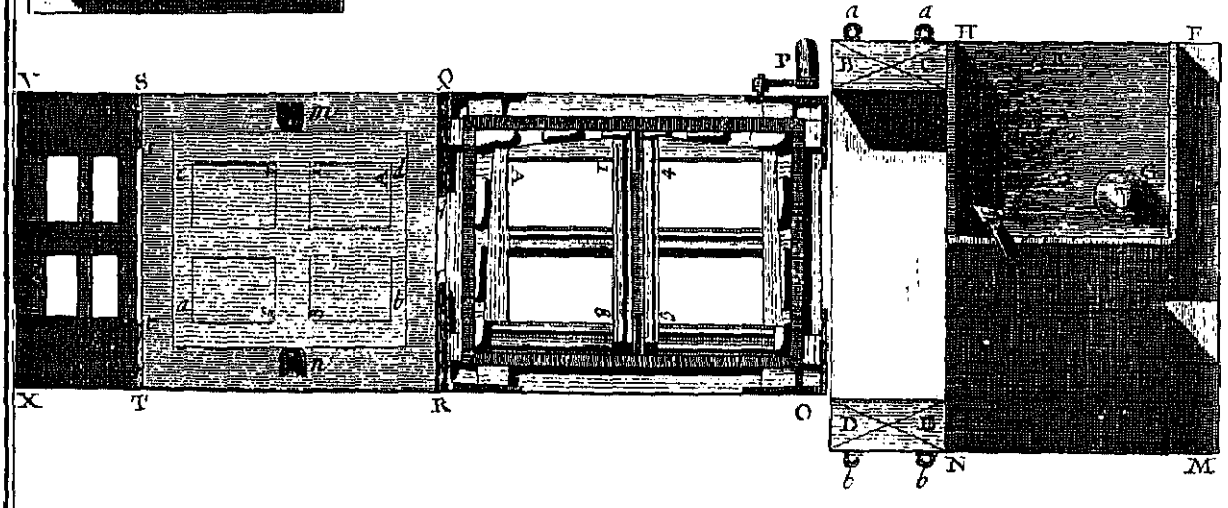
Como ya se ha señalado anteriormente en Madrid, los salones, los círculos literarios, los teatros, las ideas estéticas en su conjunto, admiraban las modas francesas impuestas por Felipe V, hasta tal punto que los estatutos de las Reales Academias, generalmente se basan en los de las Academias del país vecino. Los diletantes y petimetres se dejan envolver por el "viento del Norte", los artistas españoles son meros imitadores de los foráneos importados, unos por seguir la moda y otros por recibir

[22] De tamaño folio, 178 hojas foliadas. Con signaturas. A dos columnas. Tipografía gótica de varios tamaños. Capitales grabadas, ocho láminas de vistas panorámicas plegadas de gran extensión, siete tablas con alfabetos de lenguas : hebrea, griega, caldea, etc., 73 grabados intercalados en el texto. Colofón con escudo de Pablo Hurus.









Gaussier Del.

Benard Fecit.

Imprimerie, L'Opération d'Imprimer

Lámina II

algún encargo. Esta nueva corriente tuvo una gran influencia en el mundo de la imagen y la palabra impresas, motivando la importación a gran escala de libros franceses en detrimento de las ediciones españolas.

Por este motivo se ha considerado necesario hacer un pequeño estudio de las artes del libro francés en el Siglo XVIII antes de introducirnos en la época dorada de la tipografía española y en concreto la madrileña.

I.3. ARTE DEL LIBRO FRANCES EN EL SIGLO XVIII

I.3.1. ANTECEDENTES Y PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII. ALMANAQUES.

El amor a los libros y la necesidad de coleccionarlos era una afición cultivada desde la antigüedad por las clases superiores o más cercanas al poder, el número de coleccionistas fue aumentando y por ello la demanda iba creciendo e imponiendo sus gustos estéticos y políticos afines con la época.

En el ocaso del reinado de Luis XIII, el Cardenal Richelieu, gran aficionado, estadista que inicia la preponderancia francesa en Europa, transforma la oficina tipográfica ubicada en el Louvre, creada en 1620 y dirigida por Antoine, biznieto del famoso tipógrafo Robert Estienne, en la imprenta del Rey en 1640 nombrando como director al editor más importante de Francia, Sébastien Cramoisy (sucediéndole en el cargo años más tarde su nieto Sébastien Mabre-Cramoisy, que dedicó al delfín la edición de "*Discours sur l'Histoire Universelle*" de Bossuet, en 1681).

Muerto Richelieu es reemplazado por el Cardenal Mazarino, nombrado Primer Ministro por Ana de Austria después de morir Luis XIII en 1643. Dicho Cardenal fue

uno de los más grandes bibliófilos de todos los tiempos, aficionado a las ediciones originales más correctas, con bellas encuadernaciones, de exquisito gusto, a quien sus medios de poder y riqueza le convierten en un caso patológico de fidelidad y exigencia a la imagen y la palabra impresas[23]

Establece nuevas normas para la edición de libros en Francia que representan el clasicismo palatino del estilo Luis XIV, dominando la ornamentación y los caracteres de grandes dimensiones, proliferando los frontispicios y las portadas asfixiadas de figuras alegóricas al texto. Composiciones pomposas que acompañan a las ediciones monumentales de los grandes escritores clásicos, generalmente expurgados, publicando obras en latín, griego y lenguas vernáculas, acompañadas de comentarios y vocabularios, con grabados que suelen aparecer intercalados en algunos de ellos.

Las ediciones adolecen de una ejecución tosca en su tamaño y elaboración, suelen estar dedicadas a narrar las actividades o posesiones de los grandes Señores, principios de arquitectura, caballería, teología, derecho, historia, geografía, medicina, viajes y diversas ciencias. Los frontispicios a modo de retratos, las portadas recargadas y colofones abren paso a los grabados descriptivos y científicos, con profusión de letras capitulares y las ediciones de tamaño menor enriquecidas con gran número de estampaciones calcográficas que aventuran las ilustradas del Siglo XVIII.

La demanda de los libros con viñetas fue en aumento dando paso a la colaboración de grandes artistas de la época favoreciendo el desarrollo de los talleres de grabadores y dibujantes como Léonard Gaultier, Thomas de Leu, Jacques Callot, Stéphano Della Bella, Le Clerc, Claude Mellan y Abraham Bosse, éste último más conocido en España

[23] Ayudado por su bibliotecario Gabriel Naudé, considerado como el primer bibliógrafo gracias a su tratado "Advis pour dresser une bibliothèque", publicado en 1627. Por orden de Mazarino compró libros por toda Europa incrementando la biblioteca del Cardenal en 45.000 volúmenes. La Bibliotèque Mazarine se abrió al público en París en 1691, siendo una de las más importantes de Europa.

como tratadista.[24]

El más significativo fue el grabador holandés Romeyn de Hooghe que ilustró con gran cantidad de grabados tres obras famosas de narrativa : los cuentos de La Fontaine en 1685, con 70 grabados ; las cien nuevas "nouvelles" en 1701, con cien grabados y el Decamerón en 1697 con cien grabados.

Estas obras fueron reeditadas y tanto en su concepción como en sus dimensiones señalaron el camino a los futuros ilustradores del siglo XVIII, hasta tal punto que tuvieron una gran influencia en las composiciones realizadas más tarde por Gravelot y Eisen.

El gusto por la belleza de las ediciones de los libros fue en aumento, impulsando Luis XIV un nuevo tipo de letra, por ello nombró una comisión de miembros de la Academia de Ciencias para diseñar los nuevos caracteres denominados "Romain du Roy" que fueron grabados por Philippe Grandjean en 1692, siendo tomado como modelo en los años sucesivos por los tipógrafos franceses.

Si durante los siglos XVI y XVII aparecen los grandes editores y tipógrafos franceses, el XVIII es el siglo de oro de las ediciones ilustradas en Francia.

Con la muerte de Luis XIV en Versalles el año 1715, desapareció gradualmente

---

[24] Bosse, Abraham.

- Traité des manières de dessiner les ordres de l'Architecture Antique en toutes les parties. A Paris : Chez Claude Jombert.. 16..
- Représentations géométrales de plusieurs parties de bastiments faites par les reigles de l'architecture antique. A Paris. 1688.
- Traicté de manières de graver en taille douce sur l'airin. Par le Moyen des Eaux Fortes, & des Vernix Durs & Mols. Ensemble de la façon d'en Imprimer les Planches & d'en Construire la Presse, & autres choses concernans les dits Arts. A Paris 1645.

Reeditado y ampliado en 1701, 1745, 1748.

el régimen de majestuosidad en su austeridad formal, abriendo paso al optimismo y a las ganas de vivir.

Como la riqueza que había estado concentrada en la corte se expandió, emergió un numeroso público ávido de nuevas manifestaciones lúdicas, facilitando la transición del Barroco al Rococó, hasta que el "buen gusto" por lo bello se convirtió en el alma de la época, creando un arte de la ilusión. Sus tratadistas y teóricos mantienen la tésis de que el arte engañe agradablemente a la mirada, invitando al espectador a renunciar a las ataduras terrenales y sumergirse en una atmósfera jubilosa, los resplandores aúreos, el movimiento de los mármoles polícromos, el acento de la luz por los efectos puntuales de los contraluces y la ilusión de los tornasoles y jaspeados .

El que participa en ello sabe que todo es postizo , pero un simulacro tan bello arrastra al mundo de las apariencias hacia la disipación, dejando el campo libre a un fervor que se eleva por encima de todo objeto hacia el éxtasis infinito, cada sensación es un nuevo despertar y dejar de sentir es caer en el más absoluto aburrimiento, en todo momento se necesitan nuevos estímulos.

Antes que en la pintura, la música y la literatura, el espíritu francés del Rococó se introdujo a través de las innovaciones de los arquitectos-decoradores y estucadores en sus proyectos de interiores.

Las creaciones de Meissonnier, pintor, escultor, arquitecto y orfebre, desde 1720 en que comenzó sus dibujos para grabados, invadieron Europa.

Embrión del nuevo estilo que empieza a surgir durante el gobierno del regente Felipe de Orléans y se desarrolla durante el reinado de Luis XV, manifestando su gusto por las casas pequeñas de recreo que los nobles y poderosos mandaban construir, pequeños caprichos llamados "Folies", con habitaciones seductoras, cómodos gabinetes

que abrigaban la intimidad de las damas, salones acogedores, en todos ellos sus paredes eran vestidas con papeles jaspeados, sedas y rasos, las superficies pintadas de guirnaldas, conchas, palmas, ramos de flores, frutas y arabescos que enmarcan escenas ingeniosas, coronas y entrelazados de flores, arcos y serpentinas, parejas amorosas, aves exóticas, figuras de la naturaleza procedentes de los cuatro continentes, prevaleciendo sobre todo Oriente. Todo fluye y revolotea sin seguir ninguna regla simétrica, obedeciendo a los impulsos del estado de ánimo y del azar.

Si el siglo XVII había sido el siglo del "frontispicio", el siglo XVIII fue el siglo de las "viñetas".

El triunfo de la ilustración Rococó en el libro lo marcan las colecciones de grabados sobre Watteau. En sus series de diferentes tipos de estudios de figuras y paisajes se editaron 350 grabados, partiendo de sus dibujos, en dos volúmenes en 1726, 1728, así como 271 grabados a partir de sus pinturas, editados en dos volúmenes en 1735.

Durante la primera mitad del siglo XVIII no se publicó gran número de libros ilustrados importantes, sólamente unos pocos tienen valor excepcional. Los artistas que se dedicaban a la ilustración consideraban esta actividad como complementaria a la realización de su obra, las aportaciones de Boucher, Coypel y Oudry se vieron motivadas por la casualidad, pero su elegancia, su galantería romántica, su coquetería, su facilidad, su gusto, su variedad..., seducía y cautivaba a los diletantes, petimetres y gentes de mundo.

Los libros mantienen sus formatos en tamaño folio o en cuarto mayor para las ediciones prácticamente realizadas con colecciones de grabados sobre : arquitectura, ornamentación, arqueología, ciencias naturales, viajes, donde prevalecen las láminas sobre el texto. Pero la mayor parte de las ediciones de la época Rococó se mantienen

en tamaños desde el octavo mayor al doceavo y algunos más pequeños.

La ornamentación del libro adquiere tales proporciones que en muchos casos el texto es un mero pretexto para la multitud de frontispicios, portadas, viñetas, cabeceras, letras capitulares, láminas, incluso plegadas, y colofones, con multitud de ornamentos como los referidos en la decoración de interiores, precisamente el nombre de "viñeta" proviene por el exceso de pámpanos, tallos, hojas y uvas entrelazados empleados en ellas.

Al principio del Siglo XVIII no había un público numeroso para este tipo de libro ilustrado ni la producción existente tenía el apoyo necesario de impresores, grabadores y editores, pero a partir de 1734 el culto a la viñeta aparece con la nueva edición de las "*Obras de Molière*", en seis volúmenes en tamaño cuarto mayor, con un retrato dibujado por Coypel y grabado por Lépice, una viñeta sobre el título en la portada de cada volúmen, tres láminas dibujadas por Boucher y grabadas por Laurent Cars y 198 viñetas y colofones dibujadas por Boucher, Blondel y Oppernort, grabadas por Joullain y Laurent Cars.

Esta edición tuvo tanto éxito que los grabados fueron copiados y grabados por Punt para reediciones sucesivas, editadas en París en tamaño cuarto, en cuatro volúmenes, en los años 1741, 1744, 1749 y 1750. Se copiaron también por Fessard para las ediciones que se realizaron en París por la Compagnie de Libraires Associés, en 1749, en ocho volúmenes en tamaño doceavo ; y la de la imprenta de Lebreton, también en tamaño doceavo en ocho volúmenes en 1753 y 1760.

Una nueva edición aumentada con la vida de Molière con comentarios y críticas de Voltaire, regrabadas las planchas de J. Punt por N. de Frankendael, apareció en Amsterdam y Leipzig en 1765.

En 1773 la Compagnie de Libraires Associés, vuelve a editar las obras de Molière en seis volúmenes en tamaño octavo, pero esta vez, el frontispicio es dibujado por Mignard y grabado por Cathelin, seis cabeceras y treinta y tres láminas son dibujadas por Moreau y grabadas por Baquoy Delaunay, Duclos, de Ghendt, Helman, Lebas, Legrand, Leveau, Masquelier, Née y Simonet, siendo una obra muy estimada por los bibliófilos.

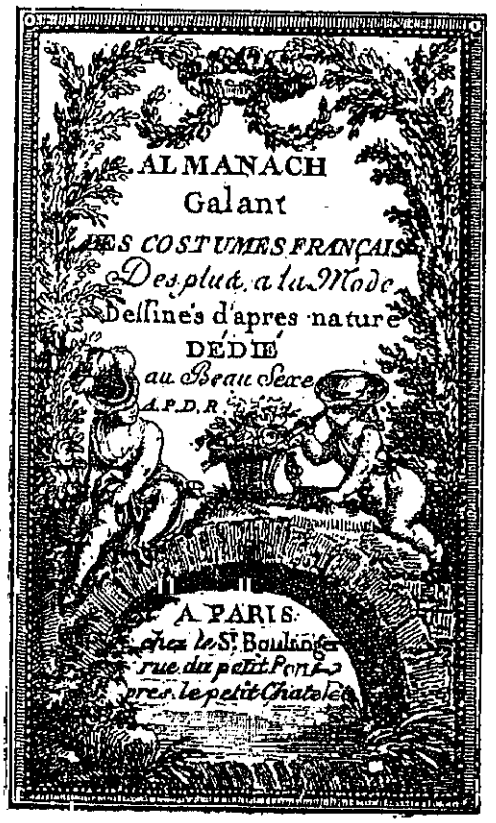
Junto a Boucher aparecen una serie de artistas, antiguos alumnos suyos o bien cercanos a su estilo, que realizando los dibujos preparatorios o bien grabando colaboran en el campo editorial, tales como Jean-Baptiste Huet, Pierre-Antoine Baudouin, Nicolas-Guy Brenet, Jean-Baptiste Hutin, Charles-François de la Traverse, Jean-Honoré Fragonard, Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, Joseph de Saint-Quentin, sin olvidar a Gravelot, Eisen, Cochin, Picart, Moreau, Marillier y Choffard, además de los dibujantes y grabadores anónimos para la gran cantidad de publicaciones de literatura de pensamiento, científica, galante, erótica, poesía, viajes, historia, novela, fábulas, almanaques y manuales.

Impulsadas por las nuevas corrientes, las imprentas y librerías son punto de encuentro de intelectuales y artistas, donde se formaban tertulias en las que se intercambiaban y discutían las nuevas líneas del pensamiento, originando cambios en la estructura y contenido del libro, propiciando esta difusión de ideas en lengua francesa al total de la población, esta información social creó la demanda de publicaciones periódicas, que de forma recortada y elitista habían aparecido en el siglo anterior.

Cualquier propaganda en contra del régimen absolutista era castigada y por tanto el número de imprentas limitado, en consecuencia la legislación incrementaba con fuertes tasas el comercio y edición de libros; no obstante, la producción impresa alcanzó tal aumento que se hacían varias tiradas de un mismo libro, desarrollando vigorosamente las librerías.

CALENDRIER
HISTORIQUE
des Théatres de l'Opera,
Et des Comedies
Françoise
Et Italienne
Et des Foires
A PARIS
Chez Cailleau Libraire rue St
Jacques a St André
M. D. CC. LI
Avec Aprobation et Permission

ALMANACH
HISTORIQUE
et
CHRONOLOGIQUE
De tous les
Spectacles
A PARIS
Chez Duchesne Libraire,
rue St Jacques au dessus
des Mathurins, au
Temple du Gout
Avec Approbation et Privilege du Roy
M. DCC. LII.


ALMANACH
Galant
DES COSTUMES FRANÇAIS
Des plus a la Mode
Dessinés d'apres nature
DÉDIÉ
au Beau Sexe
A. P. D. R.
A PARIS
chez le S.r Boulanger
rue du petit Pont
proche le petit Chatelet

ALMANACH
de la Federation
de la France
DÉDIÉ
a la
NATION
LA
NATION
LA LOY
LE ROY
A PARIS,
Chez Blanmayeur, Successeur du
S.r Boulanger, rue du Petit Pont,
à l'Image N. Dame.

Estas entre otras circunstancias sociales son la consecuencia del aumento considerable del número de lectores, ávidos de información, todas las distintas castas, desde la nobleza hasta el pueblo llano, comparten el amor hacia "lo impreso" disfrutando las nuevas ideas que unos detestan y otros abrazan del Enciclopedismo, que encauzarían el entretejido de los hilos principales de la bandera de la Revolución francesa que al finalizar el siglo cambiarían el curso de la Historia europea.

ALMANAQUES.

Si identificamos en el mundo editorial el Siglo XVIII francés como el de las viñetas, también podemos denominarlo como el de los "almanaques", por la inmensa producción editorial de ellos.

Sus temas son variados y definen bien el gusto de esta época por lo "pequeño". Cargados de ilustraciones y ornamentos frívolos en gran parte impregnados de fantasías eróticas, sus formatos reducidos oscilan desde el tamaño octavo al treintadosavo, llegando incluso a formatos miniaturizados que los realizan algunos joyeros y grabadores, que tienen la especialidad de estos "mínimos impresos" acaparando la atención incondicional del público.

Estas fantasías que degeneran a menudo en pequeñas locuras tipográficas tienen sus antecedentes en los calendarios históricos, almanaques bibliográficos, listados de nobles o grandes señores que tuvieron el honor "de comer con el rey", almanaques de mesa, agendas de viajeros, proverbios, calendarios genealógicos, calendarios para jardineros, de teatro y de gentes de oficio, que aparecen en los últimos años del XVII y en los primeros decenios del XVIII.

A finales del primer cuarto de siglo aparecen los almanaques dedicados a la

magia: blanca, negra, roja; tablas de Talía, oráculos : de la suerte, emblemáticos, del bufón, del corazón, de amores, del sentimiento, de modas ...

Pequeño formato, pequeño texto, páginas generalmente enmarcadas tipográficamente, partituras desplegables, porque por todas partes se cantan las canciones "de los cafés concierto" de día. Títulos con formas parecidas e idénticos con pocas ilustraciones o ninguna.

Después de estos almanaques populares, pasada la mitad del siglo, aparecen los "almanaques galantes" con gran variedad de viñetas, con figuras ligeras compuestas por los maestros del momento. Almanaques de bolsillo que con el simple hecho de cambiar o quitar los calendarios se transformaban estas pequeñas joyas en almanaques perpetuos y literatura de entretenimiento.

Esta moda se expande por todas partes, con hojas que se pliegan o se quitan mes por mes, encartadas, sueltas, con indicaciones de uso cotidiano. Compuesto con pequeños grabados de retratos, escenas seductoras , opúsculos líricos amorosos, piezas múltiples en blanco y negro o iluminadas, en algunos casos el conjunto de hojas que formaban el almanaque estaban estampadas calcográficamente.

Pequeñas agendas de lo útil y lo agradable que ofrecían en un solo volúmen : un calendario de la corte, un libro de misa y una recopilación erótica. Lo sagrado y lo profano, la corte, la iglesia y el placer de los sentidos.

Para los editores, saber confeccionar un almanaque, se convirtió en una ciencia. Recopilaciones : de trajes y peinados, distintas formas de vestir de hombres y mujeres, acompañados con letras de canciones de éxito y siempre utilizando la palabra "amor" en todos sus títulos como llamada publicitaria del almanaque y como reflejo de su contenido. Era cuidado con exquisitas encuadernaciones, en colores rojo o verde, en

piel marroquín, ornamentada con hierros dorados, de hilos, florones, guirnaldas o cubiertas con seda pintada, en estilos Luis XV o Neoclásico.

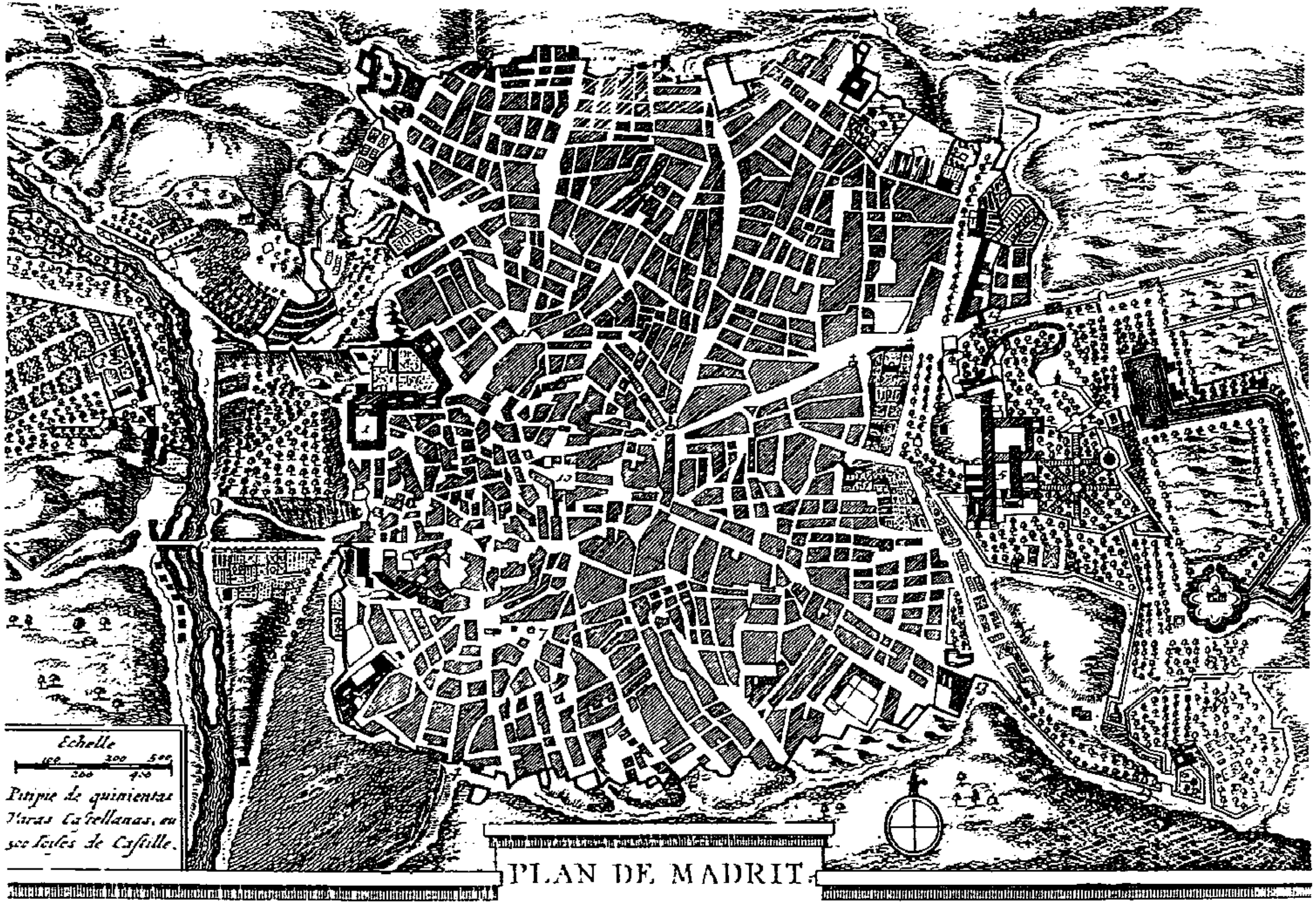
Para que el conjunto de hojas impresas, plegadas, cosidas, abrazadas con papel, pergamino, piel, o tela en el que se materializan la cultura y la técnica, agrupando en su composición el lenguaje de los símbolos y signos, que llamamos libro y suscite una emoción emitiendo belleza, es necesario que las distintas partes que lo componen estén realizadas con buenos materiales, por profesionales expertos y grandes artistas con una finalidad común. Para que se lleve a término se necesita una cabeza rectora que dirija éste conglomerado de palabra e imagen impresa, un coordinador que recibe el nombre de editor o, como se le denominaba en esta época, director de imprenta u oficina tipográfica.

Hubo muchos y buenos directores durante el siglo XVIII francés que mantenían la capitalidad tipográfica adquirida en la centuria anterior, de entre ellos podemos destacar dos grandes familias de tipógrafos-editores, y en algún caso con establecimiento de librería, como eran los Fournier y los Didot.

Auténticos profesionales de las artes del libro, como grabadores, fundidores, impresores y fabricantes de papel, las ediciones que producían estaban minuciosamente cuidadas, gran papel, buenos márgenes, magníficos caracteres, tintas cálidas y compactas, impecable revisión de textos, aportando investigaciones y hallazgos tipográficos, difundiéndolos en tratados y manuales que impulsaron una vez más las artes gráficas francesas, ejerciendo una notable influencia en Europa.

A François Ambroise Didot (1730-1804), primogénito de François Didot (1689-1757), le debemos la creación de diversas series de caracteres y la reforma y adaptación del "punto" ideado por P.-S. Fournier en 1737, como nueva medida

Lámina IV


Echelle
Petipie de quinientas
Varas Castellanas, ou
500 Toises de Castille
PLAN DE MADRIT

tipográfica, conocida como el "punto de Didot" todavía en uso.[25]

Junto con su hermano Pierre François (1731-1793) perfeccionó la prensa tipográfica e inició la fabricación de papel, fundando la papelera de Essonnes.

I.4. LLEGADA A LA VILLA Y CORTE DE MADRID EN 1472.

"La Villa y Corte de Madrid, con su Provincia, ocupan el centro de España. Tiene al Norte la de Segovia y Guadalajara ; al Mediodía la de Toledo ; y al Occidente la de Avila. Del Norte al Sur tiene 14 1/2 leguas ; y de Este á Oeste 16"....

"El clima de esta Provincia es templado y sano ; el cielo de ordinario es sereno, claro y alegre ; y el ayre puro, y limpio de nieblas, y de humores gruesos, que suelen comunicar los Rios y Montañas á los lugares circunvecinos."

"El Manzanares es uno de los Rios. Se le pone en primer lugar, porque fertiliza Madrid, y está en medio de la Provincia. Nace como á media legua de la Villa de Manzanares, de donde toma el nombre."[26]

Inmenso caserío manchego en periodo de transformación, de algo más de 130.000 habitantes, su conjunto de calles, solares y sitios formaban 556 manzanas de casas asentadas sobre colinas y vaguadas, formando una ciudad que había ido creciendo sin

---

[25] En 1784 creó y grabó un nuevo tipo llamado "gros romain" primer tipo de romano moderno, se distingue [d]os los "romanos" precedentes por sus trazos regulares, muy llenos en los descendentes y muy finos en los [a]dentes y en las bases. Antes de la creación y reforma de los elementos tipográficos realizados por estos insignes [g]rafos, cada fundición daba un cuerpo arbitrario a los caracteres que creaba y se les distinguía por la letra [r]esa con ellos, no por puntos o cuerpos.

[26] López, Thomás. Descripción de la provincia de Madrid. Madrid Joaquin Ibarra, año 1763. Págs. 11, 12.

el más elemental trazado urbanístico, se construía libremente adaptándose a la topografía del terreno. La falta de aceras y empedrado facilitaban los arroyos de inmundicias y detritus servidos cotidianamente por sus vecinos al grito de "agua va", formando sumideros, charcos y lodazales pestilentes.

Gran parte del suelo de la ciudad estaba ocupado por iglesias y conventos, sus casas eran de altura y dimensión irregular, sus fachadas y muros nunca se limpiaban, reforzando la imágen de suciedad y abandono. Las calles más importantes estaban tapizadas, en parte, por un piso desigual de guijarros con las puntas hacia la superficie, para que fuesen más resistentes, martirizando los pies de los transeuntes y destrozando las ruedas de los carros, carrozas y coches.[27]

Creemos reconocer a Joaquin Ibarra bajando del carruaje ordinario de viajeros, procedente de Zaragoza, que ha hecho su entrada en el mesón de la Encomienda situado en la calle de Alcalá. El agotamiento de las 50 leguas recorridas, entre vaivenes y sobresaltos, no le impiden recomponer su indumentaria arrugada, la casaca, la chupa y el calzón, anudarse el corbatín, estirarse las medias y limpiar ligeramente los zapatos cerrados con hebilla. Se atusa el cabello, se instala el sombrero de tres picos y se enfunda su capa de paño fino.

Es saludado por algún familiar que ha ido a recibirle y después del intercambio de afectos y parabienes se dirigen a la Puerta del Sol sorteando a los jinetes, carricoches y calesas, le sorprende el mal olor de la ciudad y descubre emocionado con sus ojos curiosos e inquisidores la plaza más famosa de España, punto de reunión del más variopinto gentío. Se paran en su esquina con la calle de Alcalá apoyándose en las verjas del Buen Suceso, el ruido es ensordecedor, los gritos de los vendedores

[27] Mesoneros Romanos, Ramón de. El Antiguo Madrid, paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa. Madrid. F. de P. Mellado. 1861.

ambulantes que vocean sus mercancías atraen a los viandantes que como él han llegado de otras provincias.

Admira la fuente de la Mariblanca rodeada de aguadores y cruzando la Carrera de San Jerónimo con dirección a la calle Mayor, observará las pequeñas tiendas llamadas "cajones de la fruta", encontrando algunos tenderetes de libros, divisando no lejos de allí al "mentidero de la Villa", nombre coloquial dado pór el pueblo de Madrid al conjunto de gradas y "covachuelas" de San Felipe el Real, centro de reunión de los madrileños, donde se comentaban y discutían los aconteceres sociales y culturales del día, los chismes y secretos "a voces" de la Corte, la mayor de las veces inventados o exagerados.

Las llamadas "covachuelas" eran una treintena de compartimentos que se habían construido bajo la lonja o terraza en los laterales del convento de dicho nombre, en ellas se alojaban diversas tiendecillas entre las cuales había algunas librerías.[28]

Subirían por la calle de las Carretas hasta encontrar la calle de Atocha, bajarían por Concepción Gerónima hasta la de Barrio Nuevo y cruzando la Plaza de los Remedios seguirían por Cosme de Médicis y de ésta hasta la calle de la Merced y por ésta a la de Mesón de Paredes, llegando al fin a la calle de la Encomienda, en ella se encontraba la imprenta de su tío Antonio Marín.[29]

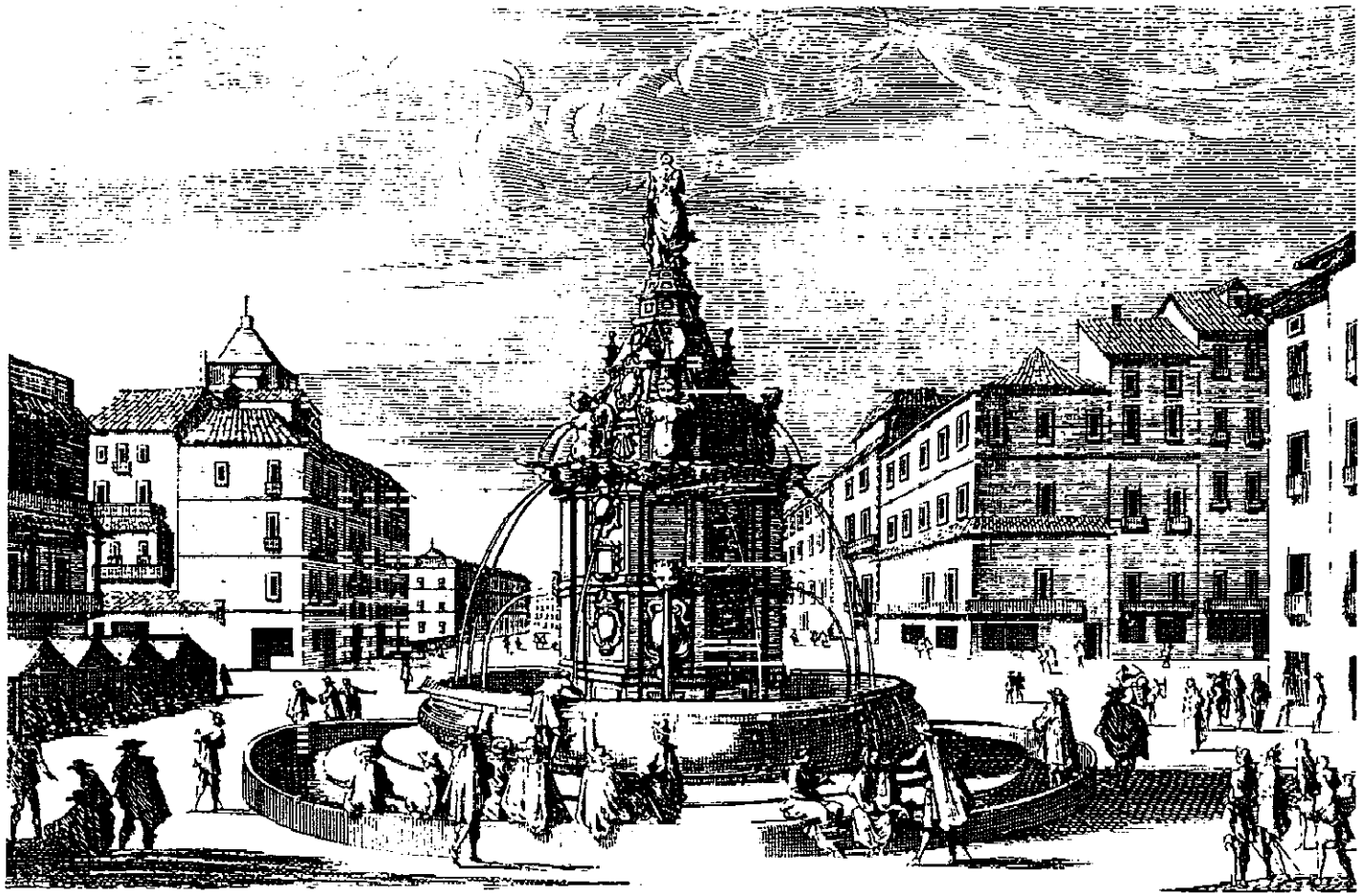
---

[28] Dicho convento estaba situado en la actual manzana formada por las calles Mayor, Esparteros, Bolsa y Correo.

[29] Los nombres y situación de las calles y plazas son los de aquella época, en algunos casos coinciden con los de hoy.

He utilizado el "Plano de la villa y Corte de Madrid. Demostrado en los 64 barrios en que está dividido. Por Fausto Martinez de la Torre y D. Josef Asensio. Madrid, Josef Doblado, año 1800."

Copia reducida del de Tomás López, de 1785, la situación de las calles que nos interesan no varían desde 1742 hasta 1800.



La Fontaine et la Place du Soleil à MADRIT.

Lámina V

I.5. EL MADRID TIPOGRÁFICO DE FERNANDO VI.

El primer Borbón no sólo inicia un periodo de transformación en la Villa de Madrid, ayudado por su fiel colaborador Don Francisco Antonio Salcedo y Aguirre, Marqués de Vadillo, Corregidor de Madrid, intentando crear un aspecto más moderno y monumental de la ciudad, con la construcción del Puente de Toledo, el Cuartel de Conde Duque, la Urbanización de la Virgen del Puerto, el Hospicio, el principio de la construcción del Palacio Real[30], la Fábrica de Tapices, el Edificio del Monte de Piedad, el Teatro del Príncipe. Se crean innumerables fuentes como las instaladas en la Puerta del Sol, Red de San Luis, Antón Martín y muchas de las veintitrés situadas en su día en el Prado de San Jerónimo, lugar de ocio y exhibición de la gente elegante, creando una gran alameda donde se alzaban los mejores palacios.

También crea la Biblioteca Real Pública aconsejado por el Jesuíta Padre Robinet[31] utilizando como fondos los libros y documentos que existían en la Torre Alta del Alcázar de Madrid, los libros traídos por el Rey desde Francia y las bibliotecas incautadas a los partidarios del Archiduque en la Guerra de Sucesión, como las del Duque de Uceda, el Duque de Mondéjar y el Arzobispo de Valencia, hasta alcanzar un total de ocho mil volúmenes.[32] El proyecto de fundación fue aprobado el 29 de Diciembre de 1711 y el Decreto de la fundación de la Biblioteca no se promulgó hasta el 16 de Enero de 1716, pero estuvo abierta al público desde el 1 de Marzo de 1712. La Dirección de la Biblioteca generalmente estuvo en manos de los confesores de Felipe V.

---

[30] En las navidades de 1784, se incendió el antiguo Alcázar, residencia de los Reyes. Se creyó que comenzó en las habitaciones de Ranc, pintor del Rey. Hecho que justificó a Felipe V el mandar construir un nuevo Palacio Real de aspecto más moderno y monumental.

[31] Que fue nombrado director de la misma.

[32] Dichos fondos fueron aumentando constantemente gracias a las compras de libros, normalmente a Francia, pagados por el rey.

Estaba ubicada en un pasadizo que unía el Palacio con el convento de la Encarnación[33], fue acondicionada por el Maestro Mayor de Obras Reales, Don Teodoro de Ardemans. Sus instalaciones no sufrieron ningún daño por el incendio del Alcázar. La Real Librería da origen a la actual Biblioteca Nacional, a la que se concedió por una Real Orden de 1716 el privilegio de un ejemplar de cada obra que se imprimiera en los Reinos de España, en la misma se estableció un taller de encuadernación que se mantuvo abierto durante el Siglo XVIII, incorporando todas las innovaciones técnicas y estilos del país vecino.

En el año 1713 funda la Real Academia de la Lengua y es aprobada en 1714. Por un Real Decreto expedido en Aranjuez en 1738 es fundada la Real Academia de la Historia. En el año 1744 se constituyó la Junta Preparatoria para fundar la Real Academia de Bellas Artes, pero no sería hasta 1752 cuando se constituye oficialmente tomando el nombre del nuevo monarca reinante, Fernando.

El campo editorial en Madrid, como en el resto de las ciudades españolas, durante los primeros cincuenta años del Siglo XVIII fue como en los precedentes "*un mercado abierto para los centros editoriales extranjeros de Flandes, de Francia, de Italia y de los países germánicos, sin olvidar a la República de Ginebra, por lo que atañe a las impresiones en español y en latín, siendo éstas las que más pesaban en la balanza del comercio por seguir imponiendo la Universidad española, es decir la iglesia, una cultura arcaica y misoneista. Eran las obras importadas de muy diversa índole : facultativas, para uso de las facultades de teología y derecho canónico y civil, de historia, de geografía, de medicina y de otras ciencias, e incluso de diversión*", como sagazmente señala François López.[34]

---

[33] En la plaza de los Caños del Peral, (en la actualidad Plaza de Isabel II).

[34] Actas del Congreso Internacional sobre "Carlos III y la Ilustración". Ministerio de Cultura. Madrid, 1989. Volúmen III, Educación y pensamiento. Página 279.

En general la estética del libro español sigue manteniéndose dentro de las estructuras barrocas, la calidad del papel producido por los molinos españoles era baja, por lo cual se tenía que seguir importando de Francia e Italia, se continuaba estampando con las mismas matrices, utilizando punzones adquiridos en la centuria anterior que se vendían o alquilaban unas oficinas tipográficas a otras. La falta de buenos grabadores mantenía un comercio dependiente de los talleres de Holanda, Italia y Francia que exportaban millares de estampaciones a España. El mercado del libro español y sus estampas grabadas estaba controlado por las grandes editoriales y librerías de Europa, situadas principalmente en Venecia, Ginebra y Amberes.

Aunque el primer Borbón, al igual que los últimos representantes de la "casa de Austria", demostró poco interés por el impulso del "arte de la imprenta" en España a pesar de haberlo denunciado en varias ocasiones por distintos representantes del panorama editorial, no se puede negar la existencia de algunos libros de impecable belleza, sacados de la producción de las prensas por profesionales de buen gusto y gran oficio. De la larga lista de los que ejercían en estas primeras décadas en Madrid, podemos destacar a : Francisco del Hierro, J. Rodríguez Escobar, Manuel Román, Juan Sanz y sobre ellos Antonio Marín.

I.5.1. LEGISLACIÓN DEL LIBRO.

Cuando el arte de la imprenta se introdujo en España, los Reyes Católicos favorecieron grandemente su arraigo con excepcionales privilegios a los maestros alemanes innovadores de él, eximiendo además del pago de la alcabala, del almojarifazgo, diezmos y otros tributos, a los libros que viniesen de otras partes "*considerando cuán honroso y provechoso era a sus vecinos, para que con aquellos libros se hiciesen los hombres letrados*". Más tarde, por la Pragmática dada en Toledo a 8 de Julio de 1502, se establece la primera reglamentación a que habría de sujetarse

la publicación de toda suerte de libros en España, haciendo obligatoria, ante todo, la obtención de licencia Real.

Las causas justas que movieron a los Reyes Católicos para establecerla fueron enumeradas en dicha Pragmática : libros que se imprimían y vendían escasos de doctrina, otros viciosos, apócrifos o reprabados y algunos de materias vanas y supersticiosas.

Por todo ello, ordenaron que en adelante no se pudiese estampar obra ninguna sin que su autor hubiese obtenido previamente la oportuna licencia, la cual habría de darse en Valladolid por el Presidente de su Audiencia, en Toledo, Sevilla y Granada por sus respectivos Arzobispos, y en Burgos y Salamanca por sus prelados también. Las penas señaladas para los infractores eran muy severas, quema pública de los libros en la plaza del lugar, multa del valor de su coste y suspensión indefinida en su oficio al impresor culpable.[35]

Pero la licencia trae aparejada la censura, pues para poder dar licencia precisa saber primero si el tal libro merece sacarse a la luz, o si por el contrario, está incurso en alguno de los casos que a priori vedan su salida, y esta es la función que se encomienda a "*un letrado muy fiel e de buena consciencia*" en la facultad o materia de que se trate el libro, para que, antes de iniciar su impresión, lo examine "*y mire bien y fielmente si la tal obra está verdadera y es lectura autentica y aprobada*"; hecho lo cual y percibido por el mismo letrado "*el salario que justo sea*", puede concederse la licencia al librero o impresor para que comience su tarea tipográfica.

[35] Amezúa y Mayo, Agustín G. de. Cómo se hacía un libro en nuestro siglo de oro. Madrid, 1946.
Ayuso, Gil. Noticia bibliográfica de textos y disposiciones legales de los Reinos de Castilla, impresos en los siglos XVI y XVII. Madrid, 1935.
Pérez Pastor. La imprenta en Medina del Campo. Madrid, 1895.

Es curioso observar que en la misma Pragmática, los Reyes Católicos se preocupasen del aspecto externo del futuro libro, mandando que todos los que se sacaran de molde estuvieran "*bien fechos e perfectos e enteros, e bien corregidos e enmendas y estampados de buena letra e tintas, e buenas márgenes y en buen papel, e no con títulos menguados, por manera, que toda la obra sea perfecta*".

Establecida de esta forma la reglamentación del arte de imprimir, no hubo necesidad de revisarla hasta que en el año 1554 el Emperador Carlos V y su hijo Felipe II introducen en ella una novedad importante. A partir de ese momento la licencia para imprimir un libro habrá de concederla, en lugar de los prelados, el Presidente del Consejo Real y cuando sea de importancia tendrá que llevarse al Consejo el manuscrito original, para aseguramiento de que una vez impreso no sea entremetida en su texto alteración alguna.

Pocos años más tarde aparecen en Sevilla y Valladolid las primeras manifestaciones luteranas, propiciadas por las publicaciones de los libros heréticos que se han impreso o introducido en España. La ausencia de Felipe II por sus estancias en Inglaterra y Flandes inducen a su hermana Doña Juana, Gobernadora del Reino, a promulgar una nueva Pragmática haciendo la tramitación de censura más severa, obligando a que una vez presentado el manuscrito ante el Consejo, fuesen rubricadas todas sus hojas por uno de los Escribanos de la Cámara, evitando de esta manera las interpolaciones o fraudes posteriores, imponiendo penas de muerte y pérdida de bienes a los impresores y libreros que incurran en delito.

Una vez presentado el manuscrito ante el Consejo de la Cámara, su contenido era minuciosamente examinado por personas doctas en la materia de que tratase. Generalmente eran designados como censores, seglares, eclesiásticos o religiosos, siendo los más solicitados en las aprobaciones dominicos, franciscanos, carmelitas, agustinos y pertenecientes a otras Ordenes monásticas, a la vez que literatos importantes

como Quevedo, Lope de Vega, Salas Barbadillo, Jáuregui, etc.

Conseguida la aprobación de la licencia de la Cámara, el siguiente paso era conseguir la misma, refrendada, por el Santo Oficio de la Inquisición, con su filtro de Indices expurgatorios, teólogos calificadores y visitas a las imprentas y bibliotecas por inspectores del Santo Oficio. Si no se aprobaba el manuscrito, el legajo caligrafiado era purificado con el fuego o, "*si se trataba tan solo de pasajes sueltos vitandos, que la pluma de su dueño, de un confesor o religioso, tache con largas rayas de tinta negra, muy negra, que no dejen lugar a la lectura, las líneas reprobadas y que al final del volúmen, en demostración del celo con que se cumplió la inquisitorial sentencia, ponga manuscrita esta sumisa nota <Este libro ha sido expurgado conforme al último Indice de la Santa Inquisición>*".

Pero en general, el criterio de la Inquisición en materia de libros fue bastante más tolerante, no tocando al dogma ni a la autoridad suprema de la Iglesia, dejó imprimir gran cantidad de ellos con abundantes pasajes atrevidos y licenciosos.

Una vez que se otorgaban la licencia del Consejo y la aprobación de la Santa Inquisición, se obtenía el Privilegio que venía a ser como el Registro de Propiedad Intelectual de nuestra época. Al estar en posesión del Privilegio ningún editor podía imprimirlo sin el consentimiento del autor, durante el periodo comprendido en los primeros diez años, pasados los cuales cualquier impresor podía volver a reeditarlo sin necesidad de pedir el permiso.

Este tipo de legislación, con ligeras rectificaciones, para con el libro se mantuvo hasta mediados del siglo XVIII, época en la que no se llevaban a la práctica, los censores no oficiaban como tales y las licencias se compraban. Estas circunstancias motivaron al nuevo Juez de Imprentas a exigir el fiel cumplimiento de las leyes establecidas en la centuria anterior todavía vigentes.

El día 8 de Febrero de 1752, por Real Orden dada en el Buen Retiro, fue nombrado Don Juan Curiel, Ministro del Consejo de Castilla, para el cargo de Juez privativo de imprentas del Reino.

"*Trataba el Gobierno de poner orden en esta materia tan delicada, sobre todo en aquellos dias en que ciertas ideas que se filtraban a través de las fronteras podían ejercer perniciosa influencia*".[36]

El 22 de Noviembre de 1752, se dió noticia del Reglamento redactado por D. Juan Curiel. Constaba de 19 capítulos en los que se abarcaba todo lo concerniente al campo de la edición, venta y circulación de libros.

Primero. Que ningún impresor pueda imprimir libro, memorial u otro algún papel suelto de cualquier calidad y tamaño, aunque sea de pocos renglones, sin que le conste y tenga licencia del Consejo para ello, o del señor Juez privativo y Superintendente general de Imprentas, pena de dos mil ducados y seis años de destierro.

Segundo. Que sin embargo de la referida licencia, no pasen a la impresión ó reimpresión sin que se les entregue el original que en el Consejo se hubiera presentado, visto y examinado, sin que por su Escribano de cámara y gobierno se hallen rubricadas cada plana y hoja de la obra, y al fin de ella exprese el referido Escribano el número y cuenta de las hojas, y lo haya firmado de su nombre y rubricado y señalado las enmiendas que en el referido original hubiere, salvándolas al fin, arreglándose el impresor al dicho original así corregido, sin exceder en cosa alguna; y ejecutada la

[36] González Palencia, Angel. El sevillano Don Juan Curiel, Juez de imprentas. Sevilla, 1945. Página 52.

impresión, sea obligado el que imprimiere a traer al Consejo el original que se le dió con uno o dos volúmenes de los impresos, para que se vea y entienda si están conformes con el original; y lo mismo se entienda con los libros que, impresos una vez o más, con dichas licencias, se volvieren a reimprimir, lo que no puede hacerse (aun durando el tiempo del privilegio, si lo hubiere), sin nueva licencia y sin que el libro de donde se hubiere de hacer sea visto, rubricado y señalado en la manera y forma que dicha es, en las obras y libros nuevos, so pena al que imprimiere, diere a imprimir o vendiere libro o papel impreso ó reimpreso en otra manera, de perdimiento de bienes y destierro perpetuo de estos reinos.

Tercero. Que las impresiones o reimpresiones que se hicieren con licencia del Consejo, o por los que tuvieren privilegio para ello, no se puedan repartir, ni vender, ni entregarlas al impresor hasta que se tasen por el Consejo y se corrijan por el Corrector general, a cuyo fin solo entregará a la parte uno o dos ejemplares con el original, para efecto de dicha correción y tasa, y hasta que esten evacuadas estas diligencias y se haya dado licencia para su venta, retendrá en sí el impresor toda la obra, so las penas contenidas en las leyes.

Cuarto. Que en el principio de cada libro que así se imprimiere o reimprimiere se ponga la licencia, tasa y privilegio (si lo hubiere) y el nombre del autor y del impresor, y lugar donde se imprimió o reimprimió, con fecha y data verdadera del tiempo de la impresión, sin mudarla, ni anticiparla, ni suponer nombres, ni hacer otros fraudes, ni usar de trazas y cautelas contra lo contenido en este capítulo, bajo la misma pena de perdimiento de bienes y destierro perpetuo de estos Reinos y demás contenidas en las Leyes. Y el librero, mercader de libros o encuadernador que divulgare, vendiere o encuadernare libro o papel impreso en otra forma

que la prevenida, incurra en pena de cincuenta mil maravedíes por la primera vez y destierro de estos reinos por dos años; y por la segunda se duplique esta pena; y por la tercera pierda y se le confisquen todos los bienes y el destierro sea perpetuo.

Quinto. Que si los libros o papeles que se imprimieren o reimprimieren sin la referida licencia fuesen de materia de Doctrina de Sagrada Escritura y de cosas concernientes a la Religión de nuestra Santa Fé Católica, se entienda la pena de muerte y perdimiento de bienes, y que los tales libros y obras sean públicamente quemados; y en la misma pena incurra el que imprimiere, reimprimiere, vendiere o tuviere en su poder, o entrase en estos Reinos libros u obra impresa o por imprimir de las que estan vedadas y prohibidas por el Santo Oficio de la Inquisición, en cualquier lengua y de cualquier calidad y materia que el tal libro sea.

Sexto. Que sin embargo de que antes se podian imprimir sin licencia del Consejo las informaciones en derecho, manifiestos y defensas legales, estando firmadas por los Abogados, de aquí adelante, arreglado al último decreto de S. M. de 12 de Diciembre de 1749, ningún impresor pueda imprimir dichos papeles en derecho, manifiestos ni defensas legales, ni otros semejantes, sin que presentado antes al Consejo ó Tribunal en que esté pendiente el negocio de que trata, y examinado por el, se conceda a su continuación la licencia necesaria para imprimirle, de la que se ha de dar certificación a la parte para entregarla al impresor, pena de doscientos ducados y privación perpetua de oficio a los impresores que ejecutaren la impresión de los referidos papeles, por pequeños que sean, sin que antes les hayan entregado la certificación con la licencia arriba expresada; y en la misma multa incurra el autor y demás personas que soliciten la impresión y concurran a formar los papeles, para cuya justificación será bastante la

prueba privilegiada.

Septimo. Que los impresores no tengan prensas ocultas, ni embaracen en sus casas la entrada al Corrector, para su conocimiento y registro.

Octavo. Que en las fes de tasas, que deben poner a principio de los libros, no solo expresen (como hasta aquí lo han ejecutado) el precio de cada pliego, sino el monto y precio a que se ha de vender el libro, arreglandose a la certificación del Escribano de Cámara, a cuya tasa se arreglen los que vendieren.

Noveno. Que no puedan imprimir bulas, gracias , perdones, indulgencias ni jubileos sin que proceda la forma dada en la ley doce, título diez del libro primero de la Recopilación.

Décimo. Que en las reimpresiones que se hagan las cartillas para enseñar niños, flos sanctorum, constituciones sinodiales, artes de Gramática, vocabularios y otros libros de latinidad, no siendo obras nuevas, sino de las que ya otra vez estan impresas en estos Reinos, aunque se puedan reimprimir sin presentarse en el Consejo ni preceder su licencia, sin embargo no se reimpriman sin licencia de los Prelados y Ordinarios en sus Distritos y Diócesis; y la licencias que así se diesen se pongan en los principios de cada libro, so pena de perdimiento de bienes y destierro perpetuo del Reino al que de otra manera lo hiciere o imprimiere, o vendiere.

Decimoprimero. Que lo mismo ejecuten los impresores con las licencias que diese el señor Inquisidor general, y los del Consejo de la Santa y general Inquisición, por lo perteneciente a las cosas tocantes al Santo Oficio, y las

que diere el señor Comisario general de la Santa Cruzada por lo tocante a bulas y demás cosas pertenecientes a aquel Consejo, poniendolas al principio del libro.

Decimosegundo. Que todas las impresiones de libros, gacetas y cualquiera otras que se hagan en papel fino, semejante al de las fábricas de Capelladas, y de ningún modo en papel ordinario, que comunmente se llama de imprenta, bajo de la pena de perdimiento de las obras y cincuenta ducados a los que contravinieren por la primera vez, y de otras más graves a esta proporción, por las reincidencias.

Decimotercero. Que asímismo ningún librero o tratante en libros, ni otra alguna persona, pueda vender o meter en estos Reinos libros ni obras compuestas por los naturales de estos Reinos, impresos fuera de ellos, sin especial licencia de S. M., so pena de muerte y de perdimiento de bienes.

Decimocuarto. Que dichos tratantes y libreros, así naturales de estos Reinos como extranjeros, no puedan vender los libros impresos que trajeren, o metieren en ellos, sin que primero sean tasados por el Consejo, para lo cual envien a él uno de dichos libros, so pena de cien mil maravedís y de haber perdido los libros que metieren y vendieren sin preceder la dicha tasa.

Decimoquinto. Que tampoco puedan vender libros escritos por extranjeros de primera impresión, y por naturales de segunda, fuera del Reino, sin preceder las diligencias prevenidas por las Leyes cerca de esto, bajo la misma pena.

Decimosexto. Que ningún impresor, librero o tratante en libros, natural o

extranjero de estos Reinos, se excuse ni ponga embarazo ni dilación en que sus casas sean visitadas por el Superintendente de Imprentas, o sus Subdelegados, con pretexto de privilegio de fuero, por no deberse entender ni valerles en lo tocante a sus oficios.

Decimoséptimo. Que los libreros de esta Corte y tratantes en libros no puedan por junto vender librería alguna de cualquiera Facultad que haya quedado por fallecimiento de la persona que la tenía, hasta pasados cincuenta dias de su muerte, pena de doscientos ducados.

Decimoctavo. Que no se puedan reimprimir ni meter, ni vender en estos Reinos misales, diurnales, pontificales, manuales, breviarios en latín ni en romance, ni otro algún libro de coro, impresos fuera de estos Reinos, aunque lo esten en el de Navarra, sin que primero se traigan al Consejo y se examinen por las personas a quien dicho Consejo lo sometiere, y se les dé licencia firmada del Real nombre de S. M. para que en ellos no pueda haber ningún vicio contra lo ordenado por Su Santidad. Y los impresores, libreros u otras cualquier personas, de cualquier calidad que sean, contravinieren a ello, incurran en pena de perdimiento de bienes y destierro perpetuo del Reino; y las Justicias ordinarias, donde no hubiere Subdelegados de Imprentas, embarguen los tales libros y no consientan venderlos, ni usar de ellos, y procedan contra los que lo contrario hicieren, so pena de privación perpetua de sus oficios y de cincuenta mil maravedíes por cada vez; y so la dicha pena, dichas Justicias envien relación al Consejo o Superintendente de Imprentas, dentro de veinte dias, de los libros que así hallaren.

Decimonoveno. Que todos los referidos capítulos se entiendan, no solo con los Reinos de la Corona de Castilla, sino igualmente con los de la Corona

de Aragón, a excepción de que en estos la correción de los libros se ha de hacer por las personas que a este fin nombraren las Audiencias, respectivamente: con cuya relación jurada de los pliegos y expresión de las erratas, las ha de pasar a papel sellado el Corrector general de esta Corte, y en su certificación se dará la de la tasa por la Escribanía de gobierno de dichos Reinos.

Impresores y libreros manifestaron su protesta contra el nuevo Reglamento, en una exposición a modo de súplica, para que no se cumpliera, ante los Fiscales del Consejo. Al no conseguir sus propósitos insistieron ante el Rey, por medio de memoriales, que este remitió de nuevo al Consejo, pero los Fiscales se ratificaron en su negativa y el 27 de Junio de 1754 se publicó la Real resolución en Consejo pleno, que acordó su exacto cumplimiento.[37]

El 14 de Noviembre de 1762 por Real Orden se abolió la tasa de los libros.

I.5.2. EDICION Y ENCUADERNACION.

La decadencia de las "artes impresorias" en España, iniciada a finales del siglo XVI, se fue acentuando en el siglo XVII, ofreciendo impresiones defectuosas generalmente exentas de simetría en los interlineados, espacios y márgenes que componen sus páginas. Los caracteres y elementos tipográficos utilizados estaban gastados por el uso continuo que se hacía de ellos, las portadas tipográficas carecen de armonía y el soporte impresorio es de baja calidad. El único aporte realizado lo constituyen las portadas, frontispicios, ilustraciones y retratos de técnica calcográfica

[37] González Palencia, Angel. El sevillano Don Juan Curiel, Juez de imprentas. Sevilla, 1945. Páginas, 59 y 60.

que aparecen en algunos libros. Durante la primera mitad del siglo XVIII madrileño las ediciones adolecen de los mismos defectos que en el siglo anterior, aunque mejore la calidad del papel utilizado.

Si se pretendía editar un libro, una vez pasados todos los trámites legales, lo primero era la elección de la imprenta a la que se iba hacer responsable de la edición. Solían estar establecidas en ciudades populosas en las que abundaban los talleres tipográficos como : Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Zaragoza, estos establecimientos solían poner en sus fachadas rótulos en los que se podía leer "*aquí se imprimen libros*".

Se elegía y compraba el papel, papel de hilo, género corriente o de fabricación nacional, u otro de mejor calidad que se importaba de fuera, al primero se le denominaba "Papel de la tierra o del Paular", por fabricarse en los molinos de Rascafría, propiedad del Monasterio cartujo, que era el que normalmente proveía a las imprentas de la Corte, otra veces se utilizaba el fabricado en los molinos de Garnica llamado de "Silillos"; el segundo era el denominado de "Génova o del corazón", llamado así por la forma de su filigrana, que era el más caro de los que se importaban en aquella época.

El compromiso de la impresión se realizaba en la oficina tipográfica elegida mediante un documento realizado ante Escribano de número, en el cual se reseñaban y convenían los acostumbrados términos del contrato editorial que eran los siguientes:

Primero. Tamaño del libro y el de la plana, número exacto de líneas que debía tener ésta, clase de letra, según lo requería el texto, siendo la más utilizada la atanasia, equivalente a la redonda actual, algunos autores pedían que la letra fuese fundida de nuevo y sin estrenar, calidades y colores de la tinta a utilizar, y el tipo de ornamentación y grabados, si los llevaba, realizados en técnica xilográfica o

calcográfica.

Segundo. Obligaciones del corrector de imprenta.

Tercero. Determinación del tiempo en que había de comenzar y acabarse la edición.

Cuarto. El número de ejemplares de que constaba la tirada.

Quinto. Precio de la impresión.

El número de ejemplares que se imprimían dependía del tema del libro, rara vez bajaba de mil ejemplares y pocas veces superaba los dos mil. Cuando se trataban de cartillas, catecismos, breviarios y otras obras de liturgia o enseñanza, superaba los tres mil ejemplares. El promedio numérico de las ediciones corrientes solía ser de mil quinientos ejemplares, en esta cifra también se consideraban los que se reservaban para el autor, los que se regalaban a los señores del Consejo de la Cámara y al corrector de la obra, así como los dos de capillas, de entrega obligatoria a la Hermandad de Impresores.

Los tamaños que se solían utilizar iban desde el folio imperial, llamado de marca mayor hasta el treinta y dosavo, aunque generalmente los libros tendían a utilizar como máximo tamaño el cuarto mayor.

El número de opúsculos, relaciones, coplas, papeles sueltos y pliegos de cordel, que por aquella época se imprimían, era muy numeroso.

Existían dos clases de correctores, los propios de las imprentas y el Corrector general, cargo del nombramiento del Consejo de Cámara.

El Corrector general tenía la misión de asegurarse de la identidad del manuscrito censurado con su condición impresa, certificándolo en los preliminares de ésta con la formula : "*Este libro corresponde con su originalidad y para testimonio de ello doy fe*", el cometido era de gran importancia, porque, al recaer en una sola persona, no sólo le obligaba a cotejar la obra impresa con el manuscrito original, sino que además, tenía que sacar en pliego a parte todas las faltas y erratas que notase en su lectura.

ENCUADERNACIÓN.

La mayoría de los ejemplares salían al mercado abrazados con encuadernaciones económicas en pergamino vulgar, como en la centuria anterior, con tejuelos caligrafiados en sus lomos. Sólo los grandes señores o bibliófilos encargaban otro tipo de encuadernaciones para sus ricas y enjoyecidas bibliotecas.

Como en épocas anteriores, la encuadernación española mantenía su dependiencia real "del gusto exterior", modas francesas o italianas impregnaban las manifestaciones creativas o artesanales de todo tipo, la moda de los Luises marcaban una gran influencia en toda Europa, y en España, una vez pasada la época transicional de Felipe V, esta influencia era más acusada.

Estaba inscrita en el círculo trazado por los vientos del norte que iban actualizando con el "buen gusto" el carácter barroco español, tanto en tipografía como en los elementos ornamentales de la tradición española.

El estilo tradicional "a la fanfare" creado por los Eve para la familia real francesa en la segunda mitad del Siglo XVI, compuesto por una armadura de óvalos y cuadrifolios, unidos entre sí por dobles filetes curvilíneos, rellenados por ramas

onduladas, hojitas y flores[38] más su variante en "espirales pointillés" creado por Le Gascon, fueron adoptados como modelo por los encuadernadores madrileños, trasformándolos en los conocidos estilos de "rameados", "de abanicos" y adaptaciones de hierros al punteado, para cuya composición utilizaban elementos de rocalla y punteados en espiral[39] utilizando esta modalidad hasta finales del siglo XVIII creando una variante en aquellos que presentan "una composición central de doble perfil mixtilíneo de forma vagamente rombal".

En las encuadernaciones españolas, según va avanzando el siglo XVIII, se van incorporando con mayor profusión la técnica en oro, las pieles y tafiletes cada vez son más finos, con variedad de encajes, ricos y exhuberantes trazados con hierros finos que imitan varillas y "disponen cuartos de abanico en las esquinas de la cubierta, y en el centro, un abanico circular abierto, todos rodeados de florones de diversos tipos. A veces se mantiene esta estructura pero se sustituye el dibujo de las varillas por el de florones de largo tallo"[40], aplicados en la modalidad más utilizada, la de "abanicos".

En Madrid son conocidos tantos los establecidos en esta ciudad como en otras ciudades españolas : Francisco Manuel Menoyre y Juan Francisco Menoyre, cuya esposa Francisca de Guzmán prosigue la producción del taller al quedarse viuda ; Pedro José Alonso y Padilla, Hipólito Rodríguez del Barco, Juan Gómez, José Pérez, Oliveres, Juan de Pellanne, Ginesta, Miyar, Romeral, Cobo, Gil, Enrique Birbe, Marazuela, Vicente Martín, Escovar, Marín y Batres, Durán, Grimaud, Suárez Cerezo, León Vinet, Mariano Pérez, Menard, Antonio Sancha, ...

---

[38] AA.VV. Encuadernaciones españolas en la Biblioteca Nacional. Biblioteca Nacional. Madrid, 1992. Pág. 105-107.

[39] Serrano López, Matilde. La encuadernación en España. Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Madrid, 1942. Pág. 28-32.

[40] Serrano López, Matilde. La encuadernación en España. Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Madrid, 1942. Pág. 28-32.

A la mitad del siglo corresponden tipos rococós, la rocalla, transformación abarrocada tardía del acanto clásico, se une con formas de pequeñas flores, ramilletes, guirnaldas, pequeñas ménsulas y rosetas, posibilitando las fantasías ornamentales italianizantes, procedentes de Nápoles, del arte cortesano, que sin perder su carácter recorrerá el Siglo XVIII.

Domina el estilo "de mosaico", combinando las pieles teñidas de colores, que circunscriben, a modo de marco, formas ovaladas o circulares que encierran pequeños hierros dorados que adoptan caprichosas formas y diversas bordaduras en pieles de otro color dando paso al estilo de "temas florales", orlas de gusto naturalista que representan girasoles, clavellinas, azucenas, lirios y campánulas en algunos casos dentro de vasos o macetas y en otros el mosaico interior está compuesto por hierros dorados de letras entrelazadas, gofradas en pieles, o con aplicaciones de plata labrada sobre terciopelos, formadas a modo de "super- libris" heráldico o formando cintas, realzando en algunos casos, los planos encuadernados con bordados en sedas y oros, como la serie realizada para el Rey Fernando VI, por el bordador de cámara Antonio Gómez de los Ríos.

I.5.3. EL GRABADO CALCOGRÁFICO.

Como en la centuria anterior la producción de casi todas las estampaciones se utilizaba generalmente para enriquecer las ediciones de los libros, frontispicio y portada de pesada estructura barroca, utilizando numerosos símbolos, alegorías, emblemas, escudos de armas, imágenes de santa doctrina, que enmarcaban el nombre del autor, título de la obra, nombre del impresor, o el retrato del Rey, benefactor, autor o santo al que se dedicaba, reforzando con alegorías gráficas el contenido del texto, en técnica calcográfica, y letras capitulares y colofones estampados tipográficamente con planchas xilográficas o abiertas en metal.

Elementos ornamentales que pretendían atraer la atención de la poca demanda de libros, que a su vez utilizaba imágenes de propaganda en beneficio del poder establecido, ensalzando las virtudes de la institución o el retrato del mecenas, a los que estaba dedicado el volúmen.

El grabador trabajaba al dictado marcado a priori por el mecenas, el editor-impresor o el autor. Lo más común es que le dieran un dibujo ya realizado, basado en un "catálogo" de imágenes establecidas, que no atentaran contra la fe, las buenas costumbres y los ideales que ya estaban "bendecidos" por la cruz y la espada. Las más utilizadas eran las centenares que ilustraban la *ICONOLOGIA* de Cesare Ripa Perugino, de la que se hicieron numerosas ediciones.

El artesano-grabador de la época, dedicaba todos sus esfuerzos a copiarlo en una plancha, asegurando mediante contrato un número establecido de estampaciones, contrayendo la obligación de regrabar los surcos ya realizados en los cobres si el número de estampaciones no llegaba al contratado.

El precio del grabado calcográfico era seis veces mayor que el xilográfico, esto era debido al complejo proceso de ejecución y estampación de la plancha del primero, más lento y laborioso que el segundo, que se estampaba tipográficamente a la vez que los caracteres que formaban la caja del texto.

Esto unido a los altos costos del papel, elevaba los precios del libro, por lo cual el número de ellos ilustrados era cada vez menor, limitándose la ornamentación a ligeras cintas tipográficas, alguna letra capitular y colofones.

Gracias a la demanda de estampas sueltas, generalmente de tema religioso, los grabadores podían mantener con dificultad sus talleres. Muchos de ellos formaban parte del grupo de operarios de imprentas, o realizaban otros trabajos que les asegurasen su

supervivencia. El medio no favorecía la formación de grabadores, la falta de estímulos provocaba la escasez de profesionales, por lo cual el mundo de la estampa estaba en manos de prensistas o tipógrafos habilidosos.

Abrir y mantener un taller era costoso, los tórculos, las planchas, el papel, las tintas y los distintos materiales que se necesitaban, solían ser importados. Los pocos que existían en Madrid, generalmente estaban ubicados como componentes en las oficinas tipográficas de cierta importancia, que normalmente compraban las estampaciones o encargaban realizar las planchas a los grabadores de las editoriales de Francia, Holanda o Italia, para más tarde estamparlas.

La incorporación de los grabadores extranjeros venidos a nuestras tierras, demostró su falta de profesionalidad, eran meros artesanos copistas, que pedían elevadas sumas de dinero, por lo cual a los impresores y editores madrileños les era más rentable comprar grandes cantidades de estampaciones producidas en los talleres europeos para ilustrar los libros que editaban.

La falta de estímulo y de talleres o centros donde se pudiera aprender la práctica del Arte de Grabar, produce escasez de profesionales españoles, los pocos que lo practican no dejan de ser artesanos habilidosos que mal aprenden el oficio copiando las estampas de los artistas extranjeros, cubriendo la perentoria demanda de los impresores, que necesitaban incorporar algunas ilustraciones a sus ediciones de tema religioso, científico o didáctico.

Algunos grabadores se veían favorecidos con el título de Grabador de Cámara, que normalmente sólo tenía carácter honorífico, como premio o estímulo a su labor, en raras ocasiones conllevaba sueldo o pensión.

Atendiendo al listado que señala D. Agustín Ceán Bermúdez en su famoso

Diccionario, durante este período estaban ubicados en Madrid los siguientes grabadores: Juan Diego de la Cosa, Juan Bernabé Palomino, Clemente Puche, Juan Fernando Palomino (hijo y discípulo de J. Bernabé), Pablo Minguet, Manuel Fernández, Francisco Gazan, M.A.E. Cosa, Juan Dubuison, Diego Tomé, Fray Matías de Irala Yuso, Vicente de la Fuente, Carlos Casanova, Bartolomé Escribano, Cadenas, Fray Solís, Manuel de Chozas, José Andrade, Nemesio López. Destacando sobre el conjunto Juan Bernabé Palomino y Fray Matías de Irala.

I.5.4. IMPRESORES MADRILEÑOS. MARCAS TIPOGRAFICAS.

Gran parte de los impresores establecidos en Madrid durante este período ejercían también como libreros y encuadernadores, o como editores de obras que tenían cierta demanda en el mercado. En la relación que ofrecemos a continuación algunos de ellos van acompañados de su marca tipográfica que operaba como símbolo personal. Generalmente aparecía en el centro de la portada o en su parte inferior, antecediendo al pie de imprenta de los libros que salían de sus prensas.[41]

1700-17 ... Estrada, Gerónimo. Fue nombrado Impresor del Consejo Real de Castilla. Tuvo la imprenta en la plazuela del Angel, le sucedió su hijo Fermín Estrada.

1700-27 ... Villadiego, Francisco Antonio.

1701 ..... García Infanzón, Juan. Fue nombrado Impresor de la Santa Cruzada. A partir de 1714 el pie de imprenta aparece como "Viuda e hijo" o "Viuda de ..." y en 1762 es sustituido por "Herederos de la Viuda de ...".

1701 ..... González de los Reyes, Antonio. A partir de 1719 el pie de imprenta

[41] Vindel, Francisco. Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850). Madrid, 1942.

aparece como "Viuda de ...".

1701-10 ... Bizarrón, Antonio.

1702 ..... Ruiz de Murga, Manuel. Tuvo la imprenta en la calle de la Habada, desde 1719 el pie de imprenta aparece como "Herederos de ...".

1702-06 ... Viuda de Melchor Alvarez.

1702-28 ... Sanz, Juan. Portero de Cámara de S.M. e impresor de su Real Consejo, fue el editor continuador de Manuel Román de la "*Guía de Forasteros*" desde 1725 a 1728. Le sucedieron sus sobrinos Antonio y Vicente Sanz.

1703-13 ... Fernández, Agustín.

1704 ..... Viuda de López.

1705 ..... Martínez Abad, Diego. Tuvo la imprenta en la calle del Olivo Baxo. Desde 1719 le sucede su hijo Francisco Martínez, situando la imprenta en la calle de las Urosas.

1708-27 ... Laso, Francisco. Tenía la imprenta y librería frente a las Gradas de San Felipe el Real.

1709-33 ... Rodríguez Escobar, José. En el año 1714, al crearse la Real Academia de la Lengua Española, le nombraron impresor de la misma. También fue impresor del Rey y del Consejo de la Santa Cruzada.

1710-36 ... Ariztia, Juan de. Calle Alcalá. A partir de 1736 el pie de imprenta aparece como "Viuda de ..." y en 1741 es sustituido por "Herederos de...".

1711-22 ... Blanco, Mateo. A partir de 1714 el pie de imprenta aparece como "Viuda de ...".

1711-30 ... Villanueva, Blas de. Calle Hortaleza. A partir de 1726 el pie de imprenta aparece como "Viuda de ...".

1711-42 ... Barrio, Gabriel del. Fue nombrado impresor de la Real Capilla de S.M. Le sucedió su hijo Manuel del Barrio.

1713-32 ... Román, Manuel. Estuvo establecido en la calle de la Gorguera. Durante los años de 1723 y 1724 editó el "*Kalendario Manual y Guía de Forasteros en la Corte de Madrid*".

1713-42 ... Viuda de Juan García Infanzón.

1715-25 ... Pascual Rubio, Angel.

1715-31 ... Hierro, Francisco del. En el año 1725 fue nombrado impresor de la Real Academia de la Lengua Española. En 1726-29 imprimió la primera

edición en seis tomos, del grandioso "*Diccionario de la Lengua Castellana*" denominado "*de autoridades*", cuya segunda edición imprimió años más tarde Joaquín Ibarra. También fue Impresor de la Comisaría General de la Santa Cruzada. A partir de 1732 le sucedió su viuda y a ésta sus herederos.

1716-19 ... Fernández de Huerta, Eusebio.

1716-35 ... Martín, Antonio.

1717-72 ... Fernández, Manuel. Impresor del Consejo General de la Inquisición, tuvo sus establecimientos en las calles de la Caba Baxa y en la del Almendro. Desde el año 1738 el pie de imprenta aparece como "Viuda de ...".

1718-21 ... Gómez, Miguel.

1719 ..... Martínez de Casas, Juan.

1719-34 ... Peralta, Bernardo. Tuvo la imprenta frente al Horno de la Mata. A partir de 1735 le sucede su hijo Diego Manuel Peralta, trasladando la imprenta a la calle de la Abada, y a éste su viuda.

1720-30 ... Rezola, Manuel de.

1720-34 ... Rodríguez Franco, Nicolás. Tuvo la imprenta en la calle del Pozo.

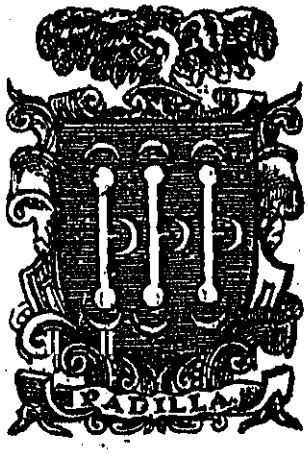
1720-41 ... Rodríguez Frías, Tomás.

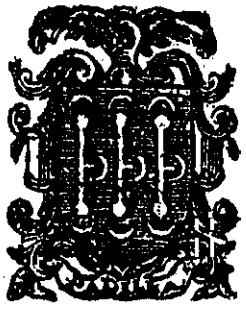
1720-66 ... Alonso Padilla, Pedro Joseph. Impresor, librero y encuadernador, fue nombrado Impresor de Cámara de S.M.. Su taller y establecimiento de librería estaba situado en la calle de Santo Thomás. En el año 1747 editó

un catálogo-folleto de seis páginas en tamaño folio, en papel de hilo corriente de la época, ofreciendo libros de temas diversos y demandando compra de ellos, cuyo encabezamiento dice como sigue : "*EN LA FAMOSA LIBRERIA / castellana de Don Pedro Joseph / Alonso Padilla, librero de cámara / del rey, se hallan muchos / libros exquisitos en castellano / y es sacado de la Bibliotheca, / que ha escrito y se imprime.*"[42]

Insinuando su conocimiento en el ramo, instalándose en el pedestal de la honradez profesional, se autoglorifica como gran filántropo de la cultura impresa, utilizándolo como señuelo para nuevos compradores, a los cuales pretende seducir anunciando como próximas publicaciones de manuscritos de su mano como : "*Arte de saber tasar librerías con varias advertencias y modo de comercial en libros.*"

Cancerbero de obras de calidad, con gran agudeza comercial acostumbraba a reeditar libros agotados en tamaño octavo y doceavo que tenían una marcada demanda en el mercado, incluyendo en ellos, a modo de catálogo, una relación de títulos de su fondo de librería-editorial.





[42] Palau y Dulcet, Antonio. Un folleto raro del librero de Madrid D. Pedro Joseph Alonso Padilla, 1747. Barcelona, 1928.

1721-53 ... Mojados, Lorenzo Francisco. Tuvo sus establecimientos tipográficos en la calle Olivo Alta y Angosta de San Bernardo. A partir de 1755 figuran sus herederos.

1723 ..... Fernández, Pedro.

1723-33 ... Rojo, Jerónimo. A partir de 1733 el pie de imprenta aparece como "Viuda de ...".

1723-56 ... Balbás, Alonso. Tuvo la imprenta en la calle de las Infantas.

1725-40 ... López Fernández, Francisco José. Tuvo la imprenta en la calle Duque de Alva.

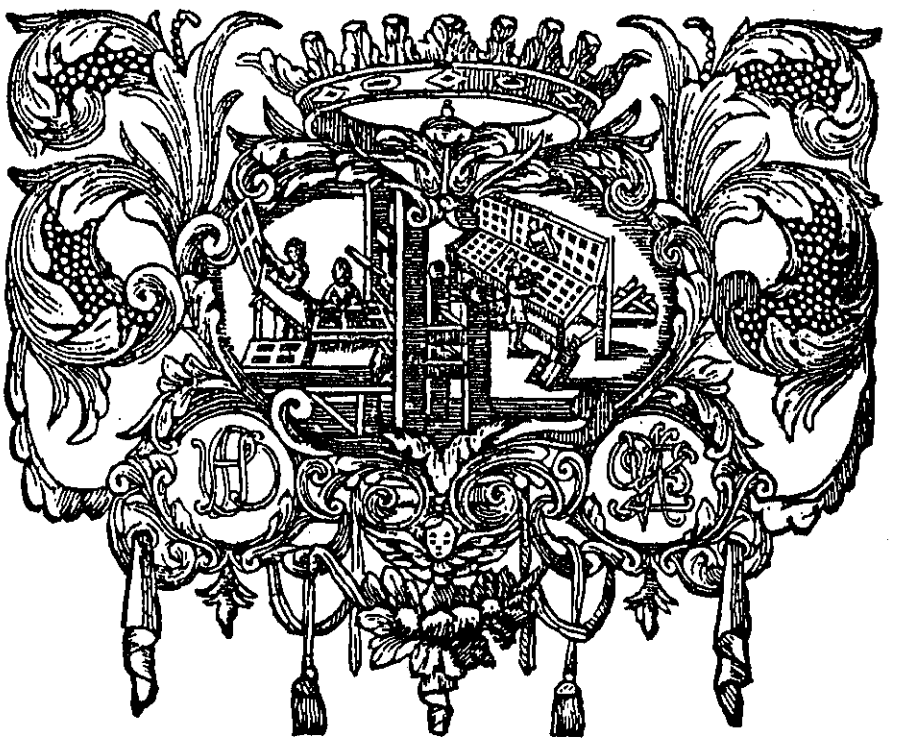
1726-37 ... Moya, Juan de. Le sucedió su hijo Manuel de Moya en 1733 hasta 1787.

1727 ..... Arroyo, Jerónimo.

1728 ..... Pimentel, Juan Antonio y José Antonio. Libreros, tenían el establecimiento en la Puerta del Sol.

1728 ..... Pinto, M. Ignacio de.

1728-63 ... González, José. Tuvo la imprenta en la calle del Arenal y en la calle de la Encomienda.



1728-64 ... Fernández Arrojo, Domingo.

1728-68 ... Zúñiga y Asensio, Juan de.

1728-87 ... Sanz Antonio y Vicente. Sobrinos de Juan Sanz, heredaron su imprenta situada en la calle de la Paz. Antonio Sanz fue impresor de la Academia, del Rey y del Supremo Consejo de Castilla, con exclusiva para las "*Pragmáticas, Cédulas*" y demás documentos reales y del mencionado Consejo, de la "*Guía de forasteros en Madrid*", dependiente por aquellas fechas del Ministerio de Estado, y de los *Calendarios, Lunarios y Fiestas del Consejo*. Estos privilegios le crearon enemistades con algunos impresores. La Guía se convirtió en un libro utilísimo, llegó a vender anualmente 12.000 ejemplares. Introdujo en las *guías* elementos que le eran necesarios tales como : el retrato del Rey, el plano de Madrid en el año 1759, una vista panorámica de la Villa y Corte en el año 1765 y más tarde un plano geográfico de las cercanías, impreso a tres tintas. Como grabadores colaboraron M. Salvador Carmona - en los retratos del Rey - y Tomás López en la realización de las planchas cartográficas. Editó la "*Guía de Forasteros*" hasta el año 1769 en que se la adquirió el Estado por una pensión vitalicia de seis mil reales anuales, siendo el origen de la "*Guía Oficial de España*". Sus herederos le continuaron en la imprenta hasta el año 1792.

1729 ..... Martín, Miguel.

1730 ..... Gómez Bot, Juan. Librero.

1730 ..... Muñoz, Juan. A partir de 1757 el pie de imprenta aparece como "Viuda de ..." hasta 1762.

1731 ..... Barberán, Isabel Nicolasa.

1731 ..... Pérez, Juan.

1732 ..... Oliveras, Juan de. Librero.

1734-44 ... Sánchez, Joaquín.

1735-53 ... Mora, Alfonso de.

1736 ..... Rodríguez, Miguel Francisco. En el año 1752 le sucedieron sus herederos hasta 1770.

1736-38 ... Viuda de Pedro Enguera.

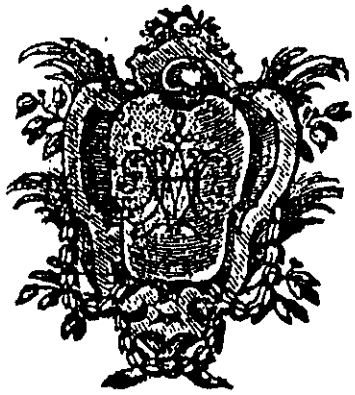
1736-39 ... Sacristán, Mateo.

1736-66 ... Orozco, Antonio.

1736-82 ... Ulloa, Bartolomé.

1737-40 ... Perelta, Diego Miguel de. Calle de la Abada.

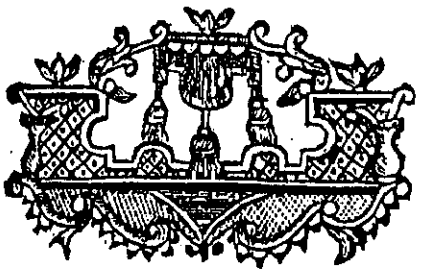
1738 ..... Ramírez, Gabriel. Fue nombrado Impresor de la Real Academia de San Fernando y Criado de la Reyna Viuda. Tuvo la imprenta en la calle de Atocha, frente al Convento de la Trinidad Descalza. Le sucedieron su viuda y herederos.

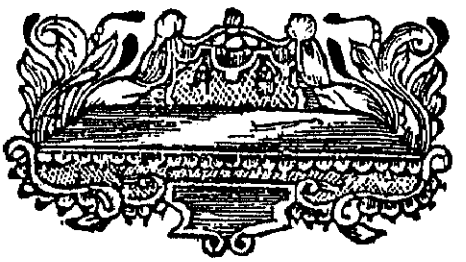


1738-91 ... San Martín, Juan de. Impresor de la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de Indias. Tenía situada la imprenta en la calle del Carmen y la librería en la calle de la Montera.

1744 ..... Ibánez, Pascual.

1745 ..... Vindel, Alfonso. Librero. Tenía el establecimiento en la Puerta del Sol, frente a la fuente.





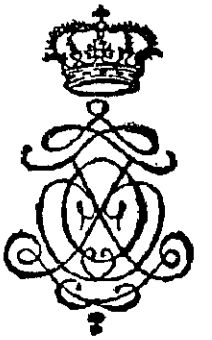
1745-48 ... Millán, Felipe.

1746 ..... Rey, C.

1748 ..... Vivanco, Pedro.

1750-57 ... Orga, José de. Tuvo la imprenta en la calle de las Infantas, en ella se imprimió la publicación periódica del MERCURIO. A partir de 1757 le sucedió su viuda.

I.5.5. DON ANTONIO MARIN. MAESTRO TIPOGRAFO, 1713-1770.



Tío carnal de los hermanos Ibarra, renombrado maestro tipógrafo de la Corte de los primeros Borbones. Afrancesado que en la primera mitad del siglo XVIII se convierte en el impresor de mayor prestigio de la Villa y Corte. Por ello fue nombrado impresor de la pequeña imprenta instalada por Felipe V, o mejor dicho por su esposa Isabel de Farnesio, en Palacio durante la época pre-adolescente de Carlos III, cuando éste era infante de España, en la que aprendió el arte de la tipografía.

Tuvo el cargo de impresor de Cámara durante los reinados de Felipe V, Fernando VI y Carlos III.[43] Auténtico pionero en el enriquecimiento y transformación de la

[43] Este cargo aparecía y desaparecía, siempre estaba en función del tiempo que durase el encargo oficial.

tipografía española de este siglo, adquirió una merecida fama como impresor. Lo fue de la Secretaría del Despacho Universal de la Guerra, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como de casi todas las instituciones oficiales más relevantes. Tenía su establecimiento tipográfico en la, también hoy, calle de la Encomienda que pertenecía al barrio de San Cayetano del "Quartel del Avapies", que era uno de los ocho que dividían Madrid.[44]

Taller bien equipado de prensas y operarios, disponía de buen instrumental tipográfico. El perfeccionismo de Marín le obligaba a importar papel de gran calidad y encargar buenos grabados en cobre a los pocos especialistas más importantes españoles. Esto dispuso a su oficina tipográfica como uno de los pilares para que Madrid se convirtiese en uno de los centros más importantes de la producción del libro.

Evaluando su producción desde los albores hasta el ocaso del maestro tipógrafo, sorprende su ductibilidad con los tiempos que marcaban los "aires del Norte" y una progresiva calidad en la realización de sus impresiones.

En un principio con una composición tardo-barroca en la que va simplificando sus portadas, ligeramente orladas tipográficamente, apoyándose en una composición compacta en sus páginas, valorando poco los blancos con estampas heredadas o realizadas por "grabadores de manuales", utilizando papel convencional, hasta llegar a las ediciones de auténtica belleza, de composiciones tipográficas gratificantes, con gusto en la disposición de sus cajas, ornamentadas con viñetas y magníficas estampaciones, dibujadas y grabadas por grandes artistas, utilizando en todo ello papel de gran calidad, creando belleza en el conjunto del volúmen.

---

[44] También lo tuvo en la calle de la Magdalena (de igual nombre en la actualidad), pertenecía al barrio del Ave María del Quartel del Avapiés.

Con él trabajaron sus dos sobrinos : Manuel, primero durante unos años hasta 1735 en que, promocionado por su tío, es llamado por la Universidad Pontificia de Cervera, y en un segundo período desde 1749 hasta 1754 que vuelve a ser solicitado por la imprenta de la misma Universidad ; y Joaquín que permaneció junto a su tío y protector desde 1742 hasta 1753, año en el que se establece como impresor.

Las producciones tipográficas de D. Antonio Marín fueron seguidas y admiradas por sus coetáneos impresores, hasta tal punto que en algunos de ellos marcó una notable influencia.[45]

RELACION ABREVIADA DE LA PRODUCCION TIPOGRAFICA DE D. ANTONIO MARIN.

1727 - Tosca, Dr. Vicente Tomás.
Compendio matemático en que se contienen todas las materias más principales de las Ciencias, que tratan de la cantidad.
Segunda impresión, corregida y enmendada de muchos yerros.
Madrid. En octavo, 8 vols., 3 hojas, 17 láminas plegadas, una tabla plegada.

1730 - Ortí y Figuerola, Francisco.
Memorias históricas de la fundación y progresos de la Insigne Universidad de Valencia, escriviolas....
Madrid. En cuarto, 12 hojas, incluida portada, 476 páginas y 8 hojas.

1734 - Cepeda, Bernabé de.
Descripción Histórica y Geográfica Antigua y Moderna del Reino de

[45] A partir de 1771 le sucedió su hijo Pedro Marín y a éste su viuda desde 1790.

Nápoles; en que se da noticia de las ciudades, plazas, castillos y fortalezas de este reino, con muchas curiosidades dignas de atención. Y un mapa de dicho País y juntamente del de Sicilia.
Madrid. En octavo, un mapa, 8 hojas, 160 páginas.

1734 - Montón, Bernardo.
Secretos de artes liberales y mecánicas.
Madrid. En octavo.

1735 - Gómez de Terán, Juan Elías.
Infancia ilustrada y niñez instruida en todo género de virtudes christianas, morales y políticas, que conducen a la santa educación y buena crianza de los niños.
Madrid. En cuarto mayor, 16 hojas, 525 páginas, 9 hojas.

1738 - Rodríguez, Cristóbal.
Bibliotheca Universal de la Polygraphía Española.
Madrid. En tamaño folio mayor, 2 tomos. 2 frontispicios y 164 grabados calcográficos por Minguet, Vidal, Rodríguez, Donata.

1743 - San José, R.P.Fr. Francisco de.
Historia Universal de la Primitiva y Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, Fundación y Grandezas de su Santa Casa, y algunos de los milagros que ha hecho en este presente siglo.
Madrid. En folio menor, 28 hojas, 332 páginas, una lámina.

1745 - Felipe, P.Fr. Antonio de San.
Origen y milagros de la Sagrada Imagen del Santísimo Cristo de Zalamea, que se venera en su real Capilla del Hospital de la Quinta

Angustia de dicha Villa.

Madrid. En cuarto, 18 hojas, 333 páginas.

1747 - Mata, Juan de la.

Arte de repostería en que se contiene todo género de hacer dulces secos y en líquido, bizcochos, turrones y natas.

Madrid. En cuarto, 196 págs + 10 lám. pleg..

1748 - *Libro y Baraja Nuevos e inseparables para la Academia y Juego de Armerías de los escudos de armas de las cuatro monarquías mayores, con sus Provincias, Reyes, Príncipes, Estados, Repúblicas, Islas y Casas Soberanas de Europa, para aprender el Blasón, la Geografía y la Historia, muy util y esencial para toda la Nobleza.*

Madrid. En dieciseisavo, 26 hojas, 248 páginas, una lámina.

1748 - Ulloa, Jorge Juan y Antonio de.

Relación histórica del viaje a la América Meridional hecho de orden de S. M. para medir algunos grados del meridiano terrestre y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la Tierra.

Madrid. En cuarto, 5 tomos.

1749 - Cervantes Saavedra, Miguel de.

Comedias y entremeses. (Con una disertación o prólogo sobre las Comedias en España).

Madrid. En cuarto, dos volúmenes, 36 hojas, 245 páginas, 2 hojas, 326 páginas. Segunda edición.

1750 - *Ordenanza de Compañías provinciales de artilleros, bombarderos y minadores de orden de S. M..*

Madrid. En octavo, 2 hojas, 189 páginas, con un escudo grabado.

1750 - Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo.
Patrona de Madrid restituida. Poema heroyco.
Madrid. En octavo, 12 hojas, 314 páginas. Segunda impresión añadida.

1751 - Pluvinel, Antoine de.
Breve methodo de mandar los cauallos y traerlos a la más justa obediencia.
Madrid. En doceavo, (3)h., 66 págs : 11 h. de lám., 7 de ellas plegadas.

1752 - Ribadeneyra y Barriento, Antonio Joachin de.
El passatiempo.
Madrid.

1752 - *Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Architectura, con el nombre de San Fernando, fundada por el Rey Nuestro Señor. Celebrose el día 13 del mes de Junio de 1752, siendo su protector el Excmo Sr. Don Joseph de Carvajal y Lancáster, Ministro de Estado. Quien dedica esta relación á S. M., que Dios guarde.*
Madrid. Tamaño en cuarto.

1754 - Florez, Enrique.
España sagrada.
Madrid. 47 tomos divididos en 48 volúmenes, láminas y mapas. En cuarto.Las dos primeras ediciones de los Tomos I a XXV fueron realizadas por Antonio Marín entre 1754 y 1770.

El resto de los tomos fueron editados por otros impresores : P. Marín - Tomo XXVI, 1771. A. Sancha - Tomo XXVII, 1772; Tomo XXVIII, 1774; Tomos XXIX y XXX, 1775; Tomo XXXI, 1776. Miguel Escribano - Tomo XXXII, 1779. Pedro Marín - Tomo XXXIII, 1781; Tomo XXXIV, 1784; Tomo XXXV, 1786. Blas Román - Tomo XXXVI, 1787; Tomo XXXVII, 1789; Tomo XXXVIII, 1793. Viuda e Hijo de Marín - Tomo XXXIX, 1795; Tomo XL, 1796; Tomo XLI, 1798. Viuda de J. Ibarra - Tomo XLII, 1801. Collado - Tomo XLIII, 1819; Tomo XLIV, 1826; Tomo XLV, 1832; Tomo XLVI, 1836. Imprenta de la Academia - Tomo XLVII, 1850.

1755 - Prado y Rozas, Antonio.

Reglas oficiales de Secretarios y catálogo de los Secretarios de Despacho y del Consejo de Estado desde los Reyes Católicos hasta el presente.

Madrid. En octavo, 22 h. y 184 páginas.

1756 - Prado y Rozas, Antonio.

Respuesta de D. Antonio de Prado y Rozas a la carta publicada baxo el nombre de D. Antonio de Olejua.

Madrid.

1757 - Arcos y Moreno, José de.

Real ordenanza de caualleria del reyno : con las ilustraciones correspondientes a sus Artículos para la mayor instrucción de los Tribunales y Profesores : noticia de cuanto conviene observar los Criadores del ganado Yeguar : uso de sus muchas exempciones, y privilegios ; y lo que deben practicar todos los individuos del Continente de esta Península a fin de conseguir el restablecimiento de abundantes crias de cauallos.

Madrid. En octavo, 28 h., 406 páginas.

1757 - Florez, Enrique.

Medallas de las Colonias, Municipios y Pueblos Antiguos de España.

Madrid. En folio, 3 volúmenes, los dos primeros tomos fueron impresos por Antonio Marín en 1757 y 1758, el tercer tomo fue impreso por Antonio de Sancha en 1773. Después de publicar los dos primeros tomos se descubrieron tantas medallas que dió paso al tercero. Los tres volúmenes de la obra están ilustrados con láminas de monedas, mapas de los pueblos, orlas, viñetas, de la mano del grabador Manuel Salvador Carmona.

1760 - *Constituciones y Ordenanzas para el Gobierno de los Reales Hospitales General y de la Pasión de Madrid.*

Madrid. En folio, 3 hojas, 26-102 páginas.

1760 - *Mercurio histórico y político.*

Papel periódico como la Gazeta de Madrid, dependía de la Secretaría de Estado. El primer número salió en Enero de 1738 y a partir de Enero de 1784 tomó el nombre de Mercurio de España. Se editó desde 1738 hasta 1807 y desde 1815 hasta 1830.

1761 - Martínez de Espinar, Alonso.

Arte de Ballestería y Montería.

Madrid. En cuarto, 6 hojas, 420 páginas, 7 láminas, dos de ellas son los retratos del Príncipe Don Baltasar Carlos y de Alonso Martínez de Espinar.

1762 - *Reglamento del nuevo pié, en que Su Majestad manda se establezca el Real Cuerpo de Artillería. Por Orden de S. M.*

Madrid.

1764 - *Palestra Literaria o Examen de Gramática, Rethorica y Poesía que dedican al Rey Nuestro Señor Don Carlos III (que Dios guarde), los discípulos de las Escuelas Pías del Colegio de Lavapies de esta*

Corte.

Madrid. En cuarto, 44 páginas, escudo en frontis.

1764 - Ximenez, Andrés.

Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, su magnífico templo, panteón y palacio...

Madrid. En folio, 10 hojas, 452 páginas, retrato y 16 láminas.

Colaboraron como grabadores : J.B. Palomino, Bernardo Albistur, Nemesio López, José Murgía, Fco. Espinosa, H. Ricarte, José González y Juan Minguet.

1765 - Tirso de Molina.

Deleytar aprovechado.

Madrid.

1766 - Aragón, Enrique de, Marqués de Villena.

Arte Cisoria o Tratado de Cortar del Cuchillo.

Madrid. En cuarto, 12 hojas, 197 páginas, pequeñas xilografías en algunas hojas del texto.

1767 - *Constituciones de la Congregación del ... Apóstol San Pedro, de Presbíteros naturales de la Villa de Madrid.*

Madrid. 40 páginas, escudo grabado.

1767 - Ramirez de Arellano, García.

Instrucción metódica y elemental para la táctica, manejo y disciplina de la cavallería y dragones.

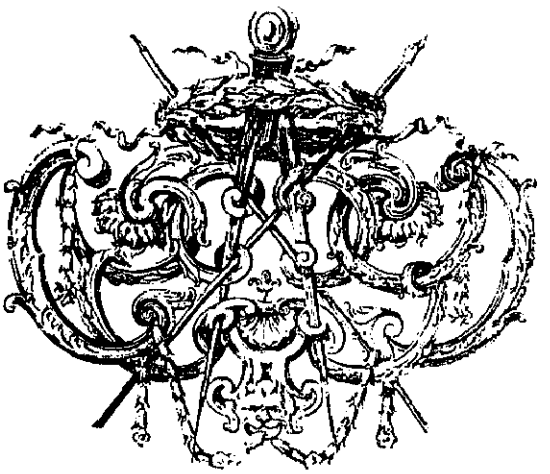
Madrid. En cuarto menor, dos volúmenes. Tiene un total de 18 láminas plegadas, 5 viñetas y 1 estado plegado, todas grabadas al cobre por los mejores grabadores de la época : Ballester, Tomás López, J. A. y Manuel Carmona, Marí, Moreno ...

Segunda edición del mismo año que la primera si bien muy ampliada.

1768 - Florez, Enrique.
Medallas de las Colonias, Municipios y Pueblos Antiguos de España.
Madrid.

1770 - Florez, Enrique.
Memorias de los reynos catholicos, historia genealógica de la casa real de Castilla y de León, todos los Infantes, trages de las Reynas en Estampas ; y nuevo aspecto de la Historia de España.
Madrid. Dos volúmenes, en cuarto, retratos y láminas. Segunda edición.

Entre las producciones de la oficina tipográfica de D. Antonio Marín también salieron opúsculos y folletos realizados por encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lujosamente editados, como el que contiene la reseña del acto inaugural de la Corporación.



I.6. PRIMER ESTABLECIMIENTO TIPOGRAFICO DE DON JOAQUIN IBARRA, 1753-1765.

Madrid le causará admiración, cada barrio, cada porción de la ciudad le parece distinta, todo tiene una vida peculiar y propia, observa que los madrileños son hospitalarios y generosos, colocado al lado de su tío D. Antonio Marín, ya fuese en calidad de discípulo o aprendiz, estudia y analiza la ejecución de sus obras tipográficas, sus conocimientos y se relaciona con los hombres de ciencia, políticos, artistas y literatos que a modo de tertulia de bibliófilos se reunían en la oficina tipográfica de Marín.

Amante de una vida tranquila, lejos de contiendas y alborotos, le observamos entusiasmado por las ediciones de los grandes editores franceses, visitando archivos y bibliotecas para reconocer y observar cuantas obras de mérito existían en ellas, recopilando datos sobre la composición, caracteres, viñetas, tipos de papel, tintas, encuadernación, etc.

D. Antonio Marín descubrió desde el primer momento en el muchacho de 17 años una inteligencia digna de cultivo, asociada a una gran apetencia de estudio, creó y alentó en él la afición por las Bellas Artes del libro para las cuales tenía una innata predisposición desde su infancia.

Aunque intelectualmente frío, era un hombre muy sensible a la belleza. La ilustre literatura y las artes tuvieron una gran influencia en su formación. En Madrid, ciudad saturada de obras artísticas impresas, tomó la decisión de encauzar su vida en el campo editorial. Su conocimiento, su aplicación y el sobresaliente genio del que estaba dotado aventuraban que podría llegar a ser con el tiempo un impresor acreditado.

Permaneció junto a su protector y amigo hasta que, en el año de 1753, decidió abrir una pequeña imprenta en la calle de las Urosas, hoy Vélez de Guevara, situada en el Barrio de la Trinidad, perteneciente al Cuartel del Avapies.[46]

Es de suponer que se estableció en Madrid por las posibilidades que esta ciudad le ofrecía. Se habían empezado a desarrollar varios ramos de la industria, entre ellos habían comenzado a tomar interés los talleres de imprenta cuya producción editorial iba en aumento, aunque destinada generalmente al mercado español, los libreros empezaron a establecer una incipiente red de comercio de importación de libros con el mercado americano.

Durante las centurias anteriores los impresores extranjeros vinieron editando gran número de obras de escritores españoles en lengua vulgar, saliendo de sus prensas los libros de mejor acogida de la literatura española. A partir de mediados del siglo XVIII las nuevas reediciones serán realizadas por las oficinas tipográficas españolas.

Junto con su esposa Doña Manuela del Castillo forma un hogar con más estrecheces que abundancias, fruto de este primer matrimonio es su hija Antonia Joaquina Ibarra, que murió en la pubertad.

---

[46] Es posible que fuese orientado por su tío en la elección del local, dada la cercanía del suyo situado en la calle de la Magdalena (del mismo nombre en el actualidad), ya que en dicha calle terminaba la de las Urosas.

En el año de 1753 D. Joaquín Ibarra inicia su carrera de impresor con la edición del libro "*Jovial christiano y erudito, no menos útil que gustosamente entretenido : Demócrito nuevo, contento en toda fortuna : Arte de vivir alegre y de reirse del mundo....*" de Juan de Jove y Muñoz, en tamaño cuarto.

La influencia que ejerció su tío sobre él aparece en sus primeras ediciones hasta el extremo de utilizar una marca de impresor prácticamente igual a la de D. Antonio Marín. Es de suponer que gracias a las buenas relaciones de este último, consigue el encargo de imprimir la "*Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando*" publicada el año 1953.

La producción tipográfica del Ibarra de los primeros años no se distingue de la de los otros impresores madrileños. Su tenaz aplicación, incesante lectura y observación, le van revelando en la continuidad de sus ediciones como un tipógrafo experto.

En el año 1756, D. Joaquín Ibarra viudo de su primer matrimonio con Doña Manuela del Castillo, volvió a casarse en segundas nupcias con Doña Manuela Contera natural de Torija, pueblo de la provincia de Guadalajara, en el mes de Marzo de 1756.

"*Sin duda, con el principal objeto de prevenir cualquier incidente en relación con la niña menor, resolvieron los esposos hacer testamento de mancomún. Después de las fórmulas usuales de profesión de fe, se da cada uno poder al otro para redactar el testamento, que ya tenían entre sí conferido y comunicado. Desde ahora, el otorgante nombraba por tutora y curadora de la persona y bienes de Antonia Joaquina Ibarra, su hija, y de Doña Manuela del Castillo, su primera esposa, así como de todos los demás hijos que en adelante pudiera tener con la segunda mujer, a esta misma Doña Manuela Contera, <<en atención al gran cariño que la he tenido y tengo -decía- y*

experiencia de buen proceder y cristiandad> >,' con revelación expresa de fianzas."[47]

El nuevo matrimonio siguió viviendo en la casa-taller de la calle de las Urosas. Fruto de estas nuevas nupcias fueron los nacimientos de un hijo y dos hijas, Joaquín, Joaquina y Manuela Ibarra.

De las ediciones ilustradas producidas en la primera etapa de D. Joaquín Ibarra debemos destacar las obras: "*Introducción para gravar en cobre..*" de Manuel de Rueda, "*Espectáculo de la Naturaleza, o Conversaciones acerca de las particularidades de la historia natural*" de Noël Pluche, "*Descripción de la provincia de Madrid*" de Tomás López y "*Elementos de toda la architectura civil..*" de Christiano Rieger. Impresiones dignas que al analizarlas nos ofrecen el perfil de un profesional competente que no alcanza la calidad y buen gusto por el cual monopolizó posteriormente un reconocido prestigio.

Esto es debido a que sus producciones y las de sus contemporáneos madrileños, aunque bien compuestas, denotan la ausencia de tres elementos fundamentales que embellecen el conjunto de hojas que forman el libro, hasta llevarlo a la categoría de obra de arte : los grabados calcográficos, los caracteres y la calidad de los materiales impresorios.

Para que surgiera la denominada "época dorada" de la Tipografía Española, fue necesario conjuntar un complejo mosaico de condiciones imprescindibles, formado por una generosa dotación de pensiones cuya finalidad era la instrucción de artistas grabadores autóctonos; una legislación favorable con las artes del libro, sus artífices y difusores; y el apoyo a la industria papelera. Para poderlo llevar a cabo fue

---

[47] González Palencia, Angel.
Eruditos y libreros del siglo XVIII. Madrid 1948. Página 367.

imprescindible la colaboración del mecenazgo regio y las demandas de progreso del "pensamiento ilustrado".

I.6.1. REQUERIMIENTOS POR EL JUEZ DE IMPRENTAS CURIEL.

Este suceso que debió de producir gran disgusto y no pocos sinsabores a D. Joaquín Ibarra corresponde a la época en la que el Juzgado de Imprentas estuvo encomendado al minucioso jurísta D. Juan Curiel, Juez de Imprentas que manifestó en sus actuaciones una posición de rigidez burocrática, obligando al fiel cumplimiento de las duras ordenanzas legales de imprenta, que prohibían bajo "gravísimas penas" el incumplimiento de la legislación que ya hemos referido anteriormente.

El interés de la dinastía borbónica en el mantenimiento de las regalías de la Corona fueron el medio apropiado para la ejecución de los planes de dicho Juez, que a los pocos meses de su nombramiento en Noviembre de 1752, pretendió realizar una reforma trascendental y puesta al día de la legislación vigente que en parte había caido en desuso o en leyes de raro cumplimiento, manteniendo un enfrentamiento y una tenacidad constante con los impresores y libreros durante los años comprendidos desde su nombramiento hasta 1769.

El incidente se produjo el día 23 de Febrero de 1756, en que habiendo dispuesto el Juez Curiel una inspección de las imprentas madrileñas por la vulneración que éstas hacían de las leyes, encomendada a D. Nicolás de Villar Pinto, abogado de los Reales Consejos y promotor fiscal del Juzgado de imprentas, se encontraron irregularidades en los establecimientos de D. Gabriel Ramírez, D. Antonio Sanz y en el de D. Joaquín Ibarra, ubicado por aquel entonces en la calle de las Urosas, en el que según el testimonio dado el 4 de Marzo de 1756 por D. Juan Martínez Carpintero :

"se halló y reconoció estar imprimiendo el CATON CRISTIANO para la Hermandad de mercaderes de Libros de esta Corte del Señor San Jerónimo; y habiéndole pedido a dicho impresor, que estaba presente, manifestase el original por donde estaba ejecutado dicha impresión y las licencias para hacerla y que expresase la porción que de dicho CATON tenía impresa, dijo no tenía en su poder ni en dicha imprenta el original que le pedía, ni tampoco las licencias para la impresión, pues se le había encargado por Sebastián Tomás de Araújo, mercader de libros y tesorero de dicha Hermandad, el hacer la impresión, y le había dicho tenía las licencias correspondientes, y le había entregado un ejemplar de dicho Caton, impreso en el año pasado de mil setecientos cincuenta y cuatro, sin encuadernar ni estar rubricado de don Joseph Yarza, y que por dicho ejemplar había ejecutado la impresión de dicho CATON y la estaba actualmente continuando, habiendo tirado de ella como la mitad de ciento y veinte resmas, y cada una de quinientos ejemplares, los cuales y dichas resmas tenía consistentes en su poder. Y habiéndose reconocido que dicho impresor tenía crecida porción de resmas impresas de dicho CATON con el primer pliego, en que consta su impresión ser ejecutada en el año de setecientos cincuenta y cuatro, y que este mismo pliego se estaba imprimiendo en una de las prensas, se recogieron once pliegos de dicha impresión, y en ellos el primero, por el que consta que dicha impresión se había ejecutado en el año pasado de setecientos cincuenta y cuatro, con la suma e privilegio, fee de erratas y la tasa del Consejo".

"Asimismo se reconoció se estaban formando los moldes en cajas para su impresión en el papel de la obra del Padre Balding, de la Compañía de Jesús, sobre Aritmética, compuesta de cuatro pliegos manuscritos; y hallándose éstos con crecidas testaduras y enmiendas y expresarse en el final de ellos por don Joseph Yarza que las enmiendas de dichos cuatro

pliegos estaban en los dos siguientes, y habiéndole preguntando a dicho impresor por dichos dos pliegos, respondió no los tenía, no se le habían entregado, ni la licencia para la impresión; por lo que se recogió dicho papel original".

"*Asimismo se reconoció haberse impreso un libro titulado El devoto de María, su autor el Padre Señeri, con las licencias necesarias; y por haber parecido que la calidad del papel en que se hallaba impreso era de inferior calidad, se recogió un ejemplar para dar cuenta al señor Juez*".[48]

El 22 de Mayo de 1756 dictó providencia el superintendente general privativo de imprentas Juez Curiel decretando :

"*Admítese la delación en cuanto ha lugar de derecho; y el alguacil de la comisión pase con el presente escribano a la imprenta de Joaquín Ibarra, impresor en la calle de las Urosas, y recoja toda la impresión que se hallare hecha y se estuviera haciendo del Catón cristiano, con el original que se ha servido para ella, depositándolo todo en persona y parte segura, y embargue las prensas y demás pertrechos de la imprenta y todos los bienes del referido impresor; y, fecho, se traiga a mi presencia para su declaración*".[49]

Las impresiones, máquinas, instrumentos y material se embargaron el día 23 de Marzo del mismo año alcanzando un total de :

---

[48] A.H.N., Consejos, leg. 5.533, expte. núm. 70, pieza de 1756, folios 1 y 2 v.

[49] González Palencia, Angel. El sevillano Don Juan Curiel, Juez de Imprentas. Sevilla. 1945.
González Palencia, Angel. Eruditos y libreros del siglo XVIII. Madrid. 1948.
Archivo Histórico Nacional. Consejos, leg. 5.533, expte. núm. 70, año de 1756, fols. 4 y 4 v.

"doscientas y cuarenta resmas de papel impreso en el Catón cristiano de los pliegos séptimo y octavo de los nueve de que se compone dicho Catón, y cada resma tiene quinientos pliegos, que únicamente expresó el dicho Ibarra tener en su poder y haber impreso hasta de presente, y mil resmas de papel blanco.-- Y seis prensas con todos sus pertrechos; una mesa de nogal con dos cajones y sus llaves; un cuadro pequeño con una pintura de Nuestra señora de Belén; una papelera vieja. De cuyos bienes y impresión del referido Catón se constituyó depositario don Juan Francisco de Casares, vecino desta corte y Mercader del gremio de Mercería, y se obligó con su persona y bienes a tenerlos en depósito y a no entregarlos a persona alguna, y de tenerlos a disposición del Señor Juez de estos autos a ley de depositario y bajo la pena de tal, y renunció todas las leyes de su favor y general en forma. Así lo otorgó y firmó".[50]

Poco después D. Joaquín Ibarra fue llamado a declarar bajo juramento ante el Juez de imprentas, manifestando lo siguiente :

"Preguntado si es cierto que en el día veinte y cuatro de febrero deste año, habiéndose visitado su imprenta, se halló estar ejecutando la impresión del Catón cristiano, y que habiéndole pedido las licencias para hacerla y el original por el que hacía la impresión, respondió no tenía en su poder ni en dicha imprenta el original que se le pedía, dijo: que es cierto que cuando entró la visita en su imprenta se hallaba imprimiendo el libro de Catón cristiano, que se le pregunta, y que el original que tenía presente eran los pliegos de el mismo Catón cristiano que se imprimió en el año mil setecientos cincuenta y cuatro, por el cual iba sacando la nueva impresión; porque, aunque el original e impreso de el dicho año de cincuenta y cuatro

[50] Ibid., fol. 5. El escribano era Matías Vázquez.

estaba rubricado de don Joseph Antonio Yarza, en virtud de la licencia que se había concedido a la Hermandad de S. Gerónimo de Libreros de esta Corte en doce de julio de mil setecientos cincuenta y cinco, porque este original así rubricado no se maltratase, y por ser más fácil para la impresión los pliegos sueltos, Sebastián Tomás de Araújo, tesorero de dicha Hermandad, se quedó con el rubricado y entregó al declarante la misma impresión en pliegos sueltos sin encuadernar, y son los mismos que se le aprehendieron por el presente escribano, y reconoce ser los mismos que se le han hecho presentes; y que por este motivo no manifestó más original que los dichos pliegos impresos en el año de cincuenta y cuatro. Y que habiéndole pedido las licencias para la impresión, manifestó la que ahora presenta, que es la certificación que dió don Joseph Antonio Yarza para la reimpresión del dicho Catón en doce de julio de mil setecientos cincuenta y cinco".

"Preguntado qué pliegos tiene impresos además del que se halla presente, que es el de la signatura de la C, dijo: que además de dicho pliego de la asignatura de la C, tenía impreso el pliego de la signatura de la G, y el de la signatura de la H, que son por todo tres pliegos impresos, que componen las doscientas y cuarenta resmas que se han embargado".

"Preguntado por qué motivo va imprimiendo sin orden el referido libro, empezando por el pliego tercero y pasando después al séptimo y octavo, dijo: que como la reimpresión se hace a plana de renglón en cada pliego no hay necesidad de guardar el orden y se toma el pliego que se quiere, respecto de que, a lo último, han de quedar completos todos".

"Preguntado si es cierto que al tiempo de dicha visita se hallaron formando los moldes en las cajas para la impresión de un papel del Padre Balding,

de la Compañía de Jesús, sobre Aritmética y que habiéndole pedido la licencia para su impresión y la certificación de las tachaduras y enmiendas, respondió no tener uno ni otro, ni habérsele entregado, dijo: que es cierto lo que se pregunta, pero que la licencia la tenía recogida el mismo Padre, y que de ella estaba enterado el declarante desde que se imprimió el tomo anteriormente de la misma obra; y como los cinco pliegos que se le aprehendieron se hallaban rubricados de don Joseph Antonio Yarza, no halló inconveniente en no tener en su poder la licencia; y que, por lo que toca a las enmiendas, éstas se contenían en dos pliegos rubricados de el mismo don Joseph Yarza, pero como en dichos dos pliegos estaban incorporadas las enmiendas del tomo anteriormente que salió a la luz, para su corrección fué preciso entregar los referidos dos pliegos de enmiendas, los que se hallarán en el Consejo con el referido tomo anteriormente".

"Y que todo lo que lleva dicho y declarado es la verdad, bajo de juramento fecho en que se afirmó y ractificó; dijo ser de edad de treinta y un años, y lo firmó, y su señoría lo rubricó".[51]

Realizada la declaración ante el Juez Curiel éste falló en favor de D. Joaquín Ibarra de la siguiente forma :

"Apercíbasele a esta parte que en adelante observe y se arregle puntualmente en las impresiones que haga a lo prevenido y mandado por las leyes de estos Reynos y comprehendiendo la última ordenanza que le está hecha saber, pena de que será castigado, si en adelante no cumpliese con lo mandado; y pagando las costas, se le desembarguen sus bienes, prendas e impresión de Catón cristiano que estaba imprimiendo, para que

[51] Ibid., fols. 5 v. a 7.

lo continúe; y se le devuelvan rubricados de el presente escribano, los pliegos impresos aprehendidos. Y respecto de el mal papel en que se halla impreso el original rubricado de D. Joseph Antonio Yarza, que se dice impreso en el año de mil setecientos cincuenta y cuatro, y no estar extendida la tasa en forma que está prevenida por el Capítulo octavo de la real ordenanza, el presente escribano pase a la escribanía de Cámara y Gobierno, a cargo de D. Joseph Antonio de Yarza, y recoja con papel de su Señoría el expediente causado por la impresión del referido Catón cristiano en el año de mil setecientos y cuatro, con la fee de erratas de 18 de febrero del mismo año; y en caso de no haberle, informe sobre ello".[52]

Requeridas las informaciones sobre la Hermandad de Libreros se averiguó que D. Joaquín Ibarra había impreso el *Catón* sin tener licencia, contando tan solo con la promesa de darsela de el librero Tesorero de la Hermandad D. Sebastián Tomás de Araújo, habiendo puesto la tasa sin tenerla y sin emplear el papel exigido por la Ordenanza, por lo cual Ibarra fue llamado de nuevo a declarar y preguntado por cuantas impresiones había hecho del *Catón cristiano* contestó :

"*Que ha dos años y medio que puso imprenta y empezó a correr con la impresión de el referido Catón, y que la primera impresión que efectuó fué el año de cincuenta y cuatro y es la misma que está presente, rubricada y firmada de don Joseph Antonio de Yarza, que en el frontis y en la fee de erratas tiene el referido año 1754; y que después, en el año siguiente de 55, hizo otra impresión del referido Catón de mil y quinientos ejemplares, pues aunque se le habían mandado imprimir hasta cuarenta mil Catones sólo tuvo tiempo para imprimir los referidos mil y quinientos por la priesa que le daba el tesorero de la Hermandad Sebastián de Araújo, diciéndole*

[52] Ibid., fols. 10 v. y 11.

que hacían falta los catones por haberse acabado; y que en este presente año se halla imprimiendo, como ya tiene declarado en otra ocasión, el mismo Catón según lo aprehendió imprimiendo el presente escribano cuando se hizo la visita; en cuya ocasión tenía ya impresos tres pliegos de la signatura C.G.H., como expresó en dicha declaración, y que después en virtud de la providencia de S.S. ha continuado imprimiendo y tiene concluido o para concluir otro pliego de la signatura E., y que le faltan que imprimir los pliegos de la A.B.D.F.I. para concluir otra impresión que de componer la cantidad de cuarenta mil".

Al preguntarle si tenía en su poder la certificación por la cual puso la fee de erratas y la suma de la tasa contestó :

"*Que no ha tenido presente ni se había sacado la fee de erratas ni la tasa cuando se hizo la impresión en el referido año de 55, porque, aunque se la pidió al dicho tesorero expresándole que de otro modo no podía imprimir los primeros pliegos del dicho Catón, le respondió que lo imprimiese poniendo la tasa en el día, digo la fee de erratas con la fecha que le pareciese y la tasa conforme se hallaba en otros; que quedaba a su cuidado el sacar fee de erratas y la tasa después; y aunque el declarante receló el ejecutarlo, no se atrevió a resistirlo por no perder este parroquiano*".

Al preguntarle "*si sabía que no podía poner en suma la tasa, sino que debe extenderla según la certificación del escribano de cámara, expresando los pliegos de que se compone cada libro y la suma de su importe, lo que no ejecutó ni en la impresión del año 54, ni en la del 55, dijo que como vió que en Catón anteriormente al año de 54, que se le dió como ejemplar, estaba puesta la tasa en suma, ejecutó lo mismo en las impresiones de 54 y 55, y que el tesorero de la Hermandad no le advirtió cosa alguna sobre*

el particular".

Al preguntarle el Juez si no tenía noticia de las obligaciones de su oficio como impresor, contestó :

"*Que no tenía notícia ni de las obligaciones que imponen las leyes a los impresores, ni de la Real Ordenanza, que se refiere*".

Sin embargo confesó "*tener noticia de la Real Ordenanza de Su Magestad para que no se ejecutase impresión alguna sino en papel fino, semejante al de las fábricas de Capellades, pero le pareció que el papel de la impresión del Catón del año de 54 era entrefino y que podía pasar por ser papel de la Fabrica del Nuevo Baztán, en que se imprime la Gaceta y que la impresión del año de 55 es de mejor calidad, y unos pliegos son de fábrica de papel de Zaragoza y otros de la Fábrica de los Heros, obispado de Sigüenza*".[53]

El Juez Curiel dictó auto de prisión contra Ibarra mandando que :

"*Guarde su casa por cárcel, que no quebrante, pena de cincuenta ducados y ser removido a la Cárcel desta corte; y se le permite que pueda salir a oir Misa los días de precepto, yendo en derechura a su parroquia y volviendo de ella a su casa sin extravío; e igualmente se le notifique no use del ejercicio de impresor hasta estar actuando de las obligaciones de su oficio y de lo que debe observar en su práctica, pena de cincuenta ducados; y si tuviese algunas obras empezadas en su imprenta, no las continúe sin asistencia de Maestro o impresor que esté actuado de ellas, bajo la misma*

[53] Ibid., fols. 17 v. y 18.

pena. Y asímismo mando que el reconocimiento de la calidad del papel mandada hacer a los peritos por el auto de ayer por o tocante al Catón impreso en el año de 54, se enmienda también con el nuevamente aprehendido del año de 55, leyéndole para esta diligencia lo que en este particular expresa en su declaración Joaquín Ibarra; a el que se le embargan sus bienes, y fecho, se traiga".[54]

Volviéndole a embargar seis prensas, útiles, materiales y mil resmas de papel blanco el día 9 de Abril de 1756, constituyéndose como depositario a D. Juan Francisco Casares, mercader de la Villa y Corte de Madrid.

Por cuyo motivo D. Joaquín Ibarra elevó una petición en la que exponía :

"*Que regentaba su imprenta Manuel Gómez; que era costoso el mantenerle y gravoso el no poder admitir otras impresiones; que estaba instruído de las obligaciones de su oficio, como de las leyes y ordenanzas que debe observar en lo sucesivo para el manejo de la imprenta; que la carcelería le imposibilitaba de atender a las impresiones que tenía y a tomar otras nuevas que se pudieran ofrecer, resultando de todo gravísimo perjuicio por el descrédito y abandono que padece su imprenta y persona subsistiendo en prisión. Por tanto y en atención a que la culpa por que se le ha impuesto por V.S. lo referido, más ha sido de ignorancia y sinceridad que por malicia, y asimismo el presente santo tiempo, a V.S. se sirva mandar se me alce la carcelería, bajo de caución juratoria o a lo menos bajo fianza de estar a derecho; y asimismo se me conceda permiso para poder ejercer el oficio de impresor, no sólo para las impresiones con que me hallo en mi imprenta, sino es para las que nuevamente concurrieren, en que recibiré*

[54] Ibid., fol. 20 v.

merced con justicia, la que pido y juro".[55]

Por lo cual el Juez le concedió parte de las peticiones decretando el 12 de Abril de 1756, que :

"*Por el término del presente santo tiempo de estas vacaciones y en atención a él, se le rebaja a esta parte la carcelería que está impuesta en su casa por cárcel, con tal que la guarde en esta villa y corte y sus arrabales, y bajo fianza de la haz*".[56]

Como fiador de D. Joaquín Ibarra volvió a salir D. Juan Francisco Casares a quien se obligaba a :

"..*que para el día 26 de este mes, o cada que por el dicho Sr. Juez de Imprenta se le mande, le volverá a la prisión de su casa por cárcel en que se halla, en que lo recibe, y no lo volviendo desde luego, sin más declaración, estará a derecho por él, pagando todo en lo que fuere juzgado y sentenciado, y para ello hizo de causa ajena suya propia, y obligado su persona y bienes, y dió poder a dicho Sr. Juez de estos autos para que a ello le compela*".[57]

Por todo ello D. Joaquín Ibarra volvió a insistir con otra petición pidiendo su libertad personal y para trabajo, volviendo a alegar que :

---

[55] Ibid., fol. 22.

[56] Ibid., fol. 22.

[57] Ibid., fol. 23.

"..más ha sido sinceridad que no malicia; y que para en adelante ya estoy advertido y escarmentado para lo que debo observar en mi imprenta y oficio; se sirva mandar, usando de consideración y benignidad, se me permita ejercer mi oficio y manejar mi imprenta, recibiendo obras nuevas en ella; y asimismo levantarme la carcelería a que estoy obligado a guardar, pasadas estas vacaciones, mi casa por cárcel; y que se levante el embargo de mis bienes".[58]

Por lo cual el Juez decretó el 21 de Abril de 1756, que :

"..lo habilitaba para que pudiera por sí ejercer su oficio y manejar su imprenta, y no ha lugar a lo demás que pide".[59]

Al pedir declaración a Araújo que ocupaba el cargo de Tesorero de la Hermandad de Impresores, éste trató de culpabilizar a D. Joaquín quitándose todo tipo de responsabilidades, pero el juez dictó auto de prisión en su casa contra él alzando la carcelería a Ibarra el 9 de Mayo de 1756, volviendo a poner como fiador a D. Juan Fco. Casares. Por tal motivo el fiscal presentó un informe en el que :

"se advierte del contexto de las declaraciones de los expresados impresor y tesorero que, contraviniendo a lo mandado por dichos capítulos y con desprecio de las penas en ellos contenidas, pasaron el primero a entregar los 1500 ejemplares de la impresión del año de 1755 y el segundo a repartirlos y venderlos, sin que procediese algunas de las citadas solemnidades y diligencias, hallándose igualmente uno y otro complicados y cooperantes en la falsedad y suplantación de la fee de tasa y erratas,

[58] Ibid., fol. 24.

[59] Ibid., fol. 24.

cuyo enorme delito les hace acreedores a experimentar no solamente la pena que manda el capítulo cuarto de la ordenanza conteste con las leyes 24, capítulo tercero y la 33, título séptimo del libro I de la recopilación, sino también la severidad de las que previenen las leyes, respecto a que el hecho de ocultar y no poner en los impresos de 1754 y 1755 la imprenta en que se hizo su impresión contra el referido capítulo cuarto, manifiesta con evidencia haber ejercutado con cierta ciencia y pleno conocimiento de los vicios que contenían y con la premeditada dolosa intención de que se ignorase el autor de ello, para que no le alcanzase el castigo; siendo muy regular y nada violento con tan serios antecedentes, que por la misma regla se hubiese tirado y salido los cuarenta mil ejemplares a no haber tomado por V.S. la providencia de recoger o retener el que sirvió de original para su impresión, por hallarse con este vicio".[60]

Por lo cual se mandaron embargar los 40.000 ejemplares del *Catón cristiano* el 12 de Junio de 1756, volvió a declarar nuevamente Ibarra alegando que no tenía dicha cantidad, y el día 9 de julio de 1756 el Juez Curiel decretó que :

"*Puesto que no tenía ejemplares del Catón, la Hermandad hiciera otra nueva impresión, no inferior a su calidad y bondad a la del papel sellado que consta en estos autos; con apercibimiento, además, de que si no lo hacía pronto, se le anularía el privilegio. No había lugar al desembargo; y debían proseguirse los autos, tomándose confesiones a los reos, para cuyo efecto se reduzcan a la prisión de esta villa y sus arrabales, que no quebranten, pena de 200 ducados*".[61]

---

[60] Ibid., fols. 38 y 38 v.

[61] Ibid., fol. 43 v.

De nuevo volvía Ibarra junto con Araújo a estar sometido a prisión en Madrid y sus arrabales. Todo este proceso se dilató durante varios años con informes, embargos y declaraciones contínuas por parte de Ibarra, Araújo y la Hermandad de Impresores, complicándose por la denuncia realizada el día 12 de Julio de 1759 por el impresor Manuel Martín contra Ibarra, en la que aducía que éste estaba imprimiendo el libro popular "*Espejo de cristal fino*" para la Hermandad de Impresores considerando que :

> "*..no siendo justo que en contravención del proveído de V.S. en tres de este mes y de mi perjuicio, por haberme concedido S.M. por su Real Resolución el privilegio para imprimir y vender dicho libro, con el del Catón, todo lo que le ha sido notificado en cuatro de este mes al tesorero de la Hermandad de S. Gerónimo de Libreros y sus mayordomos, para su remedio y que cesen en dicha impresión, suplico a V.S. se sirva mandar que por el presente escribano de la comisión se pase a la imprenta de dicho Joaquín Ibarra y le reciba a éste su declaración de la porción de ejemplares que ha impreso y tiene en su poder del dicho de espejo, y que cese en la continuación de la impresión de él..*".[62]

Pasados varios años y con una nueva legislación de imprentas decretada por Real Orden de 14 de Noviembre de 1762, en la que abolía la tasa de libros, prohibía la concesión del privilegio exclusivo a quien no fuera autor etc., y ocupando el cargo de Juez de Imprentas D. Miguel de Nava y Carredo, el expediente en contra de D. Joaquín Ibarra fue sobreseído por decreto de 24 de Abril de 1770 dando fin a los años dedicados a formular peticiones y súplicas.

---

[62] Archivo Histórico Nacional. Consejos, legajo 5.528, núm. 20, año 1763. Pieza segunda, fol 1.

CAPITULO II. MOTIVACION Y ESPLENDOR DE LAS ARTES IMPRESORIAS MADRILEÑAS.

II.1 NACIMIENTO Y CREACION DE UNA ACADEMIA.

El rechazo manifestado por el primer Borbón hacia los artistas españoles y el privilegio y multitud de encargos a los extranjeros, creó en nuestros artistas el abatimiento y la falta de motivación, padeciendo multitud de servidumbres impuestas por los afectados maestros foráneos establecidos.

Nuestros creadores plásticos una vez más impulsados por el deseo de lograr mayor consideración social pretendiendo cambiar el curso de la decadencia artística española, unificando criterios en las distintas reuniones organizadas por el escultor Juan de Villanueva[63], padre del arquitecto neoclásico, en Madrid durante 1709, proponen un nuevo método de enseñanza que queda aplazado por la guerra. Años más tarde Francisco Antonio Meléndez, pintor miniaturista[64], portador de la experiencia de las Academias en Italia, eleva una petición en forma de proyecto[65] de Academia a Felipe V en el año 1726. Es de suponer que detrás de este proyecto, que publicó a su costa, se barajaban los intereses de maestros de las distintas especialidades.

---

[63] E. Lafuente Ferrari. Breve historia de la Pintura Española. Madrid 1936, página 145.

[64] Según Ceán Bermúdez en su Diccionario Histórico... Francisco Antonio Meléndez de Rivera y Díaz, nació en Oviedo en 1682, estudió pintura en Madrid, trasladándose a Italia en 1699. Se estableció en el Virreinato de Nápoles dependiente de la Corona española, en calidad de soldado al tiempo que pintor. Volvió a Madrid en 1717, padre de Ana y José Agustín Meléndez, también miniaturistas y del famoso bodegonista y pintor de cámara Luis Meléndez.

[65] Bédat, Claude. "La Real Academia..." página 27.
"*Primer proyecto de fundación de una Academia de Artes en esta Corte, año 1726. Representación a el Rey nuestro Señor poniendo en noticia de S. M. los beneficios que se siguen de erigir una Academia de las Artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura a exemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y Flandes, y lo que puede ser conveniente a su real servicio a el lustre de esta insigne Villa de Madrid y honra de la nación española.*"

Memorial rico en elogios a los Reyes de Francia y sus Academias, sugiere al monarca que la falta de calidad y conocimiento en las artes españolas podrían ser subsanados con la creación de una Academia de Artes que "*evitaría la salida de dinero al extranjero, estar seguro de que el dinero dado a los españoles se gastaría allí mismo y aumentaría la gloria del monarca español que tendría la satisfacción de verse servido por sus vasallos*". Con pluma sutil expone su propio curriculum artístico e insinúa reivindicaciones personales. Proponiendo la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor como local de la nueva sede y ofreciéndose a redactar y publicar el nuevo Reglamento. Su zalamera solicitud no tuvo el eco pretendido.

El monarca debió meditar el buen ofrecimiento pero no encontraba representantes artísticos con el suficiente talento que pudiesen llevar a término tan encomiable empresa.

Desde su entrada en Madrid acompañado por sus asesores franceses encabezados por Madame de los Ursinos, la cultura española, poco conocida por ellos, les pareció como enquistada en el tiempo. Tratando de arrancarla de su vetustez importaron el "buen gusto" que caracterizaba a la monarquía francesa.

La segunda esposa del Rey Felipe V, Isabel de Farnesio, añadió a la influencia anterior la italiana, que fue dominante a partir del incendio accidental del antiguo Alcázar y la construcción del nuevo Palacio puesto mayormente en manos de arquitectos y de artistas italianos por mediación de la Reina. Uno de ellos era Juan Domingo Olivieri, primer escultor del Rey desde 1741. Vivía en unas habitaciones situadas en el primer piso sobre el arco del Palacio que se estaba construyendo y alguna de ellas la destinaba para enseñar privadamente dibujo y escultura a muchos jóvenes. Desde un principio su escuela "*tenía asegurada la benevolencia del Rey, que aprobaba su idea y el interés del Marqués de Villarías, que ya en 1742 pidió al Embajador de España en París, Campo Florido, hiciera llegar hasta él los estatutos de la Academia francesa*

de Pintura y Escultura"[66]. Hay que destacar que gracias a dicho Marqués, Don Sebastián de la Quadra, Ministro de Estado, Olivieri vino a España.

El 22 de Abril de 1744 se presentó al Rey el proyecto titulado "*Reglas que se proponen al Excmo Sr. Marqués de Villarías para que después de dos años de práctica que parecen convenientes por ahora, puedan contribuir a la formación de leyes para la Academia de Escultura, Pintura y Arquitectura que se intentan fundar en Madrid debajo la protección del Rey*"[67], y el 13 de Julio del mismo año fue aprobado.

Se creó la junta preparatoria por mandato del Rey nombrando como presidente protector al Marqués de Villarías, viceprotector a Fernando Triviño y como director general a Juan Domingo Olivieri, que eligió como maestros directores en Pintura a Louis-Michel van Loo, Juan Bautista Peña, Andrés de la Calleja, Santiago Bonavía, Antonio González Ruíz y Francisco Meléndez ; en Escultura a Antoine Dumandré, Juan de Villanueva y Nicolás Carisana y en Arquitectura a Saqueti, Pavía y Francisco Ruíz.

Agrupación de artistas franceses, italianos y españoles, todos practicantes del "*buen gusto*" prefijado, tan alejado del provincianismo español, todos agrupados en la Corte o participando en la construcción del nuevo Palacio.

La primera reunión de la Junta presidida por Villarías tuvo lugar en las habitaciones de Domenico Olivieri el 18 de Julio de 1744, la segunda el 21 de Agosto de 1744 y la siguiente el 1 de Septiembre del mismo año fue general y pública y Fernando Triviño pronunció un discurso de presentación dando las gracias al Rey por acoger a las Nobles Artes dentro del Palacio.

---

[66] Bottineau, Yves. El arte cortesano... página 648.

[67] Bédat, Claude. La Real Academia... página 32.

El Rey firmó las Reales Ordenes con fecha de 20 de Abril de 1745 y 27 de Mayo de 1745, en las que mandaba el traslado de la Junta Preparatoria del estudio de Giovanni Domenico Olivieri a la Real Casa de la Panadería. Una vez terminada la restauración y acomodamiento de dicha casa, se inauguró oficialmente el nuevo establecimiento el 15 de Julio de 1745.

Hasta su transformación en Academia, la Junta estuvo actuando como tal, durante el período de ocho años.

Con fecha de 12 de Abril de 1752, el Rey Fernando VI firmó la Real Orden de fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la relación de miembros que formaban la Academia, nombrados por el Ministro de Estado José de Carvajal y Lancaster que ocupaba el cargo de protector, aparecen como : viceprotector Alfonso Clemente de Arróstegui ; consiliarios : el Conde Perelada, el Conde de Saceda, el Conde de Terrapalma, José Bermúdez y Tiburcio Aguirre ; se nombraron profesores, como directores de Pintura a Louis-Michel van Loo y Antonio González Ruiz ; de Escultura a Domenico Olivieri y Felipe Castro y en Arquitectura a José de Hermosilla. Como tenientes directores : en Pintura a Pablo Pernicharo, Juan Bautista de la Peña y Andrés de la Calleja ; en Escultura a Roberto Michel, Juan Pascual de Mena y Luis Salvador Carmona ; en Arquitectura a Diego Villanueva y Alexandro Velázquez y para enseñar Grabado a Juan Palomino y Tomás Prieto.

Gran parte de los cargos directivos de la recién creada Real Academia de Bellas Artes estaban en manos de representativos "ilustrados" que tambien ejercían como tales en otras Academias, en las que iban introduciendo sus conceptos reformadores, de entre ellos podemos destacar a : José de Carvajal, el Duque de Huéscar, el Duque de Béjar, Alfonso Clemente de Arróstegui, el Conde de Terrapalma y Agustín de Montiano.

Gracias al dinamismo y las nuevas ideas de estos hombres ilustres y el beneplácito

del Rey se fundaron las Academias que desarrollaban una renovada actividad contribuyendo a la difusión del nuevo pensamiento en beneficio de la monarquía.

Durante el período comprendido entre 1751 y 1757, los profesores organizados democráticamente y apoyados por los Estatutos marcan las directrices conductoras de la Academia. Los nuevos Estatutos de 1757[68] focalizan el poder decisorio en los consiliarios que circunscriben a la autoridad monárquica que es quien les nombra, perdiéndolo el círculo de profesores.

Este cambio de poderes tiene lugar bajo el protectorado-puente del Ministro de Estado Ricardo Wall y Devreux en el espacio de tiempo comprendido desde su nombramiento, el 6 de Junio de 1754, hasta el 18 de Diciembre de 1763, estando como viceprotector Tiburcio Aguirre.

Como se ha señalado anteriormente, la Real Academia de Bellas Artes estaba instalada en la Casa de la Panadería. Por una Real Orden de 8 de Enero de 1745 se notificó al Corregidor de Madrid, Marqués de Montalvo, que el piso principal de dicha casa se destinaba en lo sucesivo a las clases de la Junta Preparatoria, en las 18 habitaciones que comprendía, destinando nueve para clases y el resto como almacenes.

La demanda de espacio crea la necesidad de un nuevo establecimiento más generoso en su superficie. En el año de 1772 el Conde de Uceda oferta a los consiliarios la finca de su propiedad situada en la Calle de Alcalá, que se utilizaba como almacén y venta de tabaco, éstos estudiaron la propuesta y decidieron comprarla. Por Real Orden del 10 de Mayo de 1773, el Rey decidió que se comprase dicha casa para

---

[68] Según demuestra Bédat, los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se basaron en los de las Academias de París y Roma.
Claude Bédat, La Real Academia... páginas 35-37.
La redacción de los diferentes proyectos de estatutos duró hasta 1757.

destinarla como nuevo domicilio de la Real Academia de Bellas Artes y del Gabinete de Historia Natural. El 24 de Julio de 1773 se firmaron las escrituras de compraventa en la Casa de la Panadería.

El edificio había sido examinado y aprobado por el arquitecto Diego de Villanueva que hizo constar que era "*el más propio, sólido y útil que se pudiera encontrar para el establecimiento de la Academia, con toda la extensión y proporciones necesarias*".[69]

Su parte inferior se mantenía en buen estado, pero no así la fachada de la calle de Alcalá, realizada anteriormente por José Benito de Churriguera. Los académicos consideraron que "*la antigua fachada del edificio no era correspondiente a la que había de ser morada de las Bellas Artes y se tomó la plausible resolución de picar sus extravagantes ornatos, sustituyendo otros más dignos*". Se designó como arquitecto responsable de la transformación de dicha fachada a Diego de Villanueva, el cual, en sus proyectos firmados el 12 de Febrero y 30 de Marzo de 1773, había hecho sustituir las líneas barrocas por las neoclásicas que todavía se mantienen en la actualidad.

Las obras de la fachada y estructura interior del edificio se prolongaron durante más de un año.

En la Junta realizada el 9 de Octubre de 1774 se distribuyeron las salas en función de las materias a impartir. Algunas de las situadas en el cuarto bajo se dedicaron al grabado calcográfico y en los sótanos se ubicó la imprenta. El nuevo edificio ofrecía ventajas y podía acoger a mayor número de discípulos.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando abrió las puertas de la nueva

---

[69] Datos proporcionados por C. Bédat según legajo de la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. "Real Academia..." página 122.

sede en Diciembre de 1774.

II.1.1. DISTRIBUCION DE PREMIOS.

Una vez presentados los trabajos realizados por los concursantes a los premios y pensiones, se reunía la *Junta general* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, compuesta por los Consiliarios y Profesores, presidida por el Protector o en su ausencia por el Viceprotector, que en la práctica era la máxima autoridad dado que "se le confiaba la responsabilidad de *cuidar con todo desvelo de la observancia de los Estatutos, de adelantar el método de los estudios y conservar el buen orden de la Academia.*"[70]

Juzgados los méritos de los opositores se presentaban al Rey, y éste "... *en cuanto a las pensiones de Roma y París, es mi voluntad que la Junta me proponga para cada uno de los tres pretendientes que se juzguen más dignos, con expresión de los votos que cada uno tenga, para elegir yo en su vista el que fuere de mi Real agrado.*"

Una vez "decididos" los ganadores la *Junta pública* se encarbaga de "*distribuir solemnemente los premios a los discípulos que haya declarado dignos la Junta general*" convocando a todos los académicos y convidando a "*las personas de más distinción de mi Corte*".

Las distribuciones de premios, en sus primeros años, no pudieron celebrarse en la Casa de la Panadería por la falta de espacio acondicionado para tal fín.

---

[70] Bédat, Claude. Los académicos y las juntas, 1752-1808. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1982. Pág. 8. Estatutos... pág. 11.

En el año 1753 tuvo lugar la ceremonia en unos locales situados en la planta baja del Palacio Real.

A partir del año 1754 la Distribución de Premios se realizó en el Real Seminario de los Nobles.

En los años 1756 y 1757 tuvo lugar la Distribución de Premios en las casas consistoriales del Ayuntamiento de Madrid. En el último año referido la Real Academia de Bellas Artes, en su publicación de la *Distribución*, manifiesta públicamente su reconocimiento a las Artes del Grabado. "*Estas ventajas, que siempre deberá la Nación á la magnificiencia del Rey, se han hecho más patentes en el utilísimo Arte del Grabado, cuyos progresos en todas sus especies son ya bien notorios al Público; y sin embargo creyó la Academia muy conveniente añadir nuevos estímulos, proponiendo a sus Profesores un premio extraordinario, para darlo al mismo tiempo que se reparten los ordinarios de las tres Nobles Artes.*"[71]

Desde 1760, la Distribución de Premios se celebró en las salas ya acondicionadas para desarrollar tal acontecimiento de la Real Casa de la Panadería, hasta el nuevo emplazamiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la calle de Alcalá.

La Distribución de Premios se celebró en la Casa de la Panadería en las fechas siguientes : 28 de Agosto de 1760; 3 de Junio de 1763; 3 de Agosto de 1766; 12 de Julio de 1769; y 5 de Julio de 1772.

No se celebró dicha ceremonia en el año 1775 y la de 1778 se realizó en las

[71] Distribución de los Premios concedidos por el Rey N.S.. Madrid. Gabriel Ramírez. 1757. 6 de Febrero de 1757. Págs 1-2.

Ant. Gonz. p.t Palom.t inc.t

SEÑOR.

Como la Academia no ceſa en la fatiga de inſtruir al Público en las Nobles Artes, es conſiguiente que proſiga re-

nuevas dependencias de la Real Academia de Bellas Artes en la calle de Alcalá.

La ceremonia oficial de la Distribución de Premios tenía una gran importancia, revestida de todo el boato ceremonioso y ornamental que requería dicho acto, desempeñaba un papel preponderante para dar a conocer las actividades y las directrices del "buen gusto" que marcaba la Academia.

La Distribución de Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, desarrollada en y por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se realizó casi cada año desde 1752 hasta 1757, después tuvo lugar cada tres años desde 1757 hasta 1805. No se celebró la Distribución en el año de 1775.

II.1.2. ENSEÑANZA DEL GRABADO CALCOGRAFICO.

El origen del Grabado Calcográfico en España aparece en la primera década de la época incunable de la tipografía española. Según parece, los primeros tipógrafos alemanes que se asentaron en nuestro país no sólo difundieron el conocimiento de la denominada "arte negra", también orientaron, superficialmente, sobre la nueva técnica que definía el llamado "grabado culto".

Aunque es difícil distinguir el material utilizado en las matrices originales, que producían las estampaciones intercaladas en las páginas de los libros editados en la época incunable española, es de suponer que la utilización de matrices de metal grabadas en relieve, por entalladura o con técnica indirecta, para la realización de imágenes u ornamentos era una práctica común.

El origen documentado del grabado en "talla dulce" lo encontramos en planchas en cuya resolución se ha utilizado la técnica al buril, como lo es la famosa estampa

suelta de "La Virgen del Rosario", de la cual se conserva la matriz, fechada en 1488 y firmada por el fraile dominico Francisco Doménech.

Las estampaciones, encartadas o intercaladas, de planchas grabadas en metal con técnica de buril, aparecen con más asiduidad en los libros ilustrados españoles a partir del último tercio del siglo XVI. Se supone que fue motivado por la continua e intensa demanda de obra calcográfica a los centros editoriales europeos, principalmente Amberes, a donde es llamado Pedro Perret desde Madrid, por Juan de Herrera, para que realizase la colección de láminas sueltas, con técnica de talla dulce, basadas en dibujos del propio Herrera, de las maravillas de la fábrica de El Escorial y de este modo poderlas difundir por medio del denominado grabado culto.

Aunque en teoría las estampas calcográficas eran apreciadas y ya habían sido realizadas algunas portadas o frontispicios en las ediciones españolas, es creencia generalizada que Perret, a su llegada a Madrid en 1583, introdujo de forma oficial en España, la técnica del buril y su enseñanza.

Esta técnica también conllevaba la nueva modalidad de estampación, para lo cual no sólo eran necesarias nuevas máquinas de prensa, nuevos operarios especialistas, sino que también hacía falta un papel especial que no se fabricaba en nuestro país con la calidad requerida, por lo cual el Rey Felipe II autorizó importarlo de Italia.

A finales del siglo XVI aparece, esporádicamente, la práctica del aguafuerte, utilizado con mayor asiduidad en el siglo XVII.

Como ya hemos señalado anteriormente, la falta de estímulo y de talleres o centros donde se pudiera aprender la técnica del Arte del Grabado Calcográfico produjo escasez de profesionales españoles.

Durante los siglos XVI y XVII, las estampas calcográficas sueltas, encartadas o intercaladas en un libro, sólo son accesibles para una parte minoritaria de la población, es decir aquella que tenía mayor capacidad económica, cultural e intelectual.

Cumpliendo una doble función ornamental y didáctica con los que habían aprendido a leer, transmitiendo los nuevos conceptos artísticos y científicos, por medio de los frontispicios, portadas, orlas, iniciales, viñetas e ilustraciones.

Siendo frecuente, gracias a su difusión, el propiciar una notable influencia en la pintura de caballete, pintura mural, escultura y arquitectura.

Hasta mediados del siglo XVIII, la formación de los pocos grabadores que surgían, se desarrollaba en talleres de artesanos, generalmente extranjeros afincados temporalmente en nuestro país.

Sin embargo, lo más común era la utilización de manuales impresos, que por su escasez transcribían en manuscritos a modo de recetas útiles, a la vez que estudiaban y trataban de imitar las estampaciones de los maestros extranjeros.

En nuestro país existía un gran desconocimiento de las técnicas calcográficas y su estampación, teóricos ya los teníamos en las publicaciones realizadas por los tratadistas y pintores, como lo eran García Hidalgo y Antonio Palomino y algún otro que los incluía en "manuales útiles", espigando en publicaciones foráneas de tratados sobre las Bellas Artes que llegaban a nuestro país, por mediación de los libreros.

El manual de A. Bosse ya se había introducido en el pequeño círculo de interesados en el último tercio del siglo anterior, pero faltaban auténticos profesionales que pudieran enseñar y difundir el conocimiento de su laboriosa técnica.

Nuestros grabadores aprendían tratando de desentrañar las imágenes impresas que llegaban a sus manos, el desconocimiento del batido y preparación preliminar de las planchas, manipulación de buriles, concentración y disolución de ácidos, preparación de tintas, procesos de estampación y prensado.

Se hace evidente, al observar el legado que han dejado, que su ingenuidad y primitivismo no encajaba dentro de la producción de los tipógrafos, cada vez más esmerada.

Era un terreno que había que abonar con el fertilizante del conocimiento y el buen gusto, mezclado con los intereses patrios y mercantiles. Los oficiantes de las Reales Academias ya establecidas y de entre ellas la de San Fernando, que empezaba a difundir el manantial de las nuevas ideas, decidieron incorporar conceptos más pragmáticos, incorporando las Bellas Artes a la industria con el fín de mejorar sus proyectos y hacerlos competitivos en el mercado.

El grabado como imagen impresa múltiple era un medio eficaz para poder difundir a mayor velocidad las pretensiones de los ilustrados.

Pasados los años durante los cuales operó la Junta Preparatoria, una vez fundada la Real Academia de Bellas Artes en 1752, se incluyó en su plan de estudios la enseñanza del grabado calcográfico y como responsable de ella se nombró el 12 de Abril del mismo año a Juan Bernabé Palomino (Córdoba 1692 - Madrid 1777), prestigioso grabador, sobrino y discípulo del famoso pintor y tratadista Antonio Acisclo Palomino, desempeñando su cargo docente hasta 1777.

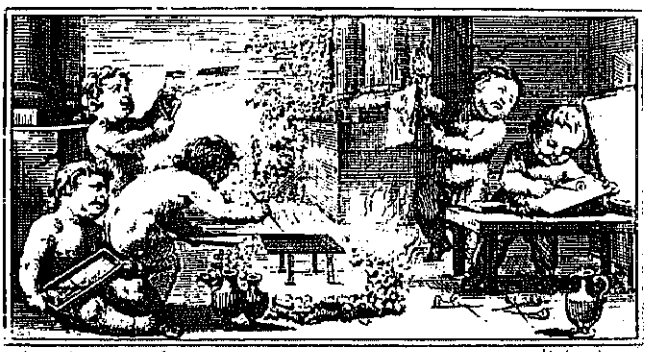
J. Bernabé Palomino, autodidacta en el conocimiento de grabar, según nos cuenta Ceán en su Diccionario, colaboró como grabador en numerosas publicaciones realizadas por los impresores y editores madrileños tales como : Museo Pictórico de Antonio

Ant. Gonz.ª inv.ª

Palom.ª inc.ª

Gonz.ª inv.ª

Palom.ª inc.ª



Ant. Gonz.ª inv.ª

Palom.ª inc.ª

Gonz.ª inv.ª

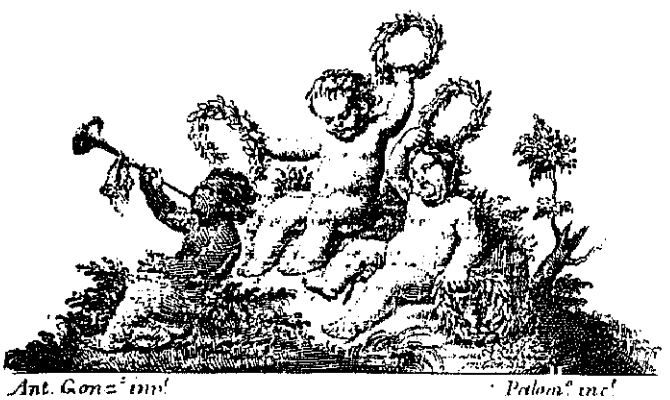
Palom.ª inc.ª

Ant. Gonz.ª inv.ª

Palom.ª inc.ª

Gonz.ª inv.ª

Palom.º



Ant. Gonz.ª inv.ª

Palom.º inc.ª

Palomino (1724), retrato de Felipe V basado en el dibujo que realizó su tío para el Diccionario de la Real Academia Española, para la "Anatomía completa del hombre" de Martín Martínez (1728) y numerosísimas copias en grabado de obras de distintos pintores.

Tanto los profesores como los consiliarios habian reconocido el retraso que padecía nuestro país en la edición de estampas, por lo cual demostraron gran interés en implantar y motivar las enseñanzas calcográficas, tan necesarias como complemento estético y conceptual en la elaboración de los libros. Tiburcio Aguirre había señalado que en las "*impresiones*" españolas faltaban las cabeceras, letras capitulares, viñetas y colofones "*que tanto agraciaban a los libros extranjeros*", solicitando que se abriesen planchas en cobre, para ilustrar los libros editados por la Real Academia, pidiendo a sus profesores que ejecutasen dibujos para tal fín y una vez realizados se pasaran a las planchas.

Después de seleccionar los dibujos se encargaron, en 1754, a Juan Bernabé Palomino 10 cabeceras, dibujadas por Antonio González Ruiz ; a Tomás Fco. Prieto 3 viñetas, dibujadas por Ventura Rodríguez y 3 viñetas y un abecedario dibujados por José Hermosilla.

La necesidad de fomentar esta dedicación artística y como motivación para los futuros discípulos de la enseñanza de grabado calcográfico, se concedieron entre los años de 1754 y 1758 seis becas. Se enviaron a la capital francesa para ampliar sus conocimientos a Tomás López y Juan de la Cruz y Olmedilla para especializarse en mapas geográficos y Manuel Salvador Carmona "*para que se instruyese en el grabado en dulce y uso del aguafuerte en las principales ramas de historia y retratos...*".

Los becarios volvieron a Madrid en 1760, excepto M. Salvador Carmona que siguió en París hasta 1763. Estos discípulos-pensionados, durante su estancia en el país

FACULTAD DE BELLAS ARTES

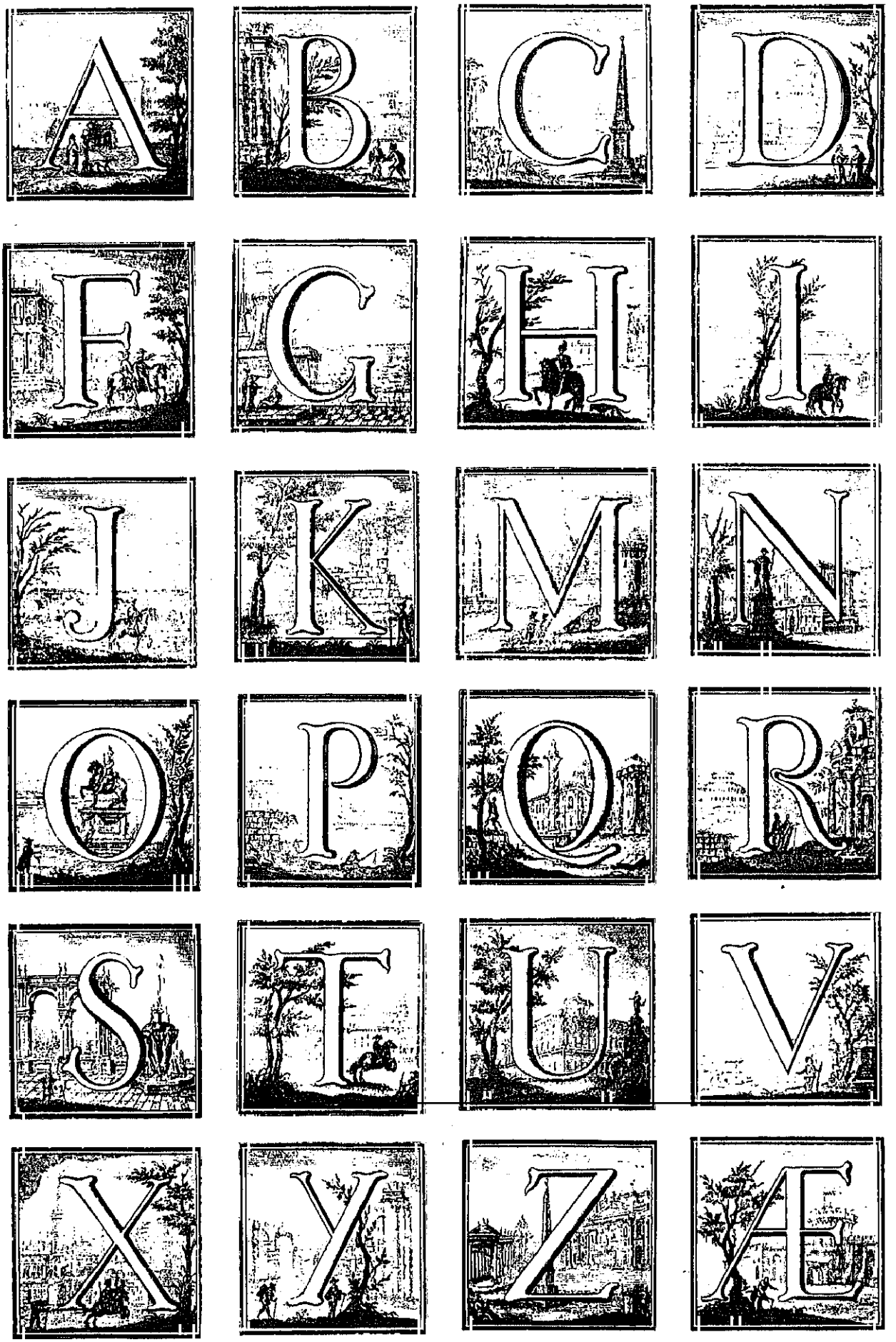


Lámina VIII

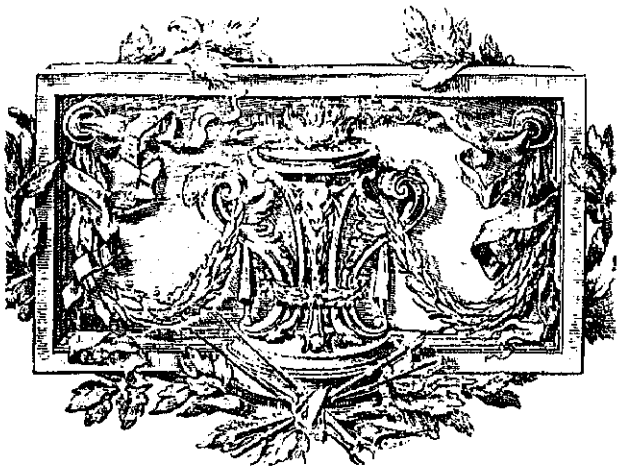
galo, realizaron distintos grabados encargados por los académicos, de entre ellos las fachadas del Palacio Real y de algunos otros edificios de Madrid, basados en dibujos realizados por Diego Villanueva.

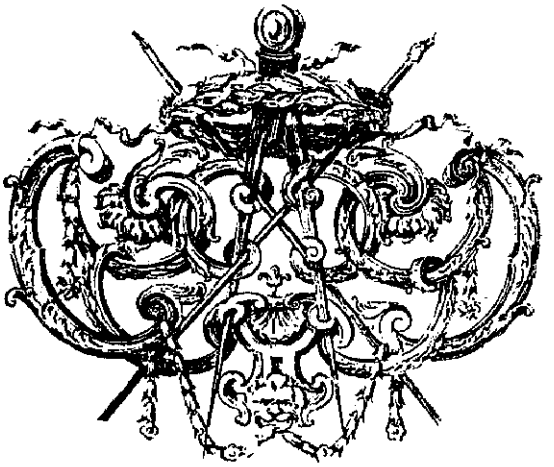
El marqués de Grimaldi, el mismo día de su nombramiento como Ministro de Estado, el 18 de Diciembre de 1763, presidiendo una Junta General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como nuevo Protector, manifestó que "*el Rey deseaba hacer grabar tantas plantas y elevaciones de El Escorial, como pinturas y estatuas allí conservadas*", subrayando que "*el proyecto sería inútil si no hubiese quien con tinta buena, aseo y limpieza estampase*", por lo que consideraba la necesidad de enviar a París discípulos-pensionados que aprendieran "*a hacer las tintas y estampas con la perfección que allí se hacía, para aprender la maniobra de estampar con perfección*".

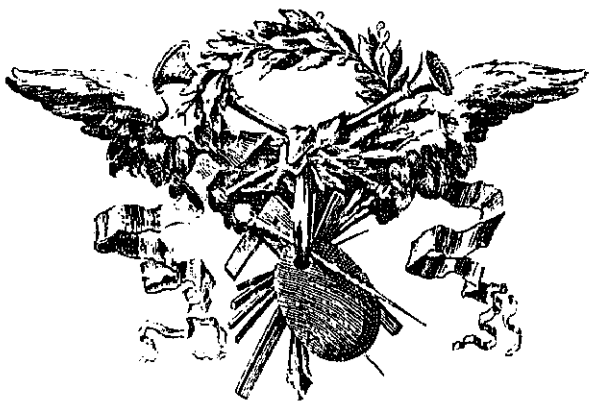
Se nombraron como pensionistas becarios a Hipólito Ricarte y Francisco Espinosa. El 3 de Febrero de 1764 salieron para París como discípulos del maestro impresor de talla dulce Adrien Richomme.

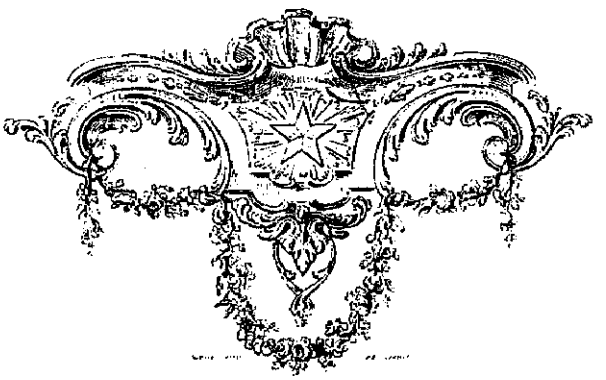
Hipólito Ricarte y Fco. Espinosa se quedaron en París hasta finales de Junio de 1766, "*en donde bajo la dirección de los más hábiles maestros estampadores habían estudiado, observado y practicado por sí mismos la impresión de las estampas, la formación de las tintas, la preparación de los aceites, la figura manejo y uso de los tórculos, prensas y demás instrumentos pertenecientes a este Arte...*".

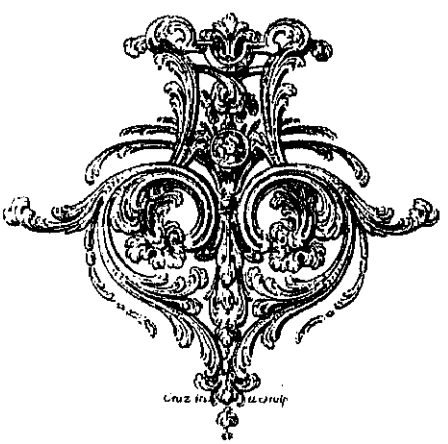
A su vuelta a España se pretendía que dichos pensionados propagasen sus conocimientos a los demás estampadores de Madrid y del Reino, pero no fue así, las pericias que habían aprendido las utilizaban en beneficio propio, realizando estampaciones a los impresores madrileños.











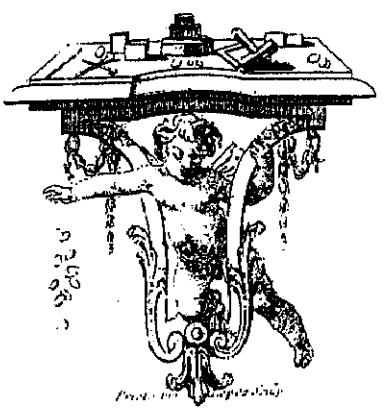


Lámina IX

Los consiliarios de la Real Academia de Bellas Artes estaban molestos por esta actitud tomada principalmente por H. Ricarte, manifestándolo en las juntas, "*sería doloroso que este artífice sepultara consigo su habilidad que había costado muchos reales al Rey manteniéndole muchos años en París y pagándole maestros.*".

Se hicieron grandes esfuerzos para librarse de la dependencia que tenía España de los grandes talleres calcográficos franceses, italianos y holandeses.

Es conocido que antes de la política editorial fomentada y apoyada por el Rey Carlos III, la producción de libros era de una pobreza ilustrativa lamentable.

Con la pretensión de renovar el libro científico con vistas a la transformación del país y por otra parte, para evitar la permanente importación de grabados extranjeros que constituía una constante sangría económica, la política de Carlos III propició el desarrollo de las imprentas, dando trabajo a todos los grabadores del reino y por ello a otros artistas. En casi todas las ciudades españolas importantes, las oficinas tipográficas produjeron magníficas realizaciones editoriales, en las que el grabado calcográfico constituía el elemento fundamental.

Todo ello posibilitó la protección y el desarrollo de un grabado español que suplió extraordinariamente las deficiencias de años anteriores, buscando ante todo la perfección técnica y las nuevas líneas artísticas de la época, llegando a rivalizar con las mejores producciones europeas. Buena prueba de ello es la edición ilustrada de la "*Conjuración de Catilina y la Guerra de Jugurta*", en la que colaboran los más destacados maestros del grabado calcográfico, dirigida e impresa en 1772 por Don Joaquín Ibarra, que la situan en un lugar de privilegio en la Europa tipográfica del siglo XVIII.

Sobre las excelencias y necesidad del grabado para ilustrar la producción editorial de aquella época, nada mejor que referir algunas líneas de las páginas 2 y 3 del libro

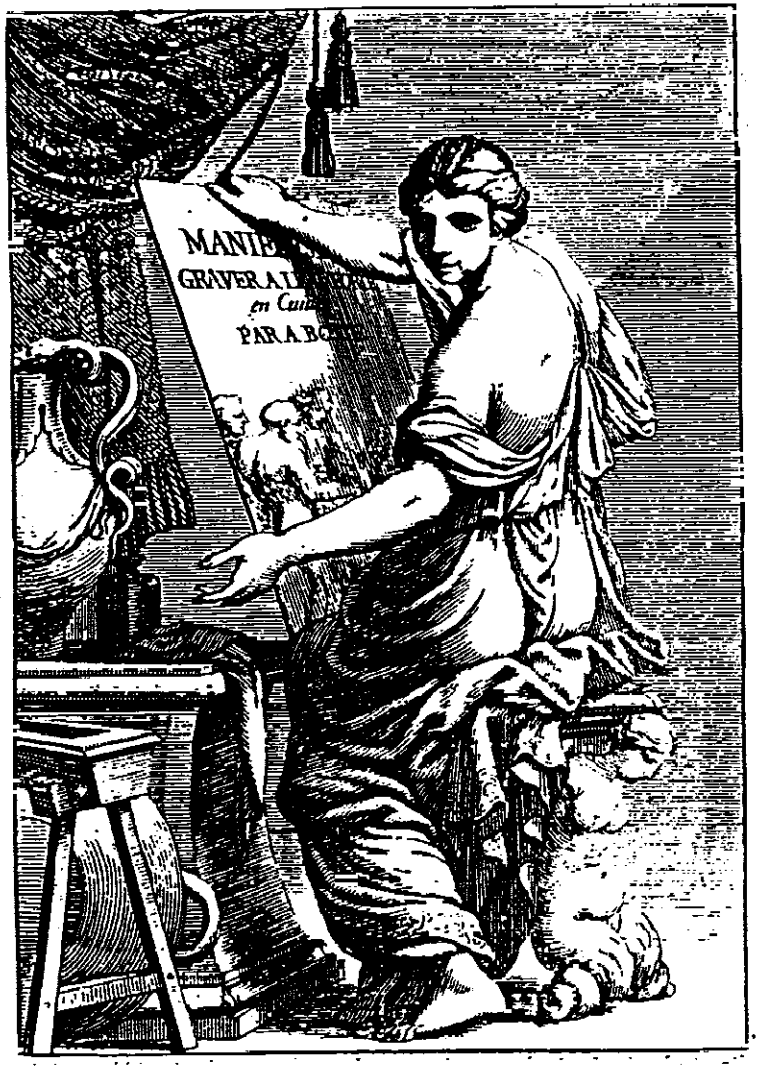


Lámina X

DE LA MANIERE

DE GRAVER A L'EAU FORTE ET AU BURIN.

ET DE LA GRAVÛRE EN MANIERE NOIRE;

Avec la façon de conſtruire les Preſſes modernes ; & d'imprimer en Taille-douce.

Par ABRAHAM BOSSE, *Graveur du Roy.*

NOUVELLE EDITION

Revûe, corrigée & augmentée du double ;

Et enrichie de dix-neuf Planches en Taille-douce.

A PARIS, QUAY DES AUGUSTINS ;

Chez CHARLES-ANTOINE JOMBERT, Libraire de l'Artillerie & du Génie ; au coin de la ruë Gille-Cœur, à l'Image Notre-Dame.

M. DCC. XLV.

Avec Approbation & Privilege du Roy.

de Manuel de Rueda "*INSTRUCCION / PARA / GRAVAR EN COBRE /Y PERFECCIONARSE / en el gravado á burîl, al agua fuer- / te, y al humo, / CON EL NUEVO METHODO / de gravar las planchas para eftampar en co- / lores, á imitacion de la Pintura; / Y / UN COMPENDIO HISTORICO / de los mas célebres Gravadores, que /fe han conocido defde fu invencion / hafta el prefente.,*" editado por Joachin Ibarra en 1761.

> "*Es el Arte del gravado tanto mas neceffario á los hombres, quanto mas multiplica fus conocimientos, y lleva á la pofteridad, en las duras entrañas del bronce, las mas delicadas idéas de la fabula, las mas efclarecidas verdades de la historia, y los mas inefplicables visibles fenomenos de todo lo criado, para que no los ofcurezca el tiempo, ni los deftierre el olvido; pues sin su auxilio la pluma mas elevada no podria conducirfelos indemes. Por fu medio fe camina por los anchurosos campos de las mathematicas, de la Anatomía, y de la vegetación; fin cuya luz no fe daria paffo fin tropiezo, por fer el mudo idioma con que fe explican todas las Facultades.*"

II.1.2.1. TECNICAS CALCOGRAFICAS. EDICION. GRABADORES.

Las técnicas que se utilizaban estaban en función del trabajo a realizar, que dependía directamente de la categoría del libro y del presupuesto de la edición, inversión fijada con anterioridad por el director de la Oficina Tipográfica o imprenta que hacía el encargo.

Generalmente se utilizaban dos tipos de técnicas calcográficas: la directa de talla dulce o "técnica al buril" y la indirecta de "técnica al aguafuerte" o la "técnica mixta" de las dos. La primera se utilizaba para los libros cuyas exquisitas ediciones eran para bibliófilo, por lo general de corta tirada y las segundas para la producción de libros más

populares, como manuales y devocionarios cuya edición estaba compuesta por gran número de ejemplares.

Su clasificación depende de las técnicas y métodos de elaborar las matrices metálicas.

A. Técnicas calcográficas directas.

En las técnicas calcográficas directas se inscriben : el grabado a criblé, leucográfico directo, buril, punta seca, punteado, ruleta, manera negra.

A.1. Criblé.

Existe un grupo de estampas, anteriores a la época incunable de la talla dulce, grabadas por un sistema negativo, esto es, con los trazos del dibujo abiertos, ahorrados y vaciados en la superficie de la plancha metálica por medio de punzones y punzones tallados con formas de círculos, cruces, estrellas, etc., y por consiguiente al ser estampada con técnica de impresión tipográfica, las partes vaciadas permanecen blancas sobre el campo negro de la huella de partes ahorradas previamente entintadas.

A esta técnica se la denomina "criblé", o de criba, pues los puntos y signos blancos son su característica, por lo general estan ejecutadas con un dibujo primitivo y todo en ellas es macizo, negro y pesado.

Se cree que fue una técnica unida a las artes tipográficas del siglo XV, originaria de los talleres de los orfebres renanos, totalmente en desuso en el siglo XVIII salvo para realizar curiosos elementos ornamentales tipográficos y marcas de

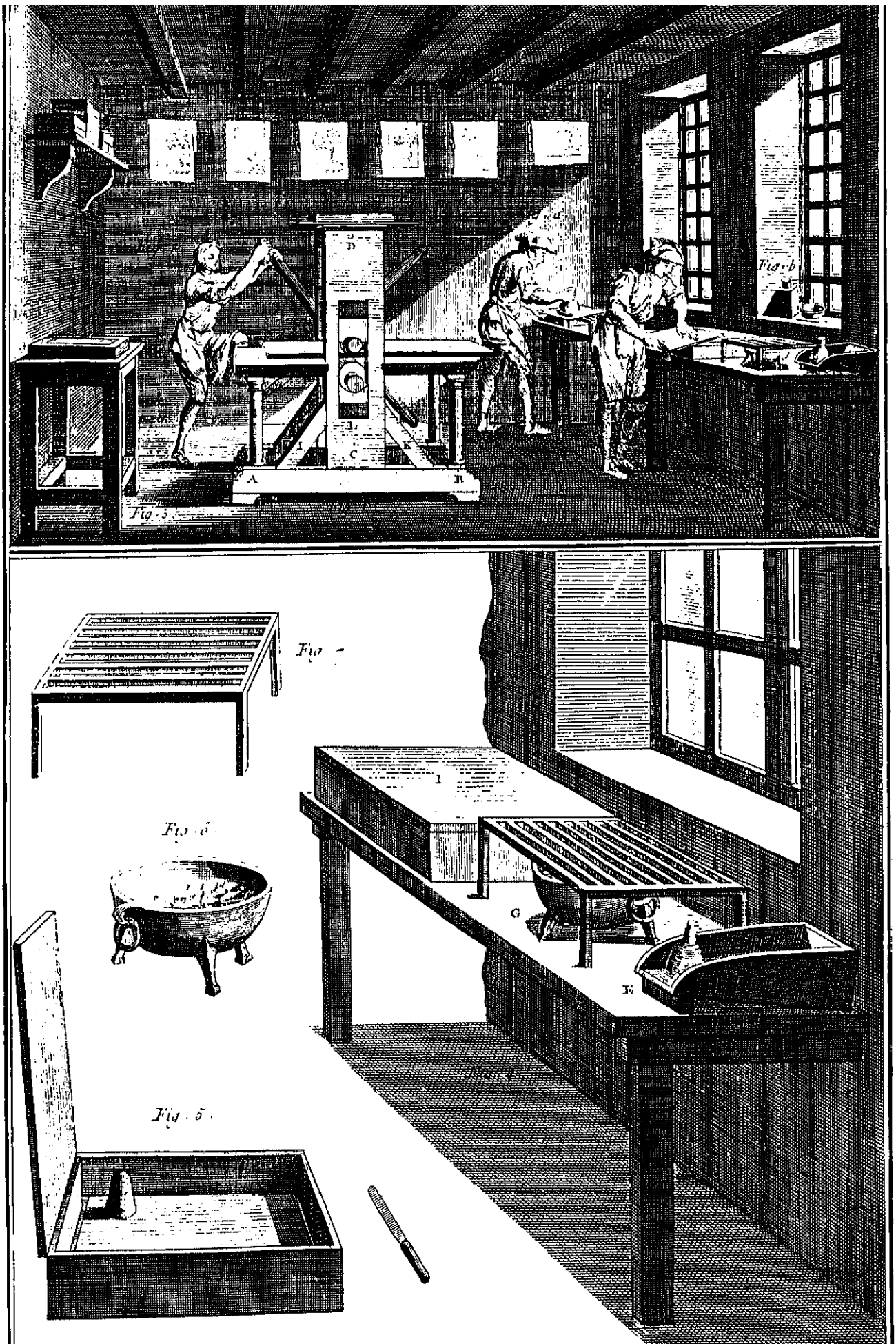
impresor.

A.2. Leucográfico directo.

Se considera que esta técnica va unida al nacimiento de la imprenta, permitiendo realizar las más variadas ornamentaciones tipográficas.

Aunque es difícil distinguir el material utilizado en las matrices originales, que producían las estampaciones en relieve intercaladas en las páginas de los libros editados en la época incunable, es de suponer que la utilización de matrices de metal, grabadas en relieve y vaciadas por entalladura, para la realización de imágenes y ornamentos, era una práctica común, que los impresores y punzonistas alemanes extendieron por toda Europa, utilizándola con asiduidad en el siglo XVIII.

Para la práctica de esta técnica se utilizan planchas de plomo con una aleación de 85% de plomo, 10% de antimonio y 5% de estaño, preferiblemente a las de cobre y zinc. El tema se dibuja directamente sobre el metal o se reporta mediante un papel de calco. Se evitarán complicaciones de vaciado si se repasan previamente los contornos del dibujo con una punta de grabar. La masa de metal situada a lo largo de los trazos, se eliminará con un buril xilográfico plano, que se situará ligeramente inclinado para realizar un canal bilateral. La superficie que rodea los contornos del dibujo se abrirá del mismo modo y el metal levantado se vaciará con un buril hueco. Como la plancha metálica suele ofrecer alguna resistencia, se utiliza un martillo para golpear el buril. Los errores y correcciones se rellenan con una aleación líquida de plomo y de estaño 1/1, repasándolos en frío. También se puede usar masilla de soldadura de metales. La estampación se puede realizar en relieve o gofrada.



Goupier Del

Beaumont Fecit.

Imprimerie en Taille Douce.

Lámina XI

A.3. Buril.

Su técnica se basa en tallar directamente una plancha metálica por medio de un instrumento de acero, es la más antigua de las técnicas de talla dulce. Su antecedente directo lo encontramos en el "niello" de práctica común en los talleres de los orfebres italianos de la primera mitad del siglo XV, en los que era habitual "estampar" los ornamentos que con técnicas directas incisorias realizaban en metales. El método más elemental consistía en poner un papel, futuro calco, encima de la superficie tallada y frotar seguidamente con una pieza de metal ennegrecido. De esta forma podían obtener tantas copias como necesitaban. El más conocido era el entintado de tallas con posterior limpieza para dejar la tinta dentro de ellas, después sobreponían un papel humedecido y oprimiendo sobre el metal obtenían la copia.

Se considera al orfebre florentino Tomasso de Finiguerra (1426-1464), el primer artífice en utilizar la técnica del "niello" para reproducir una imagen tallada, y es bien conocida su "estampa" de la "Coronación de la Virgen", sacada de su célebre plancha de plata niellada, a la cual se la sitúa entre las fechas de 1452 y 1460. Le secundó otro artista, orfebre, escultor y pintor, Antonio Pollaiuolo (1433-1498), pero quien marcó el auténtico comienzo de la talla dulce artística en Italia fue Andrea de Mantegna (1431-1506).

Los artistas-grabadores italianos se dedicaron al grabado en cobre, ubicados generalmente en los talleres de Roma y Florencia, difundían su estampería artística por toda Europa. Lógicamente se sitúa en esta época la invención de la "prensa de talla dulce".

La técnica del grabado a buril también aparece en Alemania, en la primera mitad del siglo XV. Un artista conocido por el nombre de "*Maestro de las cartas*"

y su discípulo el "*Maestro E. S.*" y posteriormente algunos artistas anónimos son los primeros exponentes, pero es Martin Schongauer (1450-1491) el primer gran maestro burilista. El conjunto de su obra calcográfica refleja la influencia del gótico del norte de Europa y un empleo expresivo de la línea en composiciones vigorosas. Se destaca a finales del siglo XV, Alberto Durero (1471-1528), reconocido por su virtuosismo y brillantez, cuyo arte, admirable como su técnica perdura a través del tiempo y los estilos. Su obra comenzó a finales del siglo XV, situando la mayor parte de su producción calcográfica en el siglo XVI, al igual que la de Lucas van Leyden entre otros importantes artistas-grabadores alemanes de esta época.

El origen del grabado de talla dulce en España, según las fuentes documentales, lo encontramos en la famosa estampa suelta de la "Virgen del Rosario", de la cual se conserva la matriz, fechada en 1488 y firmada por el fraile dominico Francisco Domenech.

En las últimas décadas del siglo XVI y principios del XVII, la técnica del buril se difunde vertiginosamente por toda Europa.

Los artistas-grabadores burilistas, no sólo se especializan en la reproducción de la obra de artistas conocidos para su difusión, también dedican la mayor parte de su producción a la ornamentación e ilustración de los libros.

Esta noble técnica empieza a decaer en las últimas décadas del siglo XVII, floreciendo la del aguafuerte.

La técnica del grabado a buril o talla dulce, que recibe el nombre del instrumento indispensable para su práctica, requiere del candidato que pretende llegar a ser un profesional en dicha disciplina, no sólo ser un óptimo dibujante sino estar bien orientado por un maestro en la difícil práctica del buril, el logro del

objetivo es largo y laborioso, exige paciencia, tenacidad, destreza y exclusiva dedicación para su conocimiento técnico.

Como matriz utilizaban planchas de metal, preferentemente de cobre al igual que en la actualidad, por dos razones : su bondad en la talla y su dureza manifiesta en el número de estampaciones originales que es capaz de soportar, sin cegar las líneas abiertas en dicha plancha.

"El cobre, que mas á propofito firve para el gravado, es de color rojo, cuyo aprecio confifte en fer mas compacto, y proximo á la qualidad del plomo, que el amarillo, comunmente agrio, defigual en fu fubftancia, y con pelos: defectos opuestos á la bondad de las Obras; y aunque el primero no eftá libre de eftos obftaculos, como fe fiente en la mano quando fe grava, no obftante fe debe preferir, por tener menos, que el fegundo.

Para que el cobre rojo tenga las circunftancias necessarias al gravado, ha de eftar denfo, cerrado, y ligado : y el medio de conocer fi eftá libre de los defectos contrarios, es, formar con el burîl algunas rayas á diverfas direcciones; porque el ruido que hará el corte, y el fentimiento de la mano, indicará fi es docil, compacto, y á la idéa del plomo. adviertafe, que muchas veces fe encuentran en una mifma plancha la bondad, y la malicia del cobre, por lo que fe tirarán las buriladas en tres, ó quatro parages de ella. También fe debe notar, que quando las obras, que fe gravan, no hallan en el cobre la limpieza neceffaria, el burîl las executa con trabajo, y el agua fuerte las enceta con pena, no profundiza, y engaña la efperanza del Gravador."[72]

[72] Rueda, Manuel de. Instrucción para gravar en cobre... Madrid, J. Ibarra, 1761. Págs 6, 7.

"Una plancha de cobre de la magnitud de un pie de largo, fobre nueve pulgadas de ancho, debe tener, poco mas, ó menos, una línea de efpefó; y efta proporción puede fervir de regla para otras dimenfiones. La plancha ha de quedar bien forjada, aplanandola á frio; por cuyo medio el cobre feá mas apretado, y menos porofo, cuidando igualmente limar los grueffos, efcuadrar, y redondear las efquinas, á fin de que no laftimen la mano, rompan el papel, quando fe imprima, ó defpues de pulidas enfucien la huella de la plancha eftampada en el blanco.

Hecho efto, fe elegirá el lado que parezca mas unido, y limpio de cavidades, pelos, y otros defectos; y fe apretará la plancha por el lado contrario fobre una tabla, retenida por algunos puntos, ó clavos, en cuya difpofición fe empezará á frotar el lado defcubierto con un pedazo de la piedra que ufan los Afiladores de cuchillos, rociandola continuamente con agua comun: y afsi fe irá puliendo con la mayor igualdad pofsible, y frotando ácia todas partes, hafta haver hecho defaparecer las señales, que el martillo haya impreffo en la plancha al tiempo de forjarla.

Defvanecidas eftas feñales, como afsimifmo los pelos, cavidades, y otras defigualdades, que fe puedan hallar, fubtituyase á la piedra de afilar la piedra pomez, que la mejor es de color de pizarra, aunque fe encuentra algunas veces de oliva, y rojo. Se fervirá de ella, como fe dixo, frotando el cobre ácia todos lados, y rociandole fiempre con agua comun. Con efte méthodo fe borrarán las rayas, que el grano muy defigual de la piedra de afilar haya hecho fobre la plancha. defpues para dexarle un pulido mas fino, fe empleará otra piedra pomez mas fina, y aguzada, con que fe frotará el cobre del propio modo que con las otras. En fin, el carbon, y el bruñidor acabarán de defaparecer de la plancha las minimas

defigualdades vifibles."[73]

Como bien nos indica Manuel de Rueda en los párrafos anteriores, los grabadores tenían sumo cuidado en la elección de la calidad de la plancha de cobre y su preparación, pues de ello dependía que fueran más fáciles de controlar en el desarrollo de la técnica.

El instrumento utilizado, como hemos señalado anteriormente, es el **buril**, barra de acero templado de pocos centímetros de longitud, de forma prismática, que puede ser de sección triangular, cuadrangular, regular o romboidal y está embutida por uno de sus extremos en un mango de forma de casquete esférico seccionado, para poder ser acoplado en el interior de la palma de la mano del practicante y sujetado por sus dedos. El otro lado de la barra muestra una punta cortante seccionada en bisel y afilada de tal manera que forme una cara plana con una inclinación de 45 grados aproximadamente; dicha inclinación suele ser de 60 grados si se pretende realizar tallas breves y anchas.

Hay que tener en cuenta que la longitud total del útil ha de ser proporcional al tamaño de la mano del grabador, lo ideal es que, estando correctamente sujeto, la punta no sobresalga mucho más de un centímetro en relación con los dedos. Antes de encajar el mango, el rabo de la herramienta suele curvarse un poco hacia arriba, en un ángulo comprendido entre 15 y 30 grados aproximadamente, esto facilita el trabajo a ángulos de ataque mínimos y bien controlados.

Una vez que ya se tiene la plancha pulida, biselada y desengrasada, se procede a dibujar directamente o a utilizar un método de calcado del dibujo preparatorio; también se puede realizar una delimitación marcada, orientativa de

[73] Rueda. Instrucciones.... Págs 8-10.

dicho dibujo con una punta ligeramente afilada. Otros burilistas proceden a cubrir la plancha con un barniz de base de cera, calcan el dibujo y seguidamente se aplican disoluciones de ácido, que una vez mordida y limpia la plancha, permite la talla de buril en su retallado con mayor facilidad.

Como bien señala Walter Chamberlain en su libro "*Aguafuerte y grabado*": "*cada grabador acaba por establecer su propio método*"[74], aunque las diferencias suelen ser variaciones del método clásico.

El método general del grabador clásico requería descansar el mango del buril contra la palma de la mano, a la vez que se sujetaba con el dedo meñique, el vástago se mantenía entre el pulgar y los dos dedos centrales, que se curvaban y se apoyaban contra la herramienta, pero nunca bajo ella; el dedo índice se situaba a lo largo del vástago o ligeramente por encima de él, sujetado de esta forma facilitaba trabajar sobre la plancha tan cerca como fuera necesario.

Para poder aplicar la técnica con comodidad es necesaria una iluminación correcta que evite la fatiga de la vista, preferiblemente se trabajará con luz natural. Para evitar la luz deslumbrante se construye una pequeña pantalla de papel translúcido que se sitúa entre la fuente de luz y la plancha, de este modo tendremos una iluminación uniforme que evitará la aparición de destellos en la superficie del metal.

La práctica de la técnica del buril exige trabajar con las dos manos, una la utilizamos para cortar y la otra para sujetar, mover y manipular la plancha, por este motivo es necesario apoyar ésta sobre una base circular y blanda a modo de

[74] Chamberlain, Walter. Aguafuerte y grabado. Hermann Blume. Madrid, 1988.

almohadilla.

Si se pretende trazar una línea recta tendremos que situar la punta del buril con un ángulo menor con relación a la superficie de la plancha que iremos reduciendo según la herramienta se vaya moviendo lentamente hacia adelante, de lo contrario si el ángulo formado es excesivo la punta del buril presionará excesivamente sobre el metal, evitando que se pueda avanzar con fluidez. Si el ángulo formado es insuficiente la punta patina rayando la plancha en contra de nuestra voluntad.

Las líneas gruesas se trazan lentamente, pudiendo intensificarlas si se repite el corte sobre las mismas. Normalmente para terminar una línea se va levantando suavemente la herramienta, sin dejar de mover ésta, ejerciendo menos tensión en la parte posterior de ella, dando como resultado el adelgazamiento final de la línea tan característico de la técnica del buril, sobre todo en el siglo XVIII.

Si se pretende realizar una línea curva tendremos que mantener con más actividad la mano que sujeta la plancha, de tal forma que gire ésta en sentido inverso al avance lento del buril y de este modo gire la dirección de la forma que se pretende realizar, para lo cual será necesario aumentar ligeramente el ángulo de incidencia entre la punta del buril y la plancha.

Para construir una valoración tonal de mayor o menor intensidad, se trazan líneas paralelas y se entrecruzan perpendicularmente u oblicuamente con otras nuevas o se aplica un entrepunteado.

Durante el siglo XVIII se utilizaba una normalización operativa aceptada y divulgada en tratados y manuales de la época, orientando al posible candidato de la práctica del buril en la realización del modulado de la línea y el modelado del

rayado sobre la matriz metálica, en función de la múltiple textura visual que requería traducir gráficamente cada uno de los cuerpos y espacios a representar.

Como métodos utilizaban los llamados :

- *Grabado ancho*, cuyas líneas estaban muy espaciadas.
- *Grabado apretado*, cuyas líneas estaban muy cerca las unas de las otras.
- *Grabado cuadrado*, cuyas líneas se cortaban perpendicularmente.
- *Grabado en losanges*, cuyas líneas se cortaban oblicuamente dejando aparecer en sus intervalos pequeños espacios o losanges blancos.

Una vez terminado el grabado de la matriz metálica, se entinta ésta y se limpia en principio con una tarlatana, terminando la operación con el pulpejo de la mano ayudada con un poco de Blanco de España, dejando únicamente la tinta precisa en los surcos del dibujo. Inmediatamente después se estampa sobre papel humedecido, con la ayuda de una máquina especial para grabado calcográfico llamada tórculo.

Repitiendo el proceso de entintado, limpieza y estampación sobre el papel para cada uno de los ejemplares que componen la edición.

A.4. Punta seca.

El origen de la Punta Seca se sitúa en el siglo XV y al artista anónimo *Maestro del libro de razón* de Wolfegg o *Maestro de gabinete* de Amsterdam su primer exponente pero, como en la técnica del buril, Alberto Durero es el artista más representativo de dicha época. Sus posibilidades creativas no se exploraron ni se revelaron plenamente hasta principios del siglo XVII, y con Rembrandt van Rijn (1606-1669) alcanza la cima de la perfección en las pocas Puntas Secas puras que

realizó normalmente empleaba la técnica en combinación con la de aguafuerte.

Su utilización aumentó en el siglo XVIII, pero normalmente como un método de rentallado para aumentar las áreas tonales del aguafuerte. Una de las causas del abandono de la técnica pura fue su escasa capacidad en el número de la edición.

Para grabar con esta técnica el instrumento esencial es la punta, esta puede ser de acero duro o de diamante. La punta de acero, está fabricada de acero endurecido, de variadas formas y grosores. Se la suele utilizar para todos los métodos que componen la técnica, y al usarse con cierta frecuencia es necesario afilarla con una piedra de aceite.

Para desarrollar la técnica es necesario utilizar un rascador y un bruñidor. Pueden utilizarse como matrices metálicas : el cobre, el zinc, el acero, el latón y el aluminio. Preferentemente ha de utilizarse el cobre, el zinc es más facil de trabajar, pero es demasiado blando, las rebabas se aplastan en seguida y el número de edición es menor. también se puede trabajar en acero pero tiene el inconveniente de ser muy laborioso el conseguir rebabas aceptables. En general el número total de estampaciones que se pueden realizar con las matrices tratadas con esta técnica es reducido.

La forma de coger el instrumento es igual que la adoptada con un lápiz en la resolución de escribir o dibujar. Si posicionamos en vertical la Punta Seca, al rayar sobre la plancha, las líneas son limpias y firmes, dejando rebabas regulares en sus dos lados. Si la punta se maneja oblicuamente, las líneas y las barbas de la rebaba serán más marcadas y menos regulares, formándose la rebaba en el lado de la línea opuesto a la punta. Normalmente utilizando la misma presión, cuanto más inclinada esté la punta, las barbas serán mayores y más irregulares. Es aconsejable para conocer el desarrollo del trabajo, frotar suavemente un poco de tinta calcográfica

negra o de óleo del mismo color en las líneas. A la técnica específica se unen métodos de punteado, punzados, lijado. Las correcciones o borrados son fáciles de realizar, gracias a que la cantidad de metal eliminado o en barbas es pequeño, para ello utilizaremos generalmente métodos de bruñido y cierre. La modulación de la línea trazada con Punta Seca admite una variedad mucho mayor que las realizadas con buril o con técnica al aguafuerte. Pueden ser estampadas desde las líneas más sutiles hasta las líneas más gruesas, propiciando una ríquisima gama de valores tonales, utilizando o no la rebaba.

Las operaciones de entintado y limpieza de la plancha, al igual que la estampación deben de efectuarse con la mayor delicadeza. La tinta debe ser ligeramente densa, y es preferible realizar la limpieza con tarlatanas algo gastadas. Las gamuzas tienen que ser suaves y esponjosas, la presión del tórculo debe reducirse y el papel ha de ser grueso y blando.

A.5. Punteado.

Generalmente se utiliza como complemento a las de buril y manera negra. Las matrices ejecutadas exclusivamente con esta técnica aparecen en Francia en el siglo XVIII, extendiéndose con profusión en Inglaterra. Uno de sus artistas más destacados fue el grabador veneciano, instalado en Londres, Francesco Bartolozzi (1725-1815), que consiguió su perfeccionamiento como método autónomo. Tanto él como sus discípulos y continuadores alcanzaron gran popularidad durante los siglos XVIII y XIX, propagando dicha técnica por toda Europa.

Su práctica consiste en la resolución de la matriz mediante infinidad de diminutos puntos, que propician las degradaciones tonales. Para ello, posicionando los puntos poco profundos y espaciados, conseguimos tonos claros, y por el

contrario los puntos densos y profundos nos ofrecen los valores más oscuros. Los instrumentos que suelen utilizarse son todo tipo de punzones de punta simple o múltiple y el martillo para punteado, que tiene la peculiaridad de estar dotado por un lado de una punta afilada y por su opuesto una cabeza redonda, que permite aplanar los puntos más profundos.

A.6. Ruleta o manera de lápiz directa.

Se asocia generalmente como método complementario de las técnicas de punteado, punta seca y manera negra, aunque permite su realización autónoma.

Su origen lo encontramos en Francia en la mitad del siglo XVIII, paralelamente a las técnicas de ruleta y manera de lápiz indirectas. Los instrumentos que se utilizan son los que permiten "granear" la superficie, tales como ruletas de rodillo, moletas y cinceles dentados.

A.7. Manera negra o mezzotinto.

Se suele atribuir el descubrimiento de esta técnica al alemán Hesse Ludwig von Siegen (¿1609-1680?). Según parece, comenzó a trabajar sobre las matrices a la manera negra hacia 1642. Dicha técnica tuvo una pronta y gran acogida en Inglaterra, hasta tal punto, que era reconocida como "manera inglesa". En un principio se utilizó como método de reproducción, ya que gracias a sus suaves y amplias escalas de valores, los grabadores de la época podían incrementar a las planchas una técnica más próxima a la pintura. Entre los numerosos artistas que la practicaban, se destacan por el alto grado de perfección : Jacques Christophe Le Bloon, John Raphael Smith, Richard Earlom y David Lucas.

La técnica de la manera negra o mezzotinto, radica en el graneado de la matriz por su instrumento esencial, denominado "berceau o graneador". Es una herramienta de acero, especie de cincel ancho de borde cortante semicircular, cubierto por una o varias filas de finísimos dientes muy cortantes.

La matriz se prepara colocando el graneador en el borde de la plancha, perpendicularmente a la superficie de ella, haciéndole oscilar con un balanceo sistemático a la vez que se presiona fuerte y uniformemente, a lo largo de líneas rectas muy juntas, horizontales, verticales y diagonales, lo que produce una serie de pequeñas indentaciones rodeadas por rebabas. La operación se continúa, hasta que en toda la superficie de la plancha aparece un graneado compacto y regular de cortes y rebabas. Si tras esta operación se entinta y se estampa, obtendremos una huella totalmente negra, de un tono intenso, uniforme y aterciopelado.

Los graneadores con dentados más abiertos cortan y levantan rebabas muy fuertes, que en la estampación ofrecen negros más densos, este tipo de graneado es poco apropiado para escalas de valores sutiles. Como formar la base es laborioso, en la actualidad suelen utilizarse otros métodos que ofrecen un graneado sucedáneo, poco profundo y generalmente sin barbas, tales como : el graneador cilíndrico, formado por varios discos de sierra, de 10 a 15 cm. de diámetro, espaciados a 5 mm., montados en un eje metálico; el chorro de arena gruesa, que produce un pequeño picadizo; el paso de la plancha emparedada con papel de lija de grano grueso, entre los cilindros del tórculo; el rayado de la plancha con cristales de carborundo; utilización de ruletas; resinado uniforme de la plancha, denominado manera negra falsa, etc. Algunos grabadores no granean toda la plancha antes de empezar a rayar, y realizan su trabajo por secciones, conforme van avanzando.

Si se pretende realizar un grabado detallado, normalmente se graba o se muerde el esquema del dibujo antes de granear, lógicamente las líneas deben ser

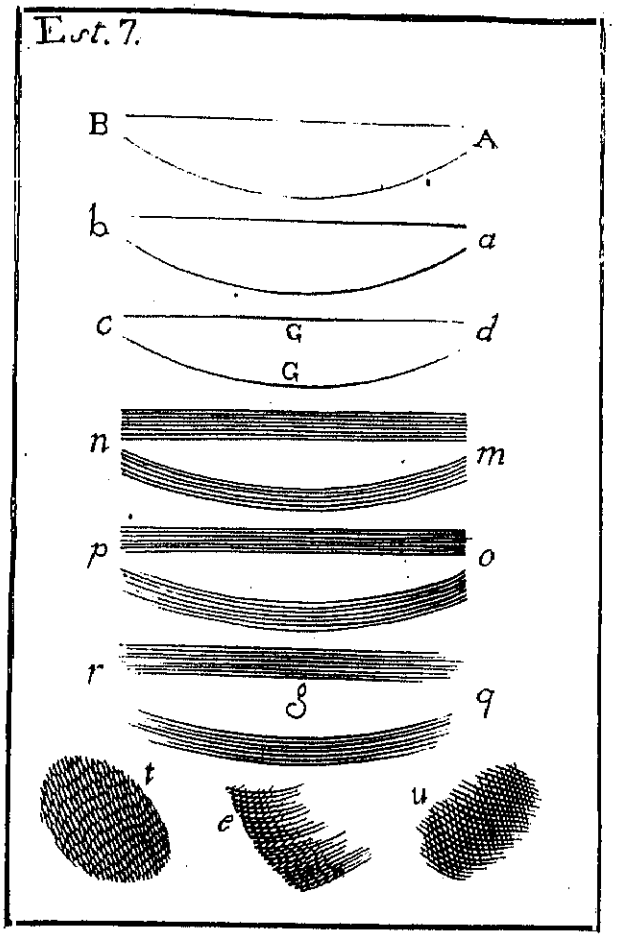
vigorosas, para que se puedan ver a través de la superficie graneada. También se puede hacer un dibujo orientativo sobre la superficie ya preparada de la plancha, utilizando suavemente un lapicero de base de cera. Una vez preparada la plancha, se procede al raspado o aplastado de la rebaba del grano progresivamente. Cuanto más se raspe o aplaste menos tinta retendrá, consiguiendo de esta forma desde los valores más bajos hasta los más altos y luminosos. El raspado intenso seguido del bruñido y pulido ofrece blancos puros, un método eficaz para acentuarlos consiste en repujar la plancha por su envés. Aunque generalmente suele utilizarse un rascador y un bruñidor normal, los instrumentos que se usan para la práctica de esta técnica son variados.

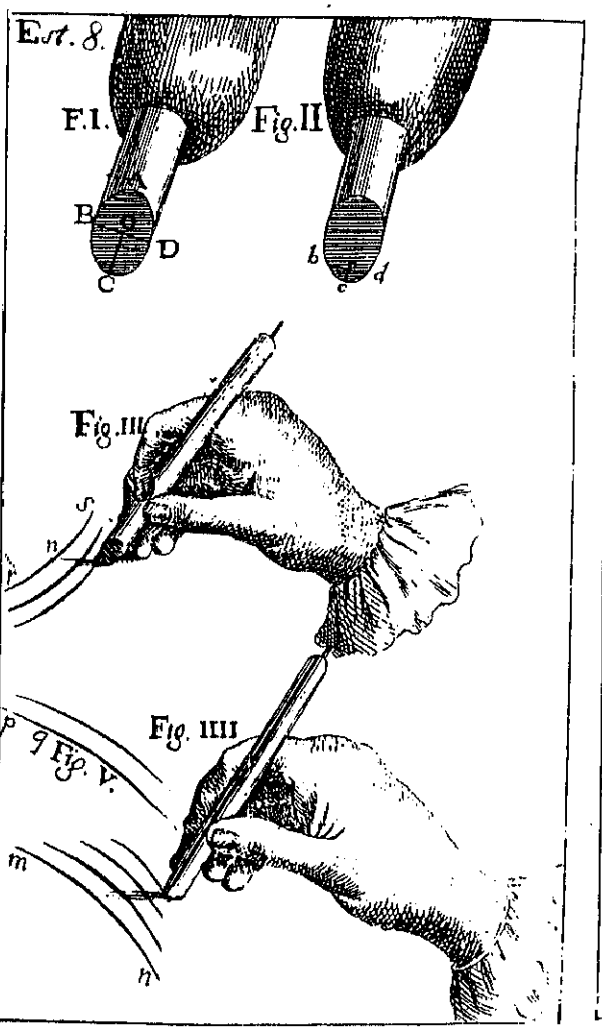
Para rascar la rebaba del grano es de gran utilidad el rascador triangular de acero, que ha de sostenerse casi horizontalmente, para evitar que corte en profundidad. En las zonas en las que se pretendan transiciones suaves, se aplana el grano con un bruñidor de acero redondo. De cometerse un error, la solución más adecuada es eliminar por completo la preparación de la base y restaurar el graneado a mano. Para restaurar pequeñas superficies utilizaremos la ruleta.

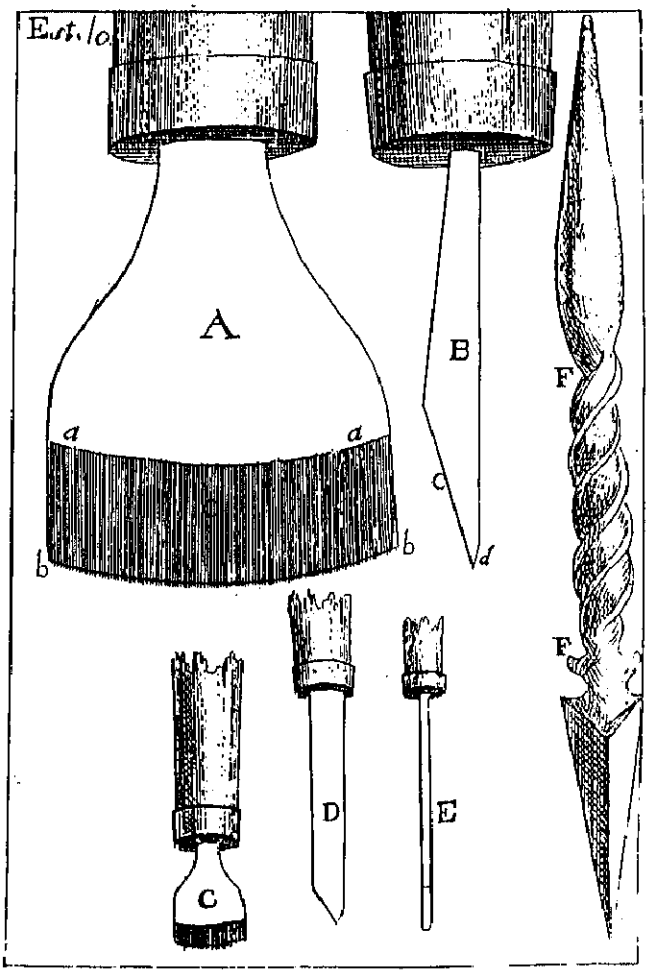
Es conveniente al principiar la tirada, entintar la plancha con generosidad, para que penetre en las pequeñas indentaciones, con una tinta bien amasada con aceite de mayor densidad, ayudándose de una muñequilla de cuero o un rodillo. La limpieza de ésta debe hacerse en primer lugar con una tarlatana ya entintada, continuando con la mano.

INSTRUCCION
PARA
GRAVAR EN COBRE,
Y PERFECCIONARSE
en el gravado à buril, al agua fuerte, y al humo,
CON EL NUEVO METHODO
de gravar las planchas para eſtampar en colores, à imitacion de la Pintura;
Y
UN COMPENDIO HISTORICO
de los mas célebres Gravadores, que ſe han conocido deſde ſu invencion haſta el preſente.
DEDICADA
A LA REAL ACADEMIA
DE SAN FERNANDO
POR DON MANUEL DE RUEDA,
Comiſſario Extraordinario del Eſtado Mayor de Real Artillería.

Con Privilegio. Madrid, por Joachin Ibarra. 1761
Se hallará en la Librería de Manuel Ignacio de Pineda, calle de Atocha, junto à la Aduana.







B. Técnicas calcográficas indirectas.

En las técnicas calcográficas indirectas se inscriben : el aguafuerte, punteado, manera de lápiz, grabado a punta de grano, barniz blando, aguatinta.

B.1. Aguafuerte.

Su antecedente más directo lo encontramos en los talleres de joyería y damasquinado, que ya aplicaban el uso del ácido en la centuria anterior, para simplificar la realización de algunos trabajos ornamentales sobre metal. Apareció paralelamente en Alemania e Italia, como alternativa de la técnica del buril, al principio del siglo XVI. Sus primeras manifestaciones aparecen como complemento a la Punta Seca. Una de las obras más antiguas es la del llamado "*Maestro del Dietario*" durante el último cuarto del siglo XV.

Los primeros aguafuertes como tal, se realizaban en planchas generalmente de hierro, y en Urs Graf (1485-1527) y Daniel Hopfer (1493-1536), encontramos a sus primeros artífices. El más destacado es Alberto Durero (1471-1528), que realizó varias puntas secas y unos pocos aguafuertes sobre hierro entre 1515 y 1518. Generalmente los grabados realizados con esta técnica durante esta época, carecen de profundidad tonal y de variaciones en la línea, lo cual revela que después de dibujar sobre el barniz con una punta, la plancha fue mordida con una sola inmersión en ácido, para atacarla uniformemente. Dicha técnica tuvo un gran número de adeptos, algunos la utilizaban como complemento del buril. Durante el siglo XVI podemos destacar a Albrecht Altdorfer (1480-1538); Hirschvogel (1503-1533); Lucas van Leyden (1494-1533); Pieter Brueghel el Viejo (hacia 1525-1569); Francesco Mazola, llamado El Parmesano (1503-1540); Federico Barocci (hacia 1526-1612); Bartholomaeus Spranger (1545-1611).

La línea se volvió más variada, mejoraron los mordientes, y se empezaron a practicar tapados y sellados para atacar las planchas. Pero fue en el siglo XVII cuando la técnica alcanzó su máximo explendor.

Al francés Jacques Callot (1592-1635), se le debe el uso de la punta roma de sección elipsoidal, conocida con el nombre de "échoppe", que imitaba la línea nítida modulada, característica del buril. Gracias a la repetición de mordidas, se proporcionaba a la línea una gran variedad. Su técnica fue alabada y difundida por el también grabador y tratadista Bosse.

Hércules Seghers (1589-1635), fue un artista-grabador de gran inteligencia técnica, que utilizó una variada combinación de materiales y métodos, produciendo una serie de aguafuertes coloreados muy personales. Durante este siglo el aguafuerte floreció en Holanda con más intensidad que en el resto de Europa, su máximo representante fue Rembrandt. El talento, la libertad, la espontaneidad y el gran conocimiento técnico con que ejecutó sus planchas no tenía precedentes, su riqueza de valores tonales es única en la historia del grabado calcográfico. Entre los artistas grabadores de este siglo destacan Adriaen van Ostade (1610-1684) y su discípulo Cornelius Bega (1620-1664), Jacob van Ruisdael (hacia 1628-1682), Claude Lorrain (1600-1682), Guido Reni (1575-1642) y Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680).

Avanzado el siglo XVIII se crean nuevos procedimientos calcográficos, y es en Italia donde aparecen los aguafuertes más originales, siendo sus máximos exponentes Giovanni Battista Tiepolo (1727-1804), su hijo Domenico, Canaletto(1697-1768), y Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Pero es el español Francisco de Goya (1746-1828), el artista más destacado, al finalizar el siglo y principios del XIX, en el aguafuerte complementado con la nueva técnica de la aguatinta.

Grabar con técnica de aguafuerte es corroer un metal y disolverlo con ácido. Las matrices más utilizadas suelen ser de cobre o de zinc, aunque también pueden utilizarse otros metales como el hierro, el acero dulce, el aluminio y el bronce, con preferencia de los dos primeros. Su espesor idóneo suele estar comprendido entre 1'41 y 1'7 mm., si fuera menor tenderían a curvarse y abombarse bajo la presión de los cilindros del tórculo, y si el calibre fuera superior el proceso de estampación es más complicado, peligrando las gamuzas y el papel. Como en casi todas las técnicas calcográficas, el cobre es el más útil de los metales, por ser lo suficientemente blando para trabajarlo y lo suficientemente duro como para poder hacer una generosa edición, sin que se desgaste excesivamente. No obstante, aunque el zinc es menos versátil y demasiado blando, se presta bien como soporte-matriz en el proceso de esta técnica, su estructura más blanda y más áspera facilita y acelera el ataque, aunque se expone a la corrosión en zonas imprevistas.

a) Preparación de la plancha :

Cuando hay situaciones en las que es necesario restaurar la plancha, lo primero es rectificar o planificar su superficie con piedra de afilar y agua; conviene que la piedra sea cómoda de sujetar y de manejar, y a la vez cubra la mayor extensión de plancha posible. La piedra se mueve hacia adelante y hacia atrás, recorriendo toda la superficie de la plancha con un movimiento rítmico uniforme, que se ha de continuar hasta eliminar las marcas. A continuación se repite la operación con carbón de grabador y agua, preferiblemente con dos trozos, uno de grano grueso al principio y otro más fino para el acabado, plano y biselado, su finalidad es eliminar la aspereza que deja la piedra. Seguidamente hay que aplicar un pulido final, para ello se utiliza o bien otro trozo de carbón de grabador, incorporando como lubrificante aceite de oliva, o polvos de esmeril, pómez, colcótar y trípoli, aplicándolos con una muñequilla cilíndrica que pueda sujetarse cómodamente en vertical, con una de sus bases muy apretada y lisa, que impregnada

en aceite, se pueda aplicar con fuerza contra la superficie de la plancha empolvada. Durante esta operación hay que tener la precaución de examinar constantemente dicha base, por si tuviera alguna partícula metálica. Acabando todo el proceso con un limpiametales líquido no abrasivo.

Acto seguido se procede a la limpieza de la plancha. La forma más eficaz es lavarla con un trapo limpio y una pasta fina de blanco de España y amoníaco diluido. Una vez bien limpia la superficie, se aclara con abundante agua bajo el grifo, quitando el menor residuo de blanco de España. Una vez aclarada observaremos si la plancha está totalmente limpia de grasa. Para comprobarlo se vierte sobre ella un chorro moderado de agua, si corre en forma de meandros sueltos y no de película de agua continua, es que la superficie tiene grasa, por lo cual debe limpiarse nuevamente. La plancha una vez aclarada suele secarse con un papel secante, aunque es más seguro hacerlo con un calentador.

Seguidamente se procede al biselado de la plancha, que suele efectuarse colocando ésta sobre una mesa, de modo que el borde sobresalga un poco, limando éste con un ángulo de 45 grados y redondeando los vértices, para ello utilizaremos una lima de picado moderadamente grueso, terminando con otra más fina.

b) Barnices a la cera, formulación y preparación :

Los aguafuertes de línea suelen realizarse en una plancha cubierta por una capa delgada y uniforme de barniz duro. Para limitar el ataque al dibujo, el recubrimiento ha de ser impermeable al ácido y cubrir y adherirse perfectamente a la superficie de la plancha, de una consistencia suficiente como para permitir el trazado de líneas en todas las direciones, sin descamarse ni agrietarse y soportar distintos periodos de inmersión en la disolución de ácido.

Barniz duro :

Aunque el barniz duro o de bola se puede comprar ya preparado, con formas oblongas o redondas, su preparación es muy sencilla. A continuación se exponen las formulaciones empleadas por diferentes artistas para su preparación.

Tratados antiguos : 2 partes de cera de abeja, 2 partes de betún de Judea, 1 parte de resina.

Rembrandt ..: 50 grs. de cera, 15 grs. de betún de Judea, 15 grs. de almáciga en láminas.

J. Callot ..: 60 grs. de cera, 6 grs. de betún de Judea, 50 grs. de almáciga.

A. Bosse ...: 50 grs. de cera, 15 grs. de betún de Judea, 30 grs. de almáciga.

T. F. Simon : 100 grs. de cera, 75 grs. de parafina, 75 grs. de pez de Borgoña.

J. L. Raab .: 60 grs. de cera, 50 grs. de betún de Judea, 60 grs. de almáciga, 10 grs. de pez de Borgoña, 2'5 grs. de trementina de Venecia.

J. Kubas ..: 50 grs. de cera, 45 grs. de betún de Judea, 10 grs. de copal, 4 grs. de hollín.

Barniz transparente de Hammerton : 5 partes (en peso) de cera blanca, 3 partes (en peso) de almáciga.

Para su preparación, primero se calienta la cera hasta licuarla, al baño María; seguidamente se incorporan lentamente y revolviendo continuamente, el betún, la resina pulverizada, etc., una vez que se ha realizado la mezcla, ésta se vierte en agua templada y se modela en la forma que se desee.

c) Aplicación :

Lo primero que se hace es calentar la plancha en una chofereta. Aunque no es imprescindible se suele envolver el barniz de bola, en una tela fina de seda, para evitar las posibles partículas de polvo o arenilla. Seguidamente al entrar en contacto

el barniz y la plancha moderadamente caliente empieza a fundirse, de este modo la plancha se va cubriendo con el barniz semilíquido, extendiéndolo con una muñequilla o un rodillo.

d) Ahumado del barniz :

Los revestimientos del barniz duro suelen ahumarse, preferentemente para hacer que la superficie sea más oscura y para así poder observar si alguna porción minúscula de la plancha está exenta de barniz. La plancha se suele ahumar mientras ésta permanece caliente y recién barnizada, para que absorba mejor la carbonilla. Para poderlo realizar se sujeta la plancha con una antenalla por un ángulo o por el centro de un lado; la superficie se protege de las mandíbulas de la herramienta por medio de un trozo de papel doblado, se enciende una mecha encerada y se pasa la punta de la llama bajo el barniz, moviéndola continuamente de un lado para otro, mientras la plancha se mantiene boca abajo. Se debe tener la precaución de mover continuamente la llama, de lo contrario el barniz puede llegar a sobrecalentarse o quemarse.

e) Barniz duro líquido :

Es un barniz duro disuelto en un disolvente volátil. Es más fácil de extender y se aplica en frio. Normalmente se vierte una determinada cantidad de solución en el centro de la plancha y se extiende rápida y ligeramente con un pincel largo y flexible. Este barniz se utiliza para cubrir grandes superficies o para reparar una superficie que hay que completar o corregir. El secado debe realizarse en un lugar protegido contra el polvo. Esta preparación no debe ahumarse.

Formulación :

I. Bergmann : 3 grs. de cera, 2 grs. de betún de Judea, 2 grs. de pez de Borgoña, 25 grs. de esencia de trementina.

Delechamps ..: 10 grs. de cera, 20 grs. de betún de judea, 80 grs. de esencia de trementina.

f) Calcado :

Si se tiene un gran dominio del dibujo, y un concepto claro de lo que se pretende realizar, nada impide trabajar directamente con la aguja sobre la plancha ya preparada, salvo que se tenga un plan de trabajo que exija un trazado riguroso, que haga necesario el calcado preliminar sobre la plancha, antes de trabajar sobre el barniz. Para ello deberemos realizar los dibujos previos sobre papel con lapiceros de escala de dureza blanda, que podrán transferirse al barniz que cubre la plancha, colocando sobre ella el dibujo y pasando todo ello por el tórculo, o calcando directamente el dibujo sobre el barniz utilizando un papel carbón, o un papel imprimado previamente con pastel o barra de color claro.

g) Rayado sobre el barniz :

El instrumento básico es una punta de acero especial para aguafuerte, pero puede servir cualquier otro instrumento capaz de atravesar la capa de barniz y exponer el metal sin rayarlo. La aguja empleada en esta técnica debe ser ligera, redondeada y suave, las puntas aguzadas rayan continuamente la plancha. Ha de moverse con facilidad a través del barniz en todas las direcciones. La punta llamada échoppe usada particularmente por Callot, está biselada, lo que permite modular la línea con más libertad. Los enriquecimientos de efectos exigen dibujar con distintas puntas y agujas de distintos grosores. Esto no quiere decir que no puedan trazarse líneas

diferentes con una misma aguja o punta, agrupándolas o separándolas en función de la construcción de una escala de valores y seguidamente morderlas en su totalidad en una sola inmersión en ácido. Pero es más frecuente diversificar las líneas mordiéndolas en ataques escalonados, cubriendo las que interesen, que ya están mordidas, con barniz protector y dejando expuestas las demás para sucesivos ataques y lograr distintas escalas de intensidad.

Generalmente se utilizan ditintos métodos, usando agujas y puntas de distintos grosores, a la vez que se utilizan distintos ataques escalonados. Por ello es aconsejable estampar pruebas según va avanzando el proceso de elaboración.

h) Sellado de la plancha :

Previamente antes de someter al ácido la plancha dibujada, es necesario proteger del mismo el reverso de la plancha y los bordes. Generalmente se aplican varias capas de barniz líquido protector, posicionando la plancha inclinada, mirando el verso hacia dentro, apoyándola en algún soporte. Dicho barniz se puede extender con un pincel ancho y suave, o si se diluye lo suficiente se puede utilizar un pulverizador.

Hay varios tipos de barnices protectores o de secado rápido, tales como :

Barniz tranparente : 1 parte de resina común, 3 de alcohol metílico o de alcohol.

Barniz de fotograbado : 100 grs. de laca, 200 grs. de alcohol metílico, 7'5 cc. de colorante de violeta de metilo.

Barniz negro opaco :

- 1 parte de asfalto disuelto en 2 partes de trementina o petróleo (éste seca

antes).

- 350 grs. de betún de Judea disuelto durante 24 horas en 250 cc. de benzol anhidro, se agita la solución, y se filtra después en un frasco de vidrio coloreado. Para retrasar el secado se pueden añadir unas gotas de benzol o de tolueno.
- 1 parte de cera, 1 parte de resina, 3 partes de betún comercial. Una vez que se ha mezclado al baño María se deja enfriar y se añade aguarrás, para conservarlo en estado líquido. Conviene dejarlo en reposo durante un mes antes de usarlo.

También sirven como barniz protector las lacas que suelen venderse preparadas. Como cualquier otro barniz, secan rápidamente y suelen ofrecer una protección segura, aunque tienen una ligera tendencia a extenderse por las zonas mordidas de la plancha.

i) Acidos :

Los tres baños de ácidos más eficaces para atacar las planchas de metal son : el ácido nítrico, el cloruro férrico (percloruro de hierro) y el mordiente holandés (ácido clorhídrico). Los tres se utilizan para morder el cobre, el zinc y el acero, que son a su vez los metales más utilizados.

Hay que considerar que la fuerza de los baños, aunque se preparen siguiendo siempre la misma formulación, varía considerablemente según la temperatura ambiente y la calidad del metal. Generalmente el ácido es más activo a mayor temperatura. Es conocido que por más experiencia que se tenga en el proceso de ataque del metal, el comportamiento del ácido es casi siempre imprevisible. Para su manipulación hay que considerar que nunca se debe verter agua sobre un recipiente que contenga ácido puro o concentrado. Al preparar el baño siempre se añade el

ácido al agua.

Mordiente holandés :

Se le considera como un sucedáneo del utilizado en la época de Rembrandt. Muerde de una forma exacta y uniforme y generalmente se utiliza para atacar laboriosos trabajos realizados sobre cobre.

Mordiente holandés estándar : 2 partes de clorato potásico, 88 partes de agua, 10 partes de ácido clorhídrico.

Mordiente holandés débil y lento, pero extraordinariamente preciso, que suele calentarse para acelerar su actividad : 3 partes de clorato potásico, 77 partes de agua y 20 partes de ácido clorhídrico.

Para preparar la solución, primeramente se vierte sobre el recipiente el volúmen del agua, se añade la proporción de ácido clorhídrico; después se disuelve el clorato potásico en un poco de agua caliente, normalmente se utiliza una décima parte del volumen total del agua. Seguidamente se vierte este líquido sobre la solución primera ya preparada. Esta solución desprende en principio abundantes vapores nocivos, por lo cual es preferible prepararla al aire libre.

Acido nítrico :

La mezcla más utilizada para atacar el cobre, con una calidad comercial del 70%, es de dos o tres partes de agua por una de ácido. Cualquier baño de menor concentración es ineficaz. La máxima concentración con la que se puede controlar el trabajo, es de una parte de agua y una de ácido.

El zinc se ataca con soluciones mucho más débiles que las utilizadas para el cobre. Las variaciones son mucho más amplias y oscilan entre 20 partes de agua por

una de ácido y tres partes de agua por una de ácido. La proporción de 12 partes de agua por una de ácido es la adecuada para casi todas las aguatintas. Generalmente las mezclas más diluidas son las más lentas, pero siempren muerden de forma más suave y limpia que las concentradas.

La solución de ácido utilizada para morder cobre, no debe mezclarse en ninguna proporción para morder zinc. De hacerlo no se conseguirán mordidas límpias y regulares.

Las soluciones de cinco a siete partes de agua por una de ácido, son adecuadas para el acero y el hierro, pero emiten vapores venenosos durante el ataque, por lo cual debe realizarse al aire libre.

Cloruro férrico (percloruro de hierro) :

Es uno de los mordientes más previsibles y no desprende vapores. Ataca las líneas finas, las texturas y las aguatintas con regularidad y exactitud, más lento pero con mayor precisión que el ácido nítrico.

Se encuentra en el mercado de forma cristalizada y se disuelve en una proporción de 300 grs. por un litro de agua. También se puede comprar en estado líquido, a 45 grados del pesa-ácidos, estado óptimo para el mordido, aunque también se utilizan entre 25 y 30 para ataques más suaves. El mismo baño se puede utilizar para cobre, zinc, hierro y acero.

Acido acético :

Se utiliza generalmente como limpiador suave, para eliminar el empañamiento de las planchas, y para desengrasar las líneas trazadas sobre el barniz, antes de proceder a su inmersión en el ácido, para lograr una mordida limpia y uniforme. Produce en el cobre y en el zinc ligerísimas mordidas casi inapreciables.

j) Entintado y limpieza de la matriz :

El proceso de entintado puede realizarse estando la plancha fria o moderadamente caliente, depende de la amplitud de la matriz y el efecto que se pretenda con la estampación. Por regla general las planchas entintadas en frio producen estampaciones más contrastadas que las entintadas en caliente. La tinta puede aplicarse con muñeca con base de fieltro o de tela o con rodillo, normalmente se suele aplicar primero con rodillo y a continuación se complementa con muñeca en los surcos o zonas más profundas.

Una vez que está completamente entintada, se procede a limpiar con tarlatana, terminando con la mano si se pretende que la estampación esté exenta de velo, produciendo blancos purísimos y líneas y bordes de máxima definición.

Aunque las planchas grabadas con técnicas indirectas se entintan, limpian y estampan con métodos similares, cada matriz debe estudiarse por separado.

B.2. Punteado.

La técnica de punteado tuvo su mayor esplendor en el siglo XVIII, bien como método exclusivo o como complemento de otras técnicas.

Su práctica se basa en el punteado realizado con una punta para grabar, que se mantiene y se incide perpendicularmente sobre la plancha, cubierta con barniz protector, modelando el dibujo mediante puntos de densidad variable. Seguidamente se somete a diferentes mordidas para lograr la escala de valores y conseguir los degradados del efecto buscado.

B.3. Manera de lápiz.

En un principio se utilizó para tratar de reproducir los efectos producidos por los dibujos originales realizados con técnicas de lápiz, tiza o sanguina, que se pretendían copiar calcográficamente para su divulgación. Entre los grabadores que utilizaron este método con éxito, encontramos a Jean-Charles FranÇois (1717-1769), Jacques Cristophe Le Blon (1667-1741), Guilles Demarteau (1729-1776).

Para poder realizar esta técnica, se comienza por barnizar la plancha con barniz de bola. El dibujo se ejecuta con instrumentos que dejan en dicho barniz diferentes huellas, tales como : puntas, ruletas dentadas de diferentes escalas, moletas, etc., seguidamente se somete a diferentes mordidas para lograr la escala de valores y conseguir los degradados.

B.4. Grabado a punta de grano.

La plancha se cubre con una capa fina de de betún de Judea disuelto en esencia de trementina y se procede a grabar con puntas de diferente grosor o descarnar superficies enteras. Una vez terminado el dibujo se espolvorea con colofonia y se calienta ligeramente para fijar el grano. Seguidamente se somete a la disolución de ácido. Los repetidos mordidos, protegiendo algunas partes con barniz, permiten obtener líneas suaves y granosas de intensidad variable.[75]

[75] Krejca, Ales. Las técnicas de grabado. Editorial Libsa. Madrid, 1990.

B.5. Barniz blando.

Esta técnica se inventó en el siglo XVIII para imitar el aspecto de los dibujos y reproducirlos. Consiste en recubrir una plancha, generalmente de cobre o zinc, con un barniz resistente al ácido, que por su composición nunca se seca.

Es un barniz a la cera, fundido por calentamiento al baño María y mezclado con grasa de máquina, sebo sin sal o vaselina, en una proporción de :

- Dos partes de barniz de bola con una de grasa.
- En una proporción de 1/1 si se usa sebo o vaselina.
- Fórmula de L. Bermann : Tres partes de cera. Dos partes de asfalto en polvo. Sin dejar de remover, añadir una parte de sebo. Al baño María durante cinco minutos, dejar enfriar y añadir esencia de trementina, hasta que se solidifique la masa.

El barniz, una vez preparado, se aplica a la plancha moderadamente caliente, igual que se procedía con el barniz de bola (duro), con la intervención de un rodillo o con una muñeca de cuero. Una vez cubierta la plancha, se retira de la chofereta y se termina el trabajo conforme se va enfriando. No se debe ahumar la plancha.

La capa de barniz aplicada debe ser fina y uniforme, si es demasiado gruesa, no se despegará con limpieza del metal, por mucha presión que se ejerza sobre ella.

Si se pretenden conseguir efectos de "crayón", se procede a cubrir la plancha ya barnizada, con una hoja de papel de grano bastante vivo, superponiendo bien los bordes, fijándolo sobre el soporte y dibujando sobre él con una punta dura y roma o utilizando lápices de diferentes durezas, más o menos afilados, con una presión variable, de tal forma que se obtengan en el barniz líneas de carácter muy diferente. También se consiguen buenos efectos con dibujos ejecutados a través de una tela.

La textura y densidad de las líneas y sombreados dependen de la presión ejercida por dicha punta.

El barniz blando se pega al papel a lo largo de las líneas dibujadas, y se despega de la plancha al separarlo, quedando el dibujo visible en forma de metal desnudo. Sobre dicho barniz puede trabajarse con multitud de instrumentos improvisados, teniendo la precaución de no apoyar la mano sobre la plancha preparada durante el proceso de ejecución. Si el trabajo realizado no es satisfactorio, puede eliminarse fácilmente recalentando la plancha y alisando el barniz con rodillo.

Para realizar impresiones sobre barniz blando, aparentemente la gama de materiales que podemos utilizar es considerable, pero normalmente está limitada a aquellos que son susceptibles de ser colocados sobre la plancha y pasados entre los rodillos del tórculo, sin dañar aquélla ni las gamuzas, y en segundo lugar, los materiales elegidos han de retener el barniz blando y dejar en el metal una impresión limpia.

En principio se coloca un material texturado plano, con una fibra o trama perceptibles sobre la plancha barnizada, se cubre todo con un papel rígido parafinado o estucado, para que el barniz no cubierto por la textura no manche las gamuzas. La plancha así recubierta se pasa por el tórculo, como para tirar una prueba. Seguidamente se retira el papel que recubre la plancha y se despega con cuidado el material con barniz adherido en él, de esta forma el metal queda expuesto en las zonas de presión máxima bajo la textura. Antes de exponer la plancha en la disolución ácida, y para evitar un ataque descontrolado, es conveniente barnizar toda la superficie no texturada antes de la mordida. Esta puede hacerse en una sola inmersión o por fases, las variaciones tonales están condicionadas por la plancha metálica, naturaleza del material, por el tipo de ácido usado y por el control de la mordida.

Las planchas de cobre se graban con percloruro de hierro y las planchas de zinc con ácido nítrico muy diluido.

Tras la mordida puede aplicarse una nueva base de barniz blando para añadir más texturas, superpuestas a la primera o en una zona intacta de la plancha.

La composición del barniz blando puede modificarse en función del tipo de material texturado y del efecto buscado, por lo cual un papel delgado y de grano fino necesita un barniz mucho más blando que una malla de alambre, la textura del papel se perdería en un barniz blando aplicado en una capa demasiado gruesa. También se utilizan bases de barniz duro ligeramente calentado sobre el que se ha impreso seda, nylón, y materiales parecidos para crear efectos tonales. El barniz texturado una vez seco, puede manipularse y trabajarse sin preocupaciones. Para retirar el material, puede ser necesario calenter muy suavemente la plancha. Si este método textural va a combinarse con otras técnicas, como el aguafuerte de línea o el buril, es aconsejable efectuar primero el trabajo lineal.

Los materiales fuertes y de textura marcada pueden, una vez despegados de la plancha, transferirse a una segunda. Dicho material, con su impregnación de barniz blando, se coloca sobre la plancha nueva, se cubre con papel y se pasa por el tórculo de la forma habitual. La plancha así resultante quedará recubierta de barniz sólo en las zonas correspondientes a la textura, y el ácido atacará el resto de la superficie.[76]

[76] Chamberlain, Walter. Aguafuerte y grabado. Hermann Blume. Madrid, 1988.
Krejca, Ales. Las técnicas del grabado. Editorial Libsa. Madrid, 1990.

B.6. Aguatinta.

La invención de esta interesante técnica, a mediados del siglo XVIII, se debe a Jean-Baptiste Leprince (1734-1781), alumno de Boucher, pero se considera como su máximo exponente a Francisco de Goya (1746-1828). Dicha técnica ha sido siempre apreciada, ya que en el campo calcográfico responde a las necesidades de un estilo pictórico libre de limitaciones.

Para llevarla a la práctica se necesita una plancha metálica, preferiblemente de cobre o zinc, biselada, pulida y desengrasada. Seguidamente se procede a su graneado, primeramente se espolvorea con colofonia o betún de Judea e incluso con resina de copal o damar. Esta operación se puede realizar a mano o con una caja o armario para grano. A continuación se procede a fundir la resina calentando la plancha. El calor se aplica uniformemente a toda la superficie por el reverso de ella, normalmente sujetando la plancha con una antenalla y moviéndola lentamente sobre un hornillo de gas o de alcohol moderadamente caliente. Si la plancha es muy grande,se apoya previamente en una rejilla y se mueve el hornillo bajo ella, con un movimiento pausado y uniforme.

Cuando se alcanza cierta temperatura, el polvo de resina blanco se transforma en amarillo, en ese momento se funde y se adhiere a la plancha. Una vez que se ha fundido por toda la plancha, hay que apartarla de la fuente de calor, el exceso de éste llega a inutilizar la resina.

Después de enfriada la plancha, las zonas que se deseen reservar pueden cubrirse con barniz de secado rápido o con barniz de cera líquido.

Si la técnica de la aguatinta complementa otras, ésta ha de realizarse en último lugar.

Seguidamente se somete a la disolución de ácido, continuando con tantas mordidas y reservas alternadas como se deseen, ya que la escala de valores y degradados dependen a la vez de la densidad y la granulometría de los granos de resina, y de la forma en que se desarrolla el mordido en la escala de concentración de ácidos y los tiempos de exposición.

Aguatinta raspada :

El grano de aguatinta puede aplanarse con rascador o bruñidor, siguiendo los valores deseados para obtener un dibujo en degradé con diferente escala .

Otras bases para la aguatinta :

La "base líquida" o al alcohol, es una resina disuelta en alcohol. La mezcla se vierte sobre la plancha y el alcohol se evapora, dejando una capa de resina granulada de distribución uniforme. La calidad tonal de la base viene determinada por la cantidad de resina utilizada.

Normalmente se utiliza la fórmula de 280 grs. de resina disueltos en un litro de alcohol etílico. Una vez mezclada la resina y precipitados los residuos, tras 24 horas de reposo, se mezcla un tercio del líquido con dos tercios de alcohol limpio. Si el resultado obtenido es demasiado espeso, se diluye una parte de la mezcla original con tres partes de alcohol. En lugar de resina de colofonia se pueden utilizar dammar o asfalto. Antes de morder la aguatinta puede impedirse el ataque del trabajo ya mordido rellenando las líneas con tinta calcográfica, aplicada al menos 24 horas antes que la base líquida preparada.

Aguatinta utilizando "papel de esmerîl", se logra una base imitación de la aguatinta. Se aplica a la plancha un barniz duro a la cera de consistencia similar al usado en el aguafuerte cubriendo el barniz con una hoja fina de papel de esmerîl y se pasa todo por el tórculo a presión no demasiado grande. A continuación se

desplaza la lija sobre el barniz y se pasa de nuevo la plancha por el tórculo, se repite la operación varias veces, desplazando siempre el papel de lija.

La masa de diminutas perforaciones abiertas por la lija en el barniz da paso al ácido, el carácter tonal y textural del resultado depende del grano del papel de lija y del número de desplazamientos y prensados.

Este método presenta una ventaja importante frente al tradicional, y es que produce una superficie mucho más fuerte que resiste mayor número de estampaciones.

El "método a la sal" consiste en espolvorear con sal común un barniz a la cera caliente y aplicado en capa fina, una vez enfriado y endurecido el barniz se disuelve la sal con agua templada y se obtiene así una base porosa.

El método de "grabado al azufre", produce unas tonalidades extremadamente sutiles en planchas de cobre. Consiste en aplicar a la plancha una pasta de aceite de oliva y azufre en flor y dejarla varias horas en reposo. La pasta puede aplicarse en zonas limitadas con un pincel, la acción corrosiva se acelera sumergiendo la plancha recubierta en agua caliente.

También se puede imitar la base de resina mediante diversas técnicas de pulverización de esmaltes y lacas.

Aguatinta al azúcar :

Es un método que permite morder en la plancha el mismo trazo que se dibuja, que retiene tinta y se imprime como tal en el papel. Consiste en mezclar un 50% de azúcar (también se puede utilizar leche condensada) y un 50% de tinta china, o si se prefiere gouache y goma arábiga a partes iguales.

Una vez hecha la mezcla, se pinta o se dibuja con ella sobre la plancha. Realizado esto se recubre con una fina película de barniz de secado rápido, y cuando éste ha secado se sumerge la plancha en agua ligeramente caliente, de esta forma la base se mantendrá firme en toda la superficie menos en la parte que está dibujada con tinta china y azúcar.

La mezcla porosa y soluble en agua se va hinchando gradualmente bajo el barniz, hasta que se despega de la plancha y deja el metal al desnudo. Si el barniz no llega a desprenderse completamente, suele frotarse ligeramente con el dedo o utilizando un algodón.

Si al dibujar la mezcla no agarra, se procede previamente a matizar la plancha con una breve inmersión en una disolución de ácido débil, o a lavarla con una solución diluida de azúcar.

El proceso de la aguatinta al azúcar se puede hacer antes o después de resinar la plancha, todo depende del trabajo que se pretende realizar.

ESTAMPACION Y EDICION.

Normalmente durante el proceso de aplicación de la técnica elegida en la elaboración de la plancha matriz, se procede a realizar la estampación de esta para poder verificar y determinar el "estado" del trabajo realizado, para ello es necesario someter a la matriz a una laboriosa evolución de métodos enmarcados en la técnica de estampación, cuya finalidad es la prueba o "estampa".

Para poder llevar a cabo su desarrollo técnico requerimos unos elementos fundamentales como: el papel, la tinta, las mantillas o fieltros y la prensa calcográfica

llamada tórculo.

Dicho proceso se divide en : entintado y limpieza de la matriz, preparación del papel, colocación de la matriz y el soporte impresorio sobre la platina, colocación de las mantillas y tracción del tórculo.

PAPEL.

El papel utilizado generalmente debe ser grueso, fuerte y con la menor carga de aglutinante, el mejor es el fabricado a mano en la tina con fibra de lino, de trapos de algodón o la mezcla de ambos. Si atendemos a su textura podemos clasificarlo en dos grupos : "verjurados" cuando tienen una ligera textura y "vitelados" los que tienen una superficie más uniforme.

Antes de imprimirlo se le somete a un proceso temporal de humectación dentro de una pila con agua, el tiempo empleado depende de la cantidad de cola aglutinante que tenga la composición del papel, normalmente a mayor cantidad de aglutinante se utiliza más tiempo. Seguidamente sacamos el papel de la pila y se procede a secarlo superficialmente entre secantes blancos, para quitar el exceso de humedad y dejarlo preparado para estampar.

TINTA.

La tinta calcográfica habitualmente utilizada en el siglo XVIII era de color negro, que preparaban por un laborioso proceso de mezcla y molienda de sus componentes, como veremos más adelante, dado que estos eran los mismos que se utilizaban en la preparación de tintas para impresiones tipográficas. En la actualidad si pretendemos

fabricar un sucedáneo tendremos que utilizar como ingredientes fundamentales: pigmentos en polvo de negro francés, negro de Frankfurt o negro de humo y aceite espesado de linaza cocido. Una vez mezclados y molidos hasta que se convierten en una pasta densa y turgente, se añade un poco de aceite de linaza crudo para dotarla de la fluidez necesaria, siempre en función de la técnica que hayamos utilizado en la realización de la matriz.

MANTILLAS.

Las mantillas o fieltros proporcionan una superficie mullida entre el cilindro superior y el papel superpuesto sobre la plancha que descansa en la platina. Gracias a la ductibilidad de las mantillas y la presión ejercida por el cilindro, el papel se introduce en los surcos entintados de la matriz. Por este motivo las líneas y puntos de las estampaciones realizadas tienen cierta calidad de relieve.

TORCULO.

Es una prensa manual calcográfica, compuesta por dos soportes laterales rígidos de hierro fundido, apoyados por su base sobre el suelo o un plano horizontal. En dichos soportes se alojan, perpendicularmente a ellos, los ejes de dos cilindros pesados superpuestos, el cilindro superior de acero, tiene aproximadamente 15 ó 20 cm. de diámetro y el inferior, también de acero, tiene 30 cm. de diámetro.

Entre ellos está situada una superficie rectangular, de acero, de 20 ó 25 mm. de grosor, cuyas medidas laterales mínimas suelen ser de 60 x 100 cm., llamada "platina".

El pesado cilindro superior es macizo, por este motivo presiona sobre la platina,

el cilindro inferior es hueco, por ello pesa menos y puede girar alrededor de su eje libremente.

La tracción que se realiza en el tórculo puede ser : directa con relación al cilindro superior, que es movido mediante una rueda lateral de aspas unida a su eje; e indirecta cuando se mueve mediante un volante o manivela, gracias a la instalación de unos engranajes.

En el siglo XVIII las partes fundamentales que componían el tórculo eran de madera y su forma y estructura parecida a la actual.

EDICION.

Una vez que se ha entintado y limpiado la matriz, cuyos métodos operativos se han referido anteriormente junto con las técnicas calcográficas, se sitúa la plancha sobre la platina, se sobrepone el papel humedecido y con la presión del cilindro superior, establecida con antelación, se procede a la tracción dando como resultado la estampa, que se "despega" lentamente de la plancha.

Para cada "prueba de estado" o estampa definitiva que se pretenda realizar, es necesario volver a comenzar el laborioso proceso de entintado, limpieza y estampación. El total de estampaciones obtenido de una misma plancha-matriz determina el número de ellas que forma la edición. Durante el siglo XVIII estos ejemplares no iban numerados y firmados en la parte inferior de la mancha del grabado impreso sobre el papel como en la actualidad, sino que la firma era componente de la matriz, generalmente situada en la parte inferior de ésta en la superficie o en el bisel, por este motivo aparece dentro de la cubeta que delimita la impresión de la plancha. Si el dibujo preparatorio del grabado estaba realizado por otro artista, se grababa en la plancha el

nombre de quien lo había dibujado anteponiendo la palabra "*deliniavit*" o "*del.*"; si el dibujo y grabado eran del mismo grabador se anteponía la palabra "*sculpsit*", si el grabador sólo había ejecutado la plancha se anteponía "*sculp*" o "*fecit*", y si el grabado era la copia de un cuadro se anteponía al nombre del pintor la palabra "*pinxit*".

GRABADORES.

El notable impulso focalizado en las "Artes del libro" no sólo motivó la formación de grandes artistas grabadores, también promocionó la dedicación con más generosidad que en épocas anteriores, de artistas pintores o escultores especializados en el "dibujo para grabados". Este tipo de dibujo específico requiere una dedicación de trazado más analítico, realizado en las mismas dimensiones que tendrá la plancha que se ha de grabar, para su posterior calcado o impresión en la misma.

Entre los artistas grabadores establecidos en este periodo en Madrid, o en otras provincias españolas, que colaboraron con las Oficinas Tipográficas madrileñas, según los listados de Ceán Bermúdez y su continuador Cipriano Muñoz y Manzano, Conde de la Viñaza, se encontraban : José González, Juan de Palacios, Felipe Vidal, Tomás Francisco Prieto, Carlos José Flipart, Manuel Salvador Carmona, Manuel Alegre, Alejandro Carnicero, Manuel Albuerne, Gerónimo Antonio Gil, Antonio Espinosa de los Monteros, Tomás López de Vargas Machuca, Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, Nicolás Barsanti, Juan Antonio Salvador Carmona, Alfonso Cruzado, Hermenegildo Víctor Hugarte, Fernando Brambilla, José Murguía, Carrasco, Juan Barcelón y Abellán, Juan José Bécquer, Francisco de Muntaner, Bartolomé Vázquez, Simón Brieva, José Vázquez, Juan Moreno Tejada, José Gómez de Navia, Antonio Carnicero, Isidro Carnicero, Francisco Asensio y Mejorada, José Asensio Torres, Manuel Alvarez de Mon, Francisco de Goya, Manuel Esquivel, Juan Minguet, José Coromina, Blas Ametller, José Camarón, Manuel Monfort Asensi, Manuel Bru Pérez, Joaquín Ballester,

Lámina XIII

Rafael Ximeno, Mariano Brandi, José Joaquín Frabregat, Fernando Selma, José Antonio Gimeno y Carrera, Miguel Gamborino, José López Enguídanos, Tomás López Enguídanos, Rafael Esteve Vilella.

Aunque todos tenían una formación como artistas grabadores calcográficos, algunos de ellos también se especializaron en :

Grabado de medallas como : Tomás Francisco Prieto y Gerónimo Antonio Gil.

Grabado de talla de punzones para matrices de caracteres como : Gerónimo Antonio Gil y Antonio Espinosa de los Monteros.

Grabado cartográfico como : Juan de la Cruz Cano y Olmedilla y Tomás López de Vargas Machuca.

Grabado caligráfico como : Francisco Asensio y Mejorada y José Asensio Torres.

II.2. CARLOS III, MADRID Y LA "DIVINA ARTE NEGRA".

Primer hijo del segundo matrimonio de Felipe V y Doña Isabel de Farnesio, nace en Madrid el día 20 de Enero de 1716. Al existir descendencia del primer matrimonio del Rey[77], se propició no sin dificultades que el futuro Carlos III fuese reconocido primeramente como Duque Soberano de Parma, Plasencia y Guastalla (1731-37) y

[77] Vivían tres hijos varones del primer matrimonio del Rey : D. Luis, Príncipe de Asturias, y los Infantes D. Felipe y D. Fernando. Su ascensión al trono se produjo por una serie de acontecimientos imprevisibles, tales como: el Infante D. Felipe falleció a finales de 1719; D. Luis, que por abdicación de su padre reinó en España con el nombre de Luis I, falleció a mediados de 1724; y D. Fernando, primeramente Príncipe de Asturias, y Rey después, con el nombre de Fernando VI, aún cuando había contraido matrimonio con Dña. Barbara de Braganza en 1728, no logró descendencia.

posteriormente como Carlos VIII Rey de Sicilia y Nápoles (1734-59), siendo un Monarca italiano. Devoto e ilustrado, sencillo y emprendedor, ejemplar en su vida privada, se casó en 1738 con Doña María Amalia de Sajonia, nacida el 24 de Noviembre de 1724.[78] Fruto de este matrimonio nacieron trece hijos de los cuales vivieron : Doña Josefa (1744), Doña María Luisa (1745), D. Felipe Pascual (1747, excluido de la sucesión por enfermo mental), D. Carlos (Nápoles 12-XI-1748, futuro Rey de España con el nombre de Carlos IV[79], D. Fernando (1750, en él abdicó su padre la corona de las Dos Sicilias), D. Gabriel (11-V-1752), D. Antonio Pascual (31-XII-1755).

Muerto el Rey Fernando VI el día 10 de Agosto de 1759 en su retiro de Villaviciosa de Odón, en su testamento nombró como heredero a su hermanastro D. Carlos y como Gobernadora en ausencia de éste a su madrastra Doña Isabel de Farnesio, que ya había compartido el trono con su marido Felipe V y vivía retirada en el Real Sitio de la Granja.[80]

El nuevo rey Carlos III llegó a Madrid el 9 de Diciembre de 1759, acompañado de los nobles y personas de su servidumbre, y el 13 de Julio de 1760 se celebró en esta ciudad el acto de su entrada pública y oficial en la Corte acompañado de múltiples y brillantes festejos vitoreados por el pueblo madrileño.

El 27 de Septiembre de 1760 falleció la reina Doña Amalia de Sajonia, dejando

---

[78] Hija primogénita de Federico Augusto III, Rey de Polonia y Príncipe Electo de Sajonia.

[79] Venciendo las dificultades legales, ya que el derecho sucesorio disponía que el heredero de la Corona debería haber nacido en España, el Rey Carlos III convocó una Asamblea de Notables, que reunidos en Palacio el 18 de Julio de 1760 y el 19 del mismo mes en El Real Monasterio de San Jerónimo, procedieron a reconocer y jurar como Príncipe de Asturias y sucesor de la Corona de España al Infante D. Carlos.

[80] Instalándose de nuevo, el 17 de Agosto de 1759, en el Palacio del Buen Retiro, ordenando el entierro del Rey Fernando VI en el Monasterio de la Visitación, y disponiendo la solemne y pública proclamación del nuevo Rey el día 11 de Septiembre del mismo año.

tan desolado al Rey que durante los ventiocho años que la sobrevivió no volvió a casarse.

Hombre metódico y cordial de carácter serio y ecuánime amante de la caza y la cultura se distinguió por su protección a las nuevas formas de pensamiento, literarias y artísticas de su tiempo, cambió el rigor tradicional de la Corte española tratando de luchar contra los poderes feudales establecidos y contra las intromisiones de la iglesia, aunque al no poder prescindir del apoyo de las fuerzas más tradicionales condicionó por ello la política de reforma que pretendían realizar los ministros "ilustrados" que había elegido.

Como es bien conocido, bajo su reinado Madrid comenzó a adquirir su auténtico esplendor después del adecentamiento, empedrado, limpieza e iluminación, llevados a cabo en la capital por el monarca, prohibiendo que las basuras se arrojasen a la calle, como se venía haciendo, mandando poner canalones a lo largo de las fachadas de las casas, construir pozos para las aguas fecales y sumideros para las aguas de cocina y aseo, tendiendo a renovar y hermosear cuanto había de innoble y caduco, alzando notables edificios y urbanizando sus parajes, concentrando en ella todo el esfuerzo cultural y artístico del país, convirtiéndola en el mayor exponente de la cultura española del siglo XVIII.[81]

En esta Villa y Corte el pensamiento ilustrado[82] cobra una inusitada fuerza que

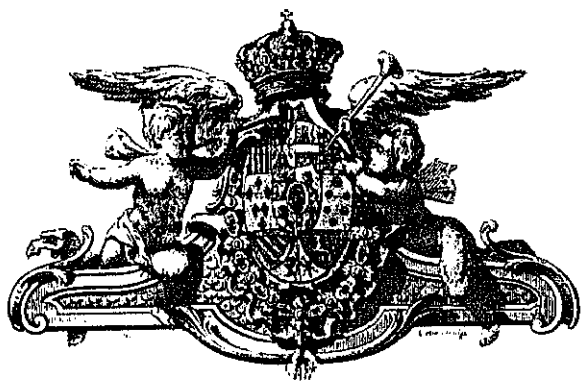
---

[81] Contó con la colaboración de arquitectos como : Fco. Sabatini, Jaime Marquet, Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva. De esta época son los edificios : la ampliación y terminación del Palacio Real, el actual Museo del Prado, el templo de San Francisco el Grande, el Observatorio Astronómico, el Jardín Botánico, el Hospital Provincial (actual Museo Reina Sofía), la Imprenta Real, el Palacio de Liria, la reforma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la casa del Nuevo Rezado (actual Real Academia de la Historia), la Puerta de Alcalá etc., y las fuentes de Cibeles, Neptuno, Apolo etc.

[82] La Ilustración o filosofía de las luces, en su periodo del enciclopedismo, con conciencia plena del movimiento, está comprendido desde la publicación de "*El espíritu de las leyes*" de Montesquieu en 1748 hasta el comienzo de la revolución francesa en 1789. Movimiento intelectual oriundo de Francia y de Inglaterra que se

se propaga por el resto del reino gracias a la colaboración de las Artes Impresorias y Calcográficas, que protegidas y motivadas desde el poder Real como medios de difusión de ideas y conocimientos para mejorar las condiciones sociales y culturales del pueblo, genera una política de apoyo que da paso a un fructífero y esperanzador renacimiento de la producción tipográfica en España.

Para ello Carlos III movido por su interés por la "divina arte negra", alimentado desde su adolescencia por el impresor A. Marín, promulga leyes y ofrece ventajas y privilegios oficiales favorables al conjunto de profesionales que configuran las "Artes del Libro" y su difusión, tales como : punzonistas, fundidores, impresores, fabricantes de papel, encuadernadores, libreros y en gran medida a los grabadores, ya que de estos últimos depende el prestigio del elemento de difusión visual fundamental de las ediciones españolas frente a las europeas, y deroga gran parte de las leyes anteriores por inútiles e injustas que ahogaban el desarrollo de las "Artes impresorias".



expande al resto de los países europeos. En nuestro país aparece coincidiendo en gran parte con el reinado de Carlos III, el rey conecta con este movimiento general de una sociedad que ya desde finales del siglo XVII está empezando a moverse y se caracteriza políticamente en España por la personalización del Monarca en todos los aconteceres de la vida política y social, en la cultura de la "ilustración" encarna idealmente la razón ilustrada, aplicando un gobierno de despotismo natural, que en el "siglo de las luces" significaba hacer felices a los hombres aunque fuese contra la "voluntad ignorante" de estos, ya que el Rey tenía que servir de órgano de expresión de las leyes naturales, que tenían que ser acatadas por todos, sin reservas. Debiendo ser la función del soberano favorecer la difusión de las luces en su reino, limitando las leyes a lo que dictara el orden natural.

Uno de los rasgos más característicos, entre otros, de la Ilustración española es la política educativa, promoviendo intensamente desde un primer momento la educación del pueblo, elevando su nivel cultural y desterrando el "oscurantismo" de la ignorancia y superstición a las que estaba sometido. Su principal iniciador y promotor fue el padre fray Benito Gerónimo Feijoó.

Anes, Gonzalo. El Antiguo Régimen : Los Borbones. Madrid. Alianza editorial, Alfaguara. 1975.

AA.VV. Carlos III y la Ilustración. Ministerio de Cultura. 1988.

II.2.1. LEGISLACION DEL LIBRO.

** Por Real decreto de 19 de Diciembre de 1761, determina "que no tenga curso impreso alguno ni se publique su venta, sin que antes se haga constar haberse entregado un ejemplar á la Real Biblioteca, encuadernado en pasta, como lo pide la decencia y lo exige la conservación: previniendo a todos los regentes de las Cancillerias y Audiencias, Corregidores y demás, que lo publicaran é hicieran saber que llegue á inteligencia de todos y no pudiesen alegar ignorancia."*

** Por Real decreto de 14 de Noviembre de 1762, "queda abolida la tasa de los libros pudiendose vender con absoluta libertad al precio que los autores y libreros quieran poner", y dá como razón "que siendo la libertad en todo comercio madre de la abundancia, lo sería también en éste de libros, y no ser justo que no habiendo tasa alguna para los extranjeros, hayan de ser los españoles los agraviados por sus propias leyes. Pero como esto podría causar algunos inconvenientes en la venta de libros indispensable para la instrucción del pueblo en estos continúe la tasa."*

** Por Real decreto de 22 de Marzo de 1763, determina los libros que habian de quedar sujetos a tasa, tales como :*

- *Caton cristiano.*
- *Espejo de cristal fino.*
- *Devocionario de Santo Rosario.*
- *Via-crucis y los demás de esta clase.*
- *Las cartillas de Valladolid.*
- *Los catecismos del padre Astete y Ripalda.*
- *Y los demás que esten en uso en las escuelas de primeras letras.*
- *Preparatorios para la sagrada confesión y comunión.*

. *Acción de gracias.*

. *Examen diario de conciencia.*

. *Meditaciones devotas para el dia.*

. *Todas las novenas.*

. *Y otras devociones semejantes.*

Añadiendo : "Que estos son los únicos libros que por precisos deben estar sujetos á la tasa que les ponga el Consejo. Los demás han de quedar libres conforme á la resolución de la ley anterior".

"Que con el deseo de adelantar y fomentar el comercio de libros, de cuya libertad resulta tanto beneficio y utilidad al Comercio y á las artes, no se concediera en adelante privilegio exclusivo de impresión á nadie sino al autor del libro; que por esta regla se negará á toda comunidad secular ó regular, cesando desde aquel dia los privilegios que hubiere concedidos."

"Que cesase como inútil y gravoso el empleo de Corrector general de imprentas y el de portero."

"Que cesase el salario concedido á los censores de libros por ser exhorbitante y gravoso, debiendo ejecutar el trabajo gratuitamente, como honroso, bastando como remuneración el que se les diese un ejemplar del libro."

"Que ninguno se permitiese imprimir las aprobaciones ni censuras, sino expresar sencillamente la autoridad que habia dado la aprobación."

"Que tampoco se permitiera imprimir cartas laudatorias de los amigos, á no ser en alguna disertación útil y conducente al objeto."

** Por Real decreto de 20 de Octubre de 1764, manda que el privilegio exclusivo para la impresión de obras concedido á los autores, pase a los herederos, exceptuándose si son comunidades ó manos muertas.*

** Por Real decreto de 14 de Junio de 1768, confirma las leyes anteriores*

FACUL... BIBLIOTECA

considerando que para su complemento y propagación de ciencias y conocimientos útiles, se necesitaban hacer algunas aclaraciones, como las siguientes:

1. La Real Biblioteca, las Universidades, las Academias y Sociedades reales, gocen privilegio de impresión para la obras que escriban sus individuos en comun ó en particular, que ellas mismas publiquen: que se entienda que el privilegio que tuvieren para reimprimir obras de autores ya difuntos ó extraños, no es siempre privativo ó prohibitivo; pues solamente lo ha de ser cuando las reimpriman cotejadas con manuscritos, adicionadas ó arregladas con notas, ó nuevas observaciones; pues en este caso se les puede reputar como coautores, no como simples editores.

2. Que los referidos establecimientos ó cuerpos literarios gocen igual privilegio cuando publiquen obra manuscrita de autor ya difunto ó colección de ellas, aún cuando incluyan cosas que estén publicadas ya; porque en este caso hacen las veces de autores, las ilustran y sacan del olvido en que están.

3. Que si espirado el plazo concedido al autor de una obra ó á sus herederos no acudiesen en todo el año á obtener próroga, que libre la reimpresión, lo mismo que si dejasen transcurrir un año sin imprimirla.

4. Que en las licencias que se concedan para imprimir alguna obra cuando no sea el mismo autor, ponga el Consejo término limitado dentro del cual se haga la reimpresión, y si le dejase pasar sin haberla hecho, se conceda nueva licencia á cualquiera otro que la solicite.

5. Que aún cuando se concediere licencia para imprimir una obra en forma

ó tamaño determinado, si otro la pidiere para hacer otra impresión más o ménos magnífica y costosa pero en diferente letra y tamaño, se le conceda la licencia.

** Por Real decreto de 14 de Junio de 1768 y cédula del Consejo de 16 del mismo, prescribe y determina las reglas que ha de seguir el Tribunal de la Inquisición para prohibir los libros, que hasta aquella época no había tenido límites ni restricción alguna, ni aún siquiera por la Autoridad Soberana, obedeciéndose ciegamente sus prohibiciones por las rigorísimas penas que imponian.*

Decreta:

1. Que el Tribunal de la Inquisición oiga á los autores católicos, conocidos por su letra y forma antes de prohibir sus obras. Cuando hubieren fallecido ó fueren extranjeros, se les nombra un defensor que sea persona pública y de conocida ciencia de conformidad con lo prevenido en la Constitución solícita et próvida de S. S. Benedicto XIV y lo que exige la equidad.

2. Que no embarace el curso de las obras y libros, mandándose ínterin que se calificasen; que en los que se han de expurgar se señalen los párrafos ó fólios, para que lo demás pueda leerse, y lo censurado expurgarse, por el mismo dueño del libro, advirtiéndose así en el edicto, como cuando la Inquisición prohibe proposiciones determinadas.

3. Que las prohibiciones del santo Oficio se dirijan á dos objetos á fin de desarraigar los errores y supersticiones y lo que sea contra la moral y buenas costumbres.

4. Que ningún Breve ó despacho de la Corte de Roma tocante á la Inquisición, aunque sea de prohibición de libros, se ponga en ejecución sin mi noticia y sin haber obtenido el pase de mi Consejo, como requisito preliminar é indispensable.

** Por Real decreto de 26 de Diciembre de 1771, ordena que "atendiendo a lo mucho que importa fomentar la Imprenta en mis Reynos, por mi Real Decreto de treinta de Noviembre próximo pasado, he venido en conceder exemción de Sorteos, para reemplazo del Egército a los Fundidores de Letras que se egerciten de continuo en esta profesión, y a los Fabricantes de Punzones y Matrices..."*

** Por Real decreto de 2 de Junio de 1778, se prohibe absolutamente "la introducción en estos Reinos, de todos los libros encuadernados fuera de ellos, a excepción de los que venian en papel ó en rústica y de las encuadernaciones antiguas de manuscritos y de libros impresos", todo ello encaminado a "fomentar la impresión y comercio de libros y las artes que dependen ó tienen conexión con ellos..."*

** Por Real decreto de 1 de Marzo de 1782, concede a todas las Fábricas de Papel del Reino diferentes gracias y franquicias y el privilegio de tanteo de trapo, en competencia de los acopiadores o tratantes para satisfacer una creciente demanda de papel de lujo para decorar habitaciones, papel editorial y de fumar.*

** Por Real decreto de 21 de Junio de 1784, como resultado de los inconvenientes y perjuicios que producía la introducción de la nueva Enciclopedia-Metódica, impresa en Francia, encarga a las autoridades "que no permitan la venta de ningún libro en cualquiera idioma extranjero*

que estuviese escrito"; y que por el Ministerio de Hacienda se comunicaran las órdenes convenientes á las Aduanas para que impidiesen su introducción; todo bajo,las penas contenidas en dicha ley y otras muchas más graves en el caso que añadieran ó suplantasen en las obras algunos hechos ó especies distintas en el ejemplar exhibido al Consejo para la licencia; se encarga al Juez de imprenta muy particularmente la ejecución de esta ley.

** Por Real decreto de 1 de Mayo de 1785, "por la qual se declara que la profesión de las nobles artes del dibuxo, pintura, escultura, arquitectura y grabado queda enteramente libre para que todo sugeto nacional ó extrangero la exercite sin estorvo ni contribución alguna...."*

** Por Real decreto de 1 de enero de 1786, ordena "que de cuantas obras se imprimieran se entregase un ejemplar en los Estudios de San Isidro.*

** Por Real decreto de 8 de Noviembre de 1787 y Real cédula del Consejo de 25 de los mismos, previene "que la compañía establecida de impresores y libreros en Madrid, pudiera imprimir, además de todos los libros, cuadernos, pliegos y hojas sueltas, pertenecientes al rezo eclesiástico, cualesquiera libros latinos, de facultad, ó escritos en lenguas extrañas, como igualmente cualesquiera obras voluminosas que no pudieran imprimir los particulares por el mucho coste. Se supone que han de preceder los requisitos y circunstancias exigidos en las anteriores leyes, y además que el Comisario general de la Cruzada, nombre personas versadas en la lengua latina, en la prosodia, en la sagrada escritura para que se conserve*

la pureza en esta clase de libros".[83]

II.2.2. CREACION DE PUNZONES Y MATRICES.

Como ya hemos señalado anteriormente, durante la centuria anterior y la primera mitad del siglo XVIII la Tipografía Española estaba en permenente situación de crisis, hecho confirmado por Fr. Francisco Mendez en su obra "*TYPOGRAPHIA ESPAÑOLA / O HISTORIA / DE LA INTRODUCCION, PROPAGACION / Y PROGRESOS / DEL ARTE DE LA IMPRENTA / EN ESPAÑA*", en la cual podemos leer :

"Resta algo que decir sobre el mérito de las impresiones, y sobre el general descuido que ha habido en conservarlas. En orden a lo primero se puede tener, por regla general, que las impresiones del siglo XV, y hasta la primera mitad del siglo XVI, son más que medianas, y cuando más antiguas mejores, especialmente las del rezado, las cuales por lo regular están en papel marquilla, marca mayor y protocolo, que es una de las mayores ventajas para que las impresiones salgan buenas. Y se ha de notar que el papel gana mucho con el tiempo, pues toma cuerpo y hermosura; y no dudo, por la experiencia que tengo en la materia, que de las impresiones hechas en papel decente como hoy se hacen por mandado del Real Consejo de Castilla, dentro de doscientos años dirán los venideros: ¡Qué buen papel echaban los antiguos!"

"Esto da motivo para distinguir tres especies de impresiones: unas, absolutamente buenas; otras, parte buenas y parte malas; y otras, malas

---

[83] Eguizábal, José Eugenio de. Apuntes para una historia de la legislación española sobre la imprenta, desde el año de 1480 al presente. Madrid. Imprenta de la Revista de la Legislación. 1879. Págs. 20-32, 43-45, 50-54.

en todo. Absolutamente buenas son las que tienen buen papel, buen carácter, buena corrección, igualdad en la tinta y en las líneas, y limpieza en lo estampado. Parte buenas y parte malas se entiende cuando tienen buen papel y buena letra, pero mala corrección y desaliño de prensa, etc., y al contrario. Y malas en todo es cuando el papel y adherentes de imprenta todo es malo."[84]

Esta crisis fue provocada en parte por la prohibición de imprimir libros litúrgicos, cuyo privilegio sólo lo tenía la "imprenta Plantín" de Amberes y sus sucesores "los Moretos", que llegaban a vender en España y sus colonias millares de breviarios, libros de horas y publicaciones del mismo género que se denominaban de "Rezo romano".[85] Esto provocó continuas protestas por parte de los impresores españoles, pero a pesar de ello este privilegio lo mantuvo la Casa Plantín durante más de dos siglos.

Avanzada la segunda mitad del siglo XVIII madrileño y preferentemente en sus últimos treinta años, observamos una mejoría notable en la tipografía utilizada en la producción del libro. La creación de punzones y fundición de matrices, de gran belleza no exenta de dibujos, realizados por artistas grabadores españoles ya pueden surtir a todas las imprentas del reino.

Todo ello fue motivado gracias a la legislación favorable para con los punzonistas y fundidores, promovida por el Rey Carlos III, como se puede observar en la Real ordenanza adicional del reemplazo del ejército de 17 de Marzo de 1763, "*desde mi feliz*

---

[84] Méndez,Francisco. Typographía Española o Historia de la introducción, propagación y progresos del Arte de la Imprenta en España. A la que antecede una Noticia general sobre la Imprenta de la Europa y de la China, adornado todo con Notas instructivas y curiosas. Madrid. Vda de Ibarra. 1796. XVIII h. + 427 págs.

[85] Cristóbal Plantín obtuvo del Rey Felipe II el privilegio de este monopolio : en el año 1568 para la impresión de los breviarios y en el año 1570 para los misales. Parece ser que en sólo seis años exportó 52.000 volúmenes de estas obras a España.

advenimiento al Trono ha merecido mi real protección el Arte de la Imprenta: y para que pueda arraigarse en estos Reynos solidamente, vengo en derogar la esención del sorteo y servicio militar, no solo a los impresores, sino también a los Fundidores de letras, que se emplean de contínuo en este exercicio, y a los Abridores de Punzones y Matrices." También les concedió la gracia por Real decreto "*de la tercera parte del precio del plomo en los reales estancos a favor de los abridores de matrices y punzonistas de letras de imprenta y fundidores de ellas.*"

Las peticiones de los impresores españoles estaban públicamente manifestadas, con anterioridad al Real decreto, en la advertencia de un muestrario de letras, de la última adquisición de matrices a los talleres parisinos, publicado en el año 1760 :

> *"Nadie ignora que en España se carece de una Fundición completa de caracteres, siendo así, que fue la que más se esmeró en cultivar, y adelantar este Arte en sus principios, como se reconoce de los grandes dispendios que se hicieron en el Ministerio del Cardenal Cisneros, y de los que se continuaron en el Reynado de Phelipe segundo, propios de tan gran Monarca.*
>
> *No hay Nación que, conociendo la utilidad de este Arte, no tenga en su casa lo que necesita. Este ha sido el motivo que ha estimulado a procurar a la nuestra el establecimiento de una fundición en que se halle todo lo que se pueda apetecer para el Arte de la Imprenta, sin tener necesidad de mendigar nada en Paises extranjeros.*
>
> *La Muestra que aquí se ha sacado de las Matrices que se han traido de París, y que, después de las que se hallan en la famosa Fundición del rey Christianissimo, en su Palacio de Louvre, que mantiene a tanta costa, son los mejores, y de los mejores abridores que se han conocido.*
>
> *No han sido pocas las dificultades que se han debido superar, ni los gastos que ha tenido esta Imprenta; pero nada ha podido entibiar el deseo*

de establecerla, y perfeccionarla, como se espera, mediante la protección de Su Magestad; y también, que hallando el Público lo que necessita, tenga en adelante la Nación Española lo mismo que tienen otras Naciones, y de tan buena calidad como en Francia, y en Holanda. "[86]

La dependencia que tenía la imprenta española de la letrería importada de Flandes, Holanda y París, que desde la centuria anterior los jesuitas alquilaban a los impresores españoles, para la fundición de tipos, se vió tímidamente liberada, en primer lugar, por la creación de tallas de punzones realizada en Barceloña en el año 1745, por Fr. Pablo de la Madre de Dios que estableció en el Convento de San José de Carmelitas Descalzas de dicha ciudad, una fundición de tipos que surtía a las imprentas de distintas provincias españolas, y en segundo lugar a las creaciones de punzones tallados por Eudaldo Paradell, maestro armero nacido en el año 1723 en Ripoll, instalado en Barcelona comenzó en 1758 a tallar punzones "*con el grado de petícano, al que siguieron en años sucesivos los de texto, lectura gorda y chica y misal*"[87], considerado como el tallador punzonísta español más importante de la época. Parece ser que fue el artífice que publicó en España los primeros catálogos de muestrarios tipográficos creados en nuestro país, que fueron fundidos en el taller de Feliu Pons, referidos a continuación :

* *Fábrica Nueva de Letra, cuyas matrices ha inventado en Barcelona Audal Paradell, Maestro armero en dicha ciudad, y la funde Felío Pons impresor.* 1758.

* *Fábrica Nueva de Letra, cuyas matrices ha inventado en Barcelona Eudal*

---

[86] Vindel, Francisco. Manual de conocimientos técnicos y culturales para profesionales del libro. Madrid. 1948. Pág. 158.

[87] Muestras de los nuevos punzones y matrices para letra de imprenta executados por orden de S.M. Madrid. 1787. Facsímile. Edición de El Crotalón. Imprenta de la Comunidad de Madrid. 1988. Introducción de Jaime Moll. Pág. III.

AA. VV. La impremta valenciana. Valencia. Consellería de Cultura. 1990. "Noticias sobre el grabado de punzones y matrices en España siglos XV-XVIII", por Pilar Vélez.

(§)(*)(✠)(*)(§)

JESUS, MARIA, JOSEPH

FABRICA NUEVA DE LETRA, cuyas Matrices ha inventado en Barcelona Audal Paradell, Maestro Armero en dicha Ciudad, y la funde Felio Pons Impressor. Adviertese pues al Publico, que ahora se van abriendo las demàs Matrices hasta hacer una completa Fundicion de todos los Characteres, que se usan, tomando por norma las mejores Letras, que en Europa se conocen.

LOS Padres, y Maestros, deben enseñar à sus hijos, y discipulos desde niños con sus palabras, y exemplos el camino de la Virtud, antes que *su naturaleza lo radique en el vicio. Un Joven dexado à su libertad sin correccion, y castigo se buelve incorregible.* No le debe esperar que haga faltas graves para corregirle, y castigarle. La malicia crece con la edad, y llega finalmente à tal termino, que el castigo es *no solamente inutil, mas aùn muy* peligroso. Año 1718. àèìòù áéíóú âêîôû.

XX

LETURA GORDA DE IFERN.

mismo, y casi en los mismos términos. No puede menos de observarse *contra los de Moguncia*, que de estas dos rúbricas no se puede sacar *ninguna consequência ni en favor* del lugar, ni del tiempo de la invencion, ni del Inventor de la Imprenta. Hemos impreso, dicen ellos, este presente libro sin el auxilio de la pluma, por medio de caracteres artificiales, en tal año, &c. Esto no es *decir que eran ellos mismos los inventores* de los CARACTERES, lo que *hubiera sido una desvergüenza grosera*, poco digna de perdon, la qual no habria dexado de realzar Gutemberg, que vivia aún, y se hallaba VERISIMILMENTE entonces en los mismos parages. Lo cierto es, que estas primeras advertencias no *carecen de equivocos*, y equivocos puestos al parecer de propósito; por-

MUESTRA

DE LOS CARACTERES

QUE SE FUNDEN

EN LA NUEVA FUNDICION DE LETRAS,

QUE SE HA TRAHIDO DE PARIS,

BAXO DE LA PROTECCION

DEL REY NUESTRO SEÑOR

(QUE DIOS GUARDE)

Se halla en la Calle de los Infantes en la Imprenta del Mercurio.

N.º I.

PETICANO.

Este Rey Agesilao, como en su exército tuviese poca gente de caballo, fuese á la Ciudad y tierra de

SU CURSIVA.

Efeso, donde habia gente muy rica, y poco codiciosa de guerra. El gran mandato, &c.

A

MUESTRA

DE LOS

CARACTERES

QUE SE HALLAN EN

LA FABRICA

DEL

CONVENTO DE

S. JOSEPH

Barcelona.

POR

EL Hº. F. PABLO DE

LA MADRE DE DIOS

RELIGIOSO

Carm. Des.

1777

Nº XXVII. 27

TEXTO.

¿Qué ama quien á esta bondad de Dios no ama? ¿Qué teme quien á esta magestad no teme? ¿A quién sirve quien á este Señor no sirve? ¿Para qué se hizo la voluntad, sino para abrazar y amar al bien? Pues si éste es el sumo bien ¿como no le abraza nuestra voluntad sobre todos los bienes?

Tiene este [illegible] de caja baja, de alta [illegible], de versales [illegible], de versalillas [illegible], de versales con acentos [illegible], y de titulares [illegible].

[illegible] de caja baja [illegible], de la alta con los acentos correspondientes [illegible], de versales [illegible], para las versales y versalillas con acentos [illegible], para los titulares [illegible], y [illegible] separados por duplicados.

Total de este grado: [illegible] matrices: [illegible] punzones, y [illegible] contrapunzones.

Lámina XIV

Paradell, Maestro Armero en dicha ciudad, y funde Felío Pons Impresor. 1759.

* *Muestra Nueva de Texto. Fábrica de letra nueva, cuyas matrices ha inventado en Barcelona Eudal Paradell, Maestro armero en dicha ciudad y la funde Felío Pons Impresor y Fundidor.* 1761.

* *Muestra Nueva de Lectura Chica. Fábrica de letra nueva, cuyas matrices ha inventado en Barcelona Eudal Pradell Maestro Armero en dicha ciudad y la funde Felío Pons Impresor y fundidor.* 1762.

Conocidas las muestras de sus caracteres fue reclamado por el Rey Carlos III a la Villa y Corte de Madrid, concediéndole el 4 de Agosto de 1764 una pensión real de 100 doblones de oro al año y franquicia en el abastecimiento de plomo para que continuase la talla de nuevos punzones.

Eudaldo Paradell murió en el año 1788, continuando sus sucesores fundiendo los tipos creados por él, suministrándolos a las imprentas españolas a la vez que publicaban los muestrarios :

* *Muestras de los grados de letras y viñetas, que se hallan en el obrador de fundición de la Viuda e Hijo de Pradell.* Madrid, en la Oficina de D. Benito Cano. Año de 1793.

* *Muestras de los caracteres que tiene en su obrador Pedro Isern fundidor en esta corte.* En la imprenta de Fermín Thadeo Villalpando. Año M.DCC.XCV.

La labor de Fr. Pablo fue continuada por Fr. Jaime de San José y Fr. Joaquín de la Soledad recogida en la publicación de :

* *Muestra de los caracteres que se hallan en la Fábrica del Convento de S. Joseph, Barcelona. Por el Ho. Pablo de la Madre de Dios, Religioso carmelita.* 1777.

Junto con Eudaldo Paradell, Antonio Espinosa de los Monteros y Abadía y Gerónimo Antonio Gil son los artistas españoles más representativos del arte de "abrir punzones" para matrices de letrerías.

Antonio Espinosa colaboró diseñando y tallando los caracteres que componían las cajas tipográficas de la magnífica edición de las *obras de Salustio* que realizó D. Joaquín Ibarrra, y en fechas aproximadas sacó a la luz sus "*Muestras de los Caracteres que se funden por dirección de D. Antonio Espinosa de los Monteros y Abadía, Académico de la real de San Fernando, uno de sus primeros Pensionados, en Matrices hechas enteramente por el mismo, con Punzones, que igualmente prosigue trabajando hasta concluir un surtido completo.* 1771."

Gerónimo Antonio Gil grabador de medallas, de buril y de letras, colaboró desde el año de 1766 hasta su nombramiento el 15 de Marzo de 1778, para ocupar el cargo de primer grabador de la Casa de la Moneda de Méjico, como diseñador y tallador de punzones de la Real Biblioteca, cuya producción de matrices y fundición de tipos no sólo eran utilizados en las ediciones realizadas en la Biblioteca, también lo eran por los impresores del reino. De este Obrador salieron las letrerías diseñadas y talladas por G. Antonio Gil utilizadas en otra de las obras maestras de la tipografía española, como es la edición del *Quijote* editado en 1780 por la Real Academia y también impresa por D. Joaquín Ibarra.

Se editaron distintos catálogos de las producciones del Obrador de Fundición de letra de la Real Biblioteca, que a partir del 10 de febrero de 1794 se traspasó a la Imprenta Real, tales como :

* *Muestras de los nuevos punzones y matrices para la letra de imprenta ejecutados por orden de S.M. y de su caudal destinado a la Dotación de su Real Biblioteca.*

* *Caracteres de la Imprenta Real en 1793.* Realizados con tipos de Pradell, Espinosa, Gil, Merlo, Isern, Rogel y Roxo.

* *Muestras de los punzones y matrices de la letra que se funde en el obrador de la imprenta Real.* 1799.

De la época de esplendor de la creación de punzones y fundición de matrices, de la Historia de la Tipografía Española, situada en la segunda mitad del siglo XVIII, se volvió a la decadencia y la dependencia extranjera en los albores del siglo XIX. Como señala Miguel de Burgos en 1811 en una carta impresa el mismo año :

> "*El conocimiento en el grabado de punzones presta mil auxilios y economías a un impresor, porque le asegura de la calidad y duración de los caracteres, en cuyo uso siempre halla de estudiar. Vmd. sabe el distinto efecto que causa un carácter visto en la muestra que usado en largas jornadas, y la precaución con que debe caminarse para la previsión o compra de un grado que no conocemos en el uso. En el día y en adelante es esto mucho más necesario para la precisión de proveernos de caracteres extranjeros, que por el atraso, o por mejor decir falta de grabadores nacionales, no tenemos propios. En paz sea este dicho sin escandalo de la nación. No tenemos caracteres propios, porque todas las artes reciben novedades y alteraciones; y esta las ha recibido en toda Europa menos en España. Los nuestros de Paradell, Espinosa y Gil fueron buenos en su tiempo; más ya pasó; y no podremos igualarnos con el resto de las naciones que nos aventajan si no abrimos otros nuevos. Entre tanto ha sido necesario apelar a ellas; y sus fundiciones, poco o nada conocidas, pueden arruinar insensiblemente al impresor que las tome sin mucha precaución. La finura y delicadeza de sus perfiles las hace mucho menos durables.*"[38]

[38] Vindel, Francisco. Manual de conocimientos ... Pág. 160.

II.2.3. SOPORTE IMPRESORIO, TINTAS Y ENCUADERNACION.

PAPEL.

La clase de papel que utilizaban los impresores de aquella época era muy variada, dependía de la categoría de edición que pretendían realizar. Por lo general utilizaban papeles de hilo o de género corriente de fabricación nacional u otros de mejor calidad, que a pesar de la prohibición de Carlos III se importaban de fuera de manera fraudulenta. A los primeros se les denominaba "papel de la tierra o del Paular", por fabricarse en los molinos de Rascafría, propiedad del Monasterio Cartujo, que era el que normalmente proveía a las imprentas de la Corte desde décadas anteriores, otras veces se utilizaba el fabricado en los molinos de Garnica, llamado de Silillos o el que se fabricaba por la familia Guarro en la Pobla de Claramunt; los segundos provenían de los molinos de Holanda, Francia o Italia, de estos últimos el mejor era el denominado de "Génova o del corazón", nombrado así por la forma de su filigrana, siendo el más caro de los que se importaban en aquella época.

El mejor documento de la época de que disponemos para saber la clase de papel que utilizaban las imprentas, es el referido por el operario y discípulo de J. Ibarra, Don Juan Joseph Sigüenza y Vera en su libro "*Mecanismo del arte de la imprenta*", que con el título de "*Cualidades que debe tener el papel de imprimir*" dice así :

> "*El papel regular ó común ha de estar bien bañado de cola, pasta blanca y escaso de cal : su peso debe ser de 9 á 10 libras. En el día no pesa tanto éste ni el fino como antes, habiendo baxado de calidad, y subido de precio. Se procurará que todo el papel esté igual, y bien cortado é igualado de orillas, y sin orejeras, pues no se puede apuntar bien, y que tenga la marca que el de Cataluña. El florete, ó fino, debe tener para su consistencia y blancura alguna cola más, terso y sin aspereza, pero*

tampoco muy liso, de bastante cuerpo, y que tenga el sonido claro, que es señal de tener la cola suficiente, como asímismo no pasarse al instante que se le toque con la lengua, por ser regularmente para escribir. Para darle más consistencia quando se moje se hechará en el agua un poco de piedra de alumbre. Su peso de 11 á 12 libras la resma.

El de Holanda y Génova es azul claro, y es mejor para imprimir. Regularmente tiene más peso que el antecedente.

El de marquilla debe pesar la resma 21 á 22 libras.

El de marca mayor, que son dos pliegos regulares, pesará de 23 á 24 libras.

El de Holanda de 24 á 25 libras. En éste las manos no tienen más que 24 pliegos. Todos estos papeles son mejores para imprimir por tener mas cuerpo.

Los que hayan de servir para las impresiones del Rezo divino deben estar bien bañados de cola, teniendo más de esta que de menos por salir mejor el encarnado : estará totalmente exento de cal, aunque no esté muy blanco, (que no es falta, pues así no molesta tanto a la vista, máxime á quien ya la tiene cansada) pues absorbe el color.

Quando no sirva ninguno de estos papeles por la naturaleza de la obra, se le dará la medida al fabricante para hacer los moldes, y fabricarlo.

Cada resma debe constar de 500 pliegos útiles, para lo cual se rebaxarán las dos manos de costeras, que regularmente echan en cada resma.

Esta se divide en 20 manos con 25 pliegos cada una, ó 5 quadernillos."[89]

FILIGRANA.

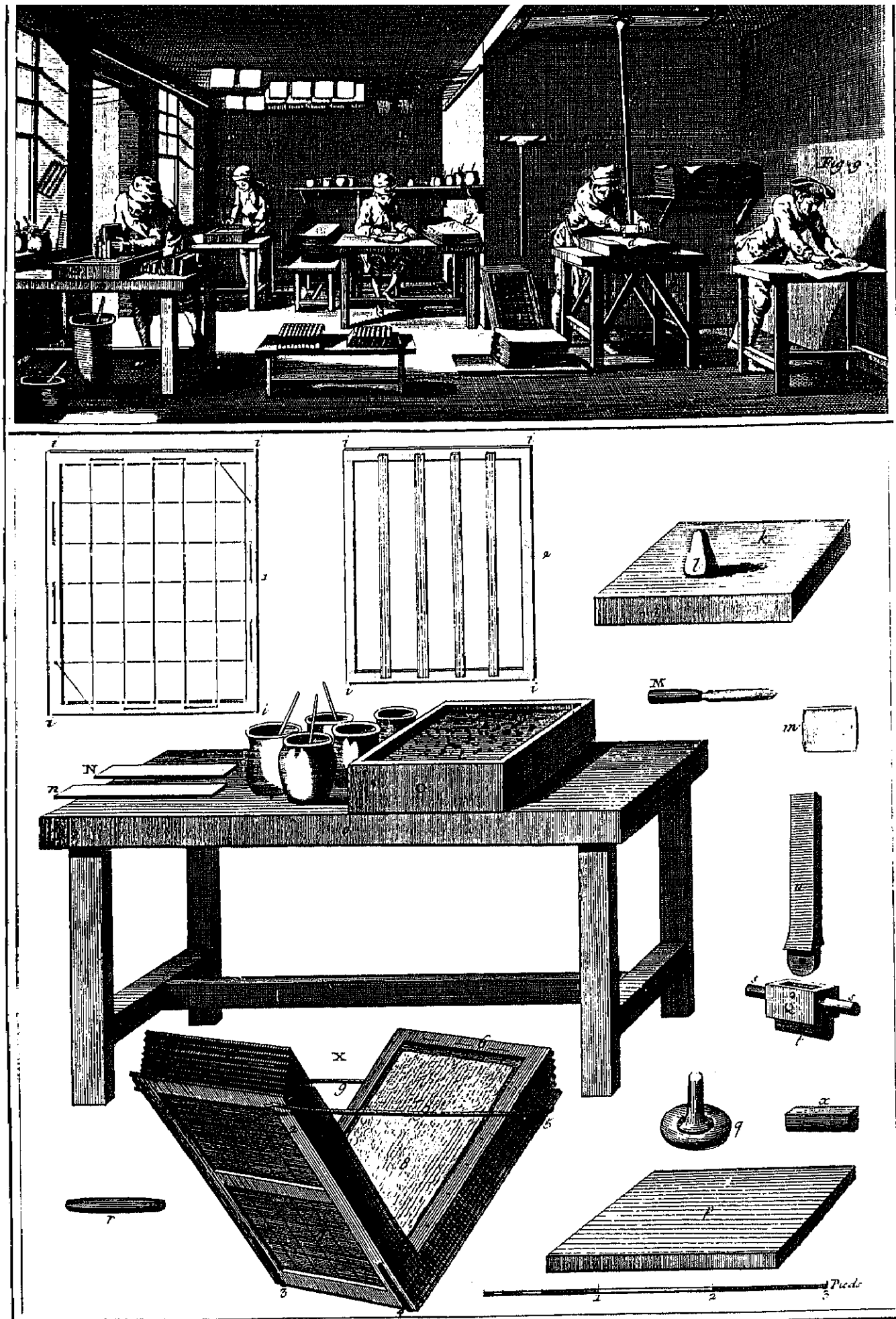
La filigrana es la marca de agua que aparece en el papel, operando como símbolo distintivo de origen del fabricante. Podemos observarla al ver el papel al trasluz, apareciendo junto a las líneas horizontales y verticales translúcidas denominadas puntizones y corondeles, sus dibujos representan siglas, nombres, blasones,emblemas y figuras simples o compuestas.

En el último tercio del siglo XVIII gracias al impulso creado por el Real decreto de 1778, concediendo franquicias y exenciones, decretando el libre comercio entre los fabricantes peninsulares y las colonias americanas, las prohibiciones de importación de papel y exportación de materias primas, para su fabricación, a Italia y Francia, cesó la dependencia de importación de soporte impresorio a los molinos extranjeros.

En las producciones tipográficas de los impresores madrileños de dicha época es común encontrar las filigranas de Alcoy, Alva, Bunyol, Carbó, Guarro, Ferrer, Romaní, Romen, Soteras, etc.

---

[89] Sigüenza y Vera, Juan Joseph. Mecanismo del arte de la imprenta. Madrid. Imprenta de la Compañía. 1811. Págs. 37, 38.



Benard Fecit

Marbreur de Papier.

Lámina XV

PAPEL DE GUARDAS.

Aunque se cree que los papeles de guardas, que recubren las contratapas de los libros y que se prolongan hasta formar una nueva hoja, aparecen en Europa en el siglo XIV, sólo existe constancia del inicio de su utilización, para el enriquecimiento de las encuadernaciones, desde el siglo XVI, en Francia, Italia e Inglaterra.

Dichos papeles son de diferentes gramajes y matices, dependen de la calidad del soporte y de la técnica empleada para su ejecución, reciben el nombre de imitación de mármol, peine, dorados, indiana, moaré, etc. Es necesario que el color de sus fondos tengan armonía con el tono de la piel que se va a utilizar en la encuadernación del libro al que van destinados. Las guardas deben ser de un tono más claro que la piel que cubre los planos.

Estos papeles pintados que en un principio se destinaban a reemplazar los tapices y colgaduras, que también se utilizaban para el revestimiento de las paredes y el interior de los muebles, tuvieron una nueva función, el embellecimiento de los libros. Los más antiguos eran los que se realizaban con la técnica monotípia : sobre una superficie, que opera como matríz, se estarce o se pinta con colores grasos o de base acuosa, una vez cubierta la superficie, si se desea se manipula el color con esgrafiados, realizados con diferentes instrumentos, desde pinceles hasta peines, para más tarde utilizando técnicas de estampación manual, planimétrica o tangencial, transferirlo al soporte definitivo.

Otro método, dado en llamar por algunos como "pintado a la oriental", era el que utilizaba "trepas" o planchas perforadas, a modo de plantillas, que una vez superpuestas sobre el soporte se rellenaban o estarcían colores, ofreciendo gran número de copias.

Aunque en el segundo método ya se había solucionado la necesidad de la multicopia con una sola matriz, se aplicaron los mismos métodos de los estampadores

de telas, utilizando técnicas xilográficas, se reproducían los dibujos en tacos de madera y después de entalladas se estampaban con técnicas manuales o planimétricas.

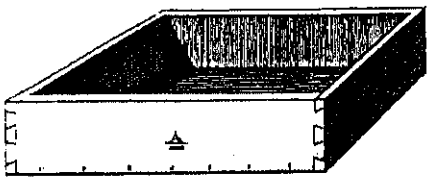
Como la resistencia de estas superficies entalladas era limitada y de ello dependía el número de copias, la utilización de matrices metálicas sustituyó a las de madera, utilizando técnicas de entalladura, repujado o corrosión por ácido. Las copias obtenidas de brillante colorido se conocen como Dorado o Floreado Holandés, inventado en París por Jean Papillon (1661- 1723), permitía la realización de múltiples composiciones, gracias a las diferentes matrices "de añadido", con motivos ornamentales, estampados sobre papeles limpios o coloreados, "*las planchas se preparaban con cola antes de aplicarlas sobre el papel y entonces, cuando la cola alcanzaba su punto crítico de secado se espolvoreaba polvo de oro. Si se quería realzar el oro la cola se espesaba con amarillo ocre y rojo plomo*".[90]

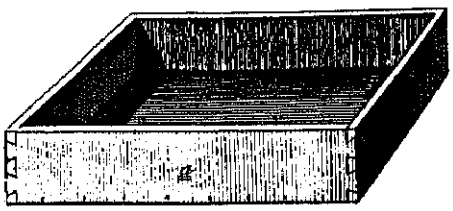
Por la misma época también se fabricaron los papeles aterciopelados.

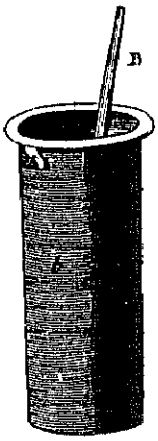
Podemos encontrar antecedentes de los papeles jaspeados y marmoleados en las artes ornamentales del Japón del Siglo XII, técnica conocida como "suminagashi", introducida en Europa en el Siglo XVII, "*consiste en la aplicación sobre la superficie del agua de una mancha de tinta a la que se golpea para lograr que se disperse.*

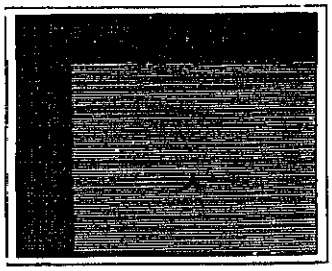
A continuación se deposita otra mancha en el centro, ahora limpio, de la anterior, y así sucesivamente hasta que se forma, con un espacio entre cada uno de ellos, una gran cantidad de círculos concéntricos, quizás más de cien y a veces de colores diferentes.

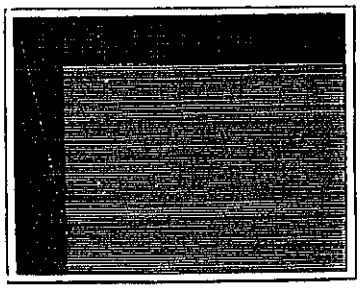
[90] Chambers, Anne. Guía Práctica del Papel Jaspeado. Madrid, Tellus 1988. Pág. 7 de la introducción de Bernard C. Middleton.

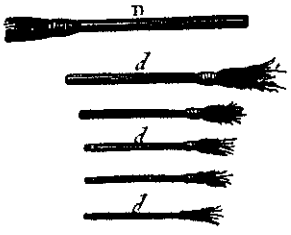


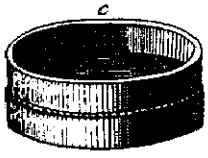


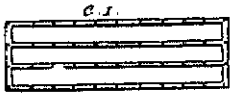


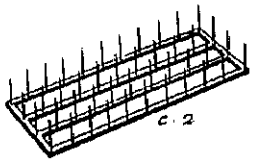


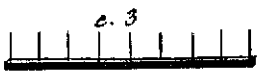


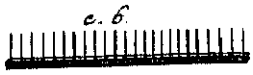


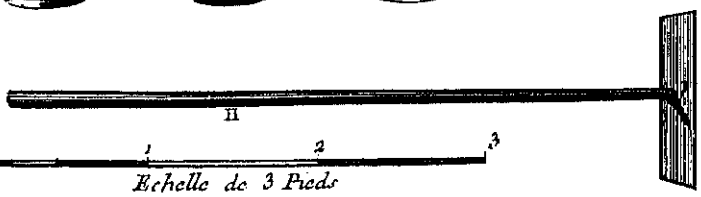












Echelle de 3 Pieds

Benard Fecit.

Marbreur de Papier

Lámina XVI

El movimiento de un palillo o un pelo humano ligeramente engrasado, a la vez que se sopla oblicuamente sobre la superficie, deforma los círculos y produce llamativas irregularidades angulares. Se deposita el papel sobre la superficie y a continuación se retira con el dibujo transferido. Al igual que en el resto de las técnicas de jaspeado, casi nada permanece sobre la superficie del líquido, de manera que el dibujo de cada hoja se hace por serapado y es, por tanto, un diseño diferente a todos los demás".[91]

El método más utilizado fué el que tiene su origen en Persia, denominado "abri", que se utilizaba para ornamentar los márgenes de los manuscritos, difería del método japonés en la base líquida de la cuba o tina, en vez de agua se utilizaban disoluciones de cola, preferentemente la de tragacanto, esta técnica estaba muy extendida en Turquía, donde se la conocía con el nombre de "ebru".

Las diferentes clases de papel jaspeado dependen de la forma en que se depositan los colores y cómo se manipulan éstos y el papel. Su técnica consiste en la preparación de un baño de goma[92] que sirva como fondo o cama de los colores. Para preparar ésta es necesario disolver en uno o dos litros de agua fría 50 gramos de goma de Alquitira (Tragacanto), y se remueve bien añadiendo a intervalos el agua necesaria para preparar el baño (hasta seis litros) a medida que la goma se va deshaciendo (el proceso suele tardar hasta tres días), pasando seguidamente a filtrar la disolución a través de un cedazo, un colador tupido o una gasa. Una vez que se ha conseguido un buen fondo, se preparan los colores, que han de ser de pigmento de anhilinas vegetales y no minerales, que al verterlas en el baño se precipitarían al fondo en vez de flotar como se necesita. Los colores se mezclarán sobre una superficie lisa, con un aglutinante de

---

[91] Chambers. Págs 8 y 9 de la introducción.

[92] Se solía sustituir el baño de goma de tragacanto por goma arábiga o por una cocción espesa de semilla de lino, u otra sustancia análoga, como el liquen, que se hacía hervir en agua, agitándola a menudo para despues filtrarla por un cedazo, hasta alcanzar una densidad parecida al aceite.

masa cremosa, compuesto de cera virgen disuelta en esencia de trementina al baño María. Se batirán bien con una espátula. La densidad de la mezcla del color se puede controlar añadiendo unas gotas de hiel de buey si se prefiere fluída, y por el contrario se añadirá color en pigmento si se pretende cremosa. Una vez preparados el baño y los colores se estarcen o arrojan éstos sobre el primero, manipulándolos después con palillos, agujas, peines, etc., para que formen los dibujos que se deseen. Paso seguido se posa o se pasa, tangencialmente a la superficie del baño preparado, la hoja de papel humedecido por frotado con una disolución de alumbre en agua, quedando los colores adheridos al mismo y seguidamente se vuelve a pasar el papel de la misma forma sobre la superficie de un baño de agua clara para limpiar el limo de la goma empleada. Después se cuelga para su secado, pasando más tarde al bruñido del mismo utilizando jabón, suavizándolo posteriormente con un cristal de bruñir, resaltando de esta forma la belleza de sus colores y la textura del papel.[93]

La aplicación de bases grasas para la realización de técnicas jaspeadas apareció en el Siglo XIX.

TINTA.

De los materiales y procedimientos empleados por J. Ibarra para la fabricación de las tintas empleadas en sus ediciones, no se conocen pruebas documentales de su

---

[93] Hemos podido encontrar alguna referencia a la técnica expuesta, empleada en el siglo XVIII, en las siguientes publicaciones : Diderot et D'Alembert. Encyclopedie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Artes et des métiers par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse et de la société Royale de Londres. Paris, 1751-1780, chez Briasson, Daved, Le Breton et Duranol. 35 vols. in fol., 11 vols. de planches. Apartado "Marbreur de Papier" del tomo dedicado a "L'Imprimerie Reliure".

Cim, Albert. Le Livre. Paris, 1923.

Monge Ayala, Mariano. El arte de la encuadernación. Madrid, Edit. Labor, 1944.

E. P. S. Manual del encuadernador, dorador y prensista. Barcelona, 1942.

mano. El, al igual que los impresores de su época, guardaba celosamente sus "recetas", hasta tal punto que era habitual prepararlas en soledad, ó a lo sumo ayudados por algún operario de máxima confianza.

Si utilizamos como fuente documental directa el procedimiento y materiales que refiere Sigüenza en su libro "Mecanismo del arte de la imprenta", podemos obtener las características de la tinta que utilizaban en sus impresiones tipográficas y calcográficas.

"Del barniz para la tinta de negro. / A tres arrobas de aceyte de linaza se le echarán seis libras de ajos añejos, solo las cabezas, que estén bien secos, para lo qual estarán ántes al sol quince días : dos libras de litargirio: dos de tierra de Roma : dos de sombra de venecia : una de almidón ; y media de azarcón.

Junto todo esto, se machacará, excepto los ajos : se pondrá a tostar en una sarten hasta que esté dorado, y se echará después en una olla de cobre (de ningun modo de barro), que coxa doble cantidad. Si a las dos horas de continuada lumbre no cuece, se le irá aliviando de ella, y se echarán dos onzas de cal viva ; mas si hace la subida no se echarán, pero sí se aliviará la lumbre verificada que sea la subida, no apartándose de la olla, pues en llegando a subir, no se puede detener sino meneándolo con un hierro (no con palo, que se encenderá) : tampoco se acudirá á tapar la olla, por ser tal su fortaleza, que reventaría, á no hacerlo con una arpillera bien mojada en agua, aunque algunos sienten lo contrario, por no ser este barniz como los otros.

Para conocer si está en su punto, se saca con dicho meneador unas quantas gotas, y se echan en un papel blanco, dexándolas enfriar : y si se cala el aceyte por el reverso, le falta que cocer algo mas : no se apartará

hasta haber hecho la subida.

Para saber si está fuerte ó floxo, se cogerá una de las gotas del papel entre los dedos pulgar é inicial, y si hace mucha opresión, está demasiado fuerte, lo que no se puede remediar tan fácilmente; por cuyo motivo se debe tener gran cuidado no se pase el punto : despues se colará por un tamiz, limpiado bien la olla donde se haya hecho, cuya operación regularmente se hace con estera ardiendo.

Así en este barniz como en otro qualquiera que se haga se pondrá especialísimo cuidado en desengrasar bien el aceyte, por ser la parte principal, sin cuyo requisito todo se echará a perder.

El barniz no tiene su perfecto negro hasta que se le da el operario con el humo de pez griega, la cual ha de ser de flor sin tierra alguna, proporcionándolo según la cantidad y la calidad, que de dicho barniz se eche en el moledor, y se meneará muy bien con un palo fuerte redondo que hay para el efecto metido en el agujero de un madero que se halla encima del barreño donde se hace esta operación.

Si se necesita imprimir de azul, se echará en el barniz azul de Prusia muy molido y pasado por tamiz, y albayalde, meneándolo como se hace con el bermellon.

De otro barniz diferente. / En una olla grande de cobre se echarán quatro arrobas de aceyte de linaza bueno, si puede ser añejo, que solo ocupe las dos terceras partes de la olla, quedando la otra vacía. Se tomará una libra de sombra ordinaria, otra de litarge y media libra de albayalde : todo unido, ó separado, se molerá, y, despues de bien molido, se echará

todo junto en un taleguito de lienzo muy fuerte para que no se salga lo que tiene dentro, y se atará con un cordel bastante largo.

Este taleguito se mete en la olla en medio del aceyte, sin que toque a ninguna parte de la olla, estando suspendido por el cordel de que está atado; pues para este fin se dexa largo. Se echará en el aceyte un panecillo de media libra, y una docena de ajos quebrantados solamente con una piedra.

Luego que estos ingredientes esten en el aceyte, se pondrá la olla al fuego en una hornilla, tapando bien los resquicios de entre la olla y la hornilla por todas partes con lodo para evitar que el fuego no pueda subir á encender el aceyte. Estará cociendo por lo menos seis horas, al cabo de las cuales se sacará el taleguito, tirando del cordel que le sostiene, el que se notará estar como una piedra, é igualmente los ajos y el pan hechos un carbón.

Todo esto se sacará con una espumadera grande ; y sacado que sea, se tendrá derretida en otra olla una arroba de pez rubia y transparente, la cual se irá echando en la olla del aceyte para que se incorpore con él. Hecho esto, se volverá a poner a la lumbre para que cuezca por otras tres horas; despues de cuyo tiempo se quitará del fuego, y caliente como está se colará por un lienzo fuerte y tupido en otra olla ó vasija vidriada, pudiéndose usar á los dos ó tres dias. Las demás operaciones y pruebas se harán como en el antecedente.

El tiempo mas á propósito para hacerle es por mayo ó septiembre ; y si hace ayre, le es muy favorable, al contrario si llueve. Se debe hacer en despoblado así por el mal olor que despide como por lo expuesto que está

Fig. 1.

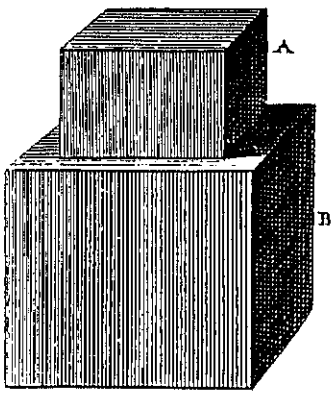


Fig. 2.

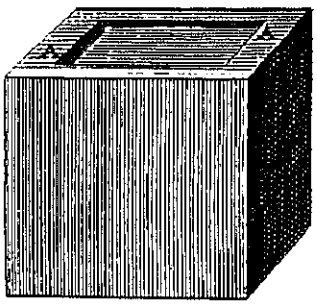


Fig. 3.

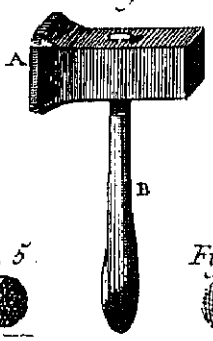


Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

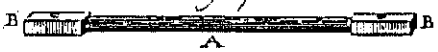


Fig. 4.

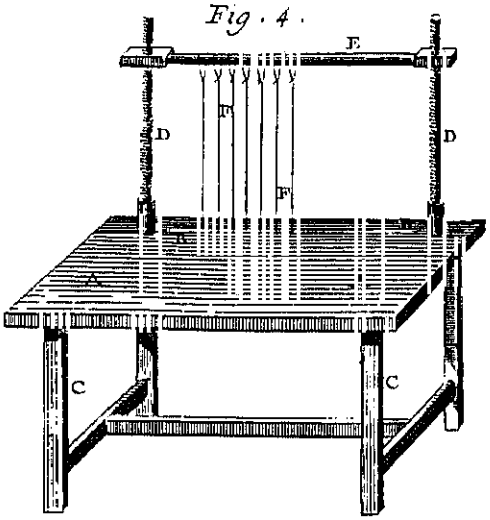


Fig. 8.

Fig. 9.

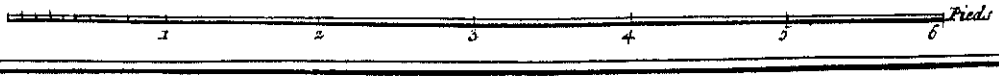
Fig. 13.

Fig. 14.

Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.



Lucotte Del.

Benard Fecit.

Relieur.

Lámina XVII

á encenderse."[94]

ENCUADERNACION.

La realización de la encuadernación no tiene otro objeto que la conservación y embellecimiento de los libros, debe reunir solidez de tratamiento y elegancia, formando un conjunto armónico entre la tonalidad y textura de la piel que abraza el volúmen y la proporción, diseño y colorido de los distintos elementos ornamentales que lo decoran, anunciando el espíritu del contenido de la obra.

Para que estas pieles que forran las tapas del libro definan y armonicen con el pensamiento impreso que envuelven, es necesario ponderar los distintos elementos ornamentales que estructuran y forman su composición.

Su dimensión estará determinada por la superficie de las hojas y el número de ellas, que agrupadas formaran el volúmen total del libro.

La composición creada para adornar las lujosas pieles teñidas debe ofrecer una coreografía inmóvil para una música silenciosa. Sus evoluciones lineales se organizan en ritmos inmutables, cuyo fundamento es la geometría y su lenguaje la generación de las formas que configuran la belleza ornamental, constituyendo un inmenso poema de la forma y el color, sometido a las leyes generales que determinan su estilo.

---

[94] Sigüenza, J. Joseph. Mecanismo del arte de la imprenta. Madrid, 1811. Págs. 167-170.

PARTES.

Las distintas partes de que está compuesta la encuadernación de un libro las podemos señalar en :

Tapas : Son las partes de la encuadernación que cubren o forran los dos planos que se componen un libro, se las denomina tapa superior y tapa inferior.

Contratapas : Son las partes que quedan en el interior de las tapas, en ellas se fijan los papeles de guardas por una de sus caras.

Ceja : Es la parte de las tapas que sobresale alrededor de los cortes del libro.

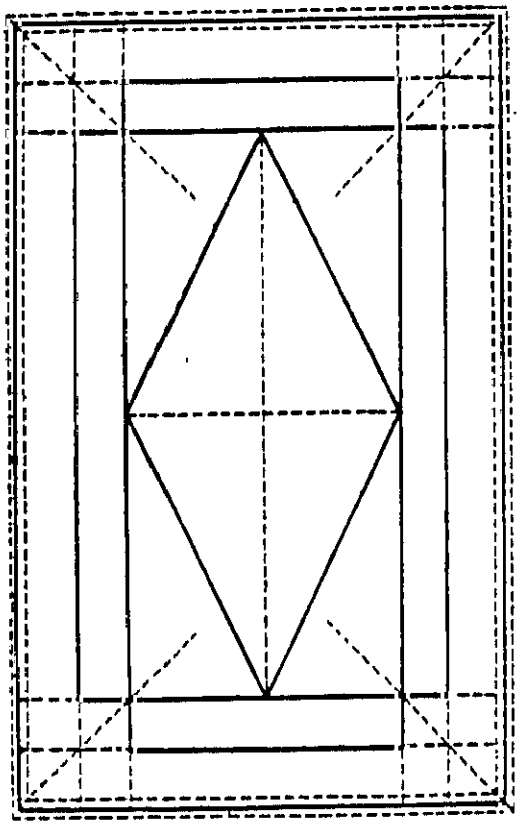
Lomo de la encuadernación : Es la parte de la encuadernación que cubre el lomo del libro.

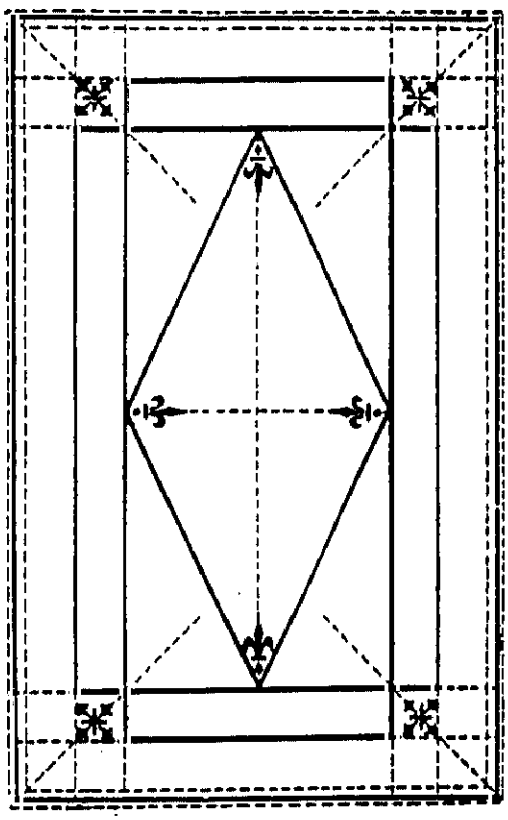
Nervios : Son las partes paralelas salientes situadas en el lomo, con el objeto de ornamentarle, entre ellos se colocan los tejuelos y rótulos.

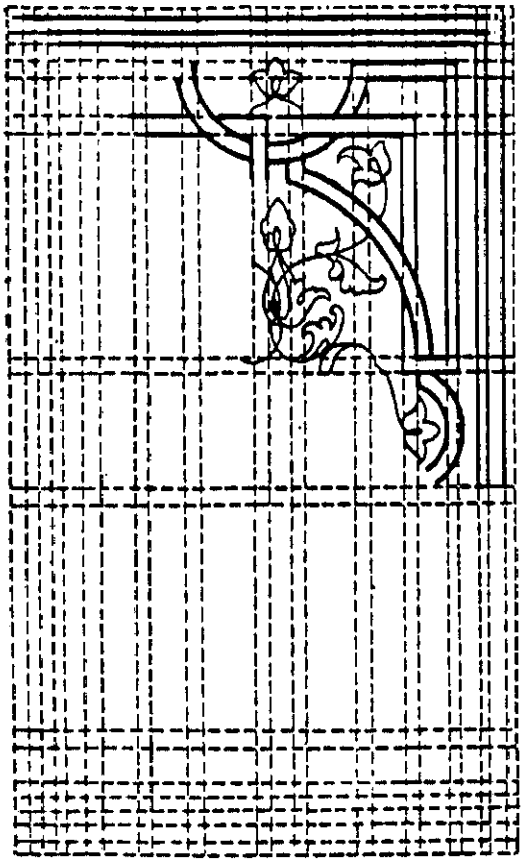
Tejuelos : Son superposiciones de piel, tela o papel que se fijan en el lomo, en los cuales se ponen los datos elementales de la obra encuadernada : nombre del autor, título, número de tomo, etc.

Cantos : Son las partes de la encuadernación que se encuentran orientadas en la misma posición que los cortes del libro, cantos de cabeza, cantos de corte, cantos de pie y cantos del lomo.

Contracantos : Son los bordes de las contratapas.







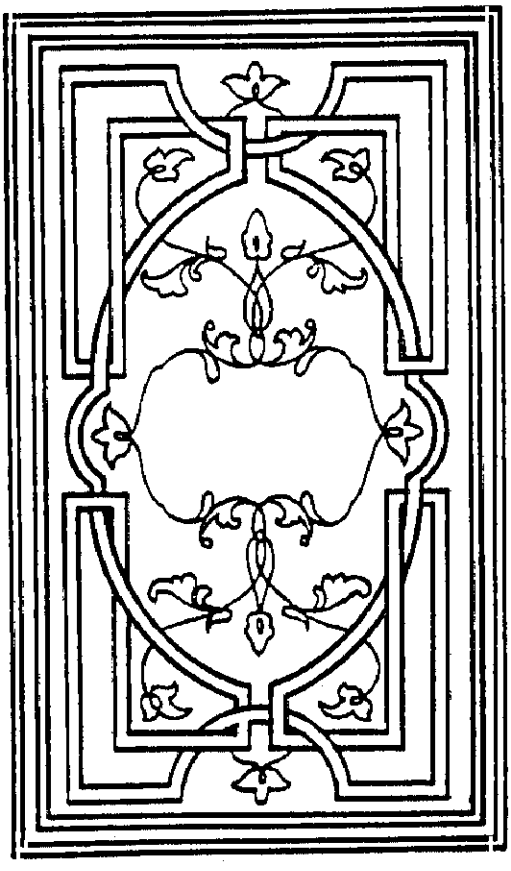


Lámina XV

Guardas : Suelen ser de papel, piel, tela o seda, fijadas, y cubridoras de las contratapas, son prolongadas y forman una nueva hoja en el conjunto del libro.

Contraguardas : Son otras hojas que van pegadas en el reverso de las guardas para darlas corporeidad. Genaralmente se colocan sobre guardas de piel, tela, o seda.

Cortes : Se llaman así a las manipulaciones con fines ornamentales que realiza el encuadernador sobre los cortes de cabeza, delantero y pie. Los más usuales son los realizados en el corte de cabeza y delantero. Suelen ser pintados, estofados en pan de oro, jaspeados o cincelados.

Cabezadas : Son los cordones colocados en los cortes de cabeza y pie del lomo, suelen ser de algodón, tela o seda.

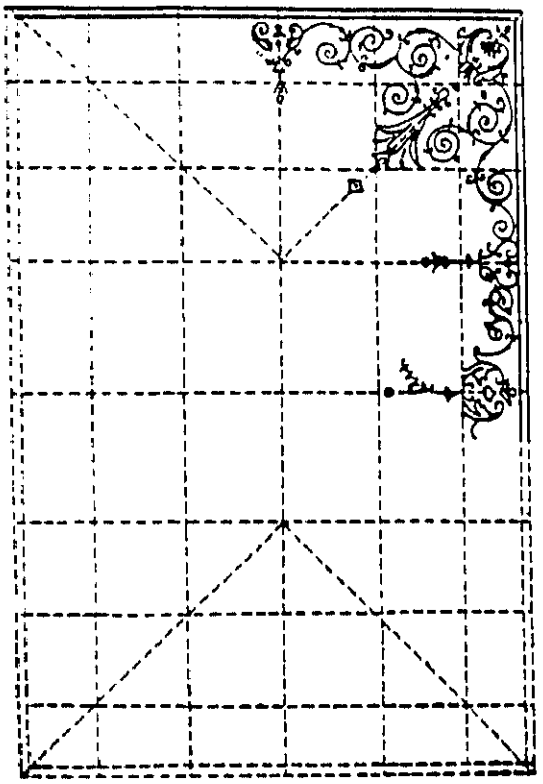
Cajo : Es la parte intermedia entre el lomo y las tapas, según donde esté situado será cajo interior o cajo exterior.

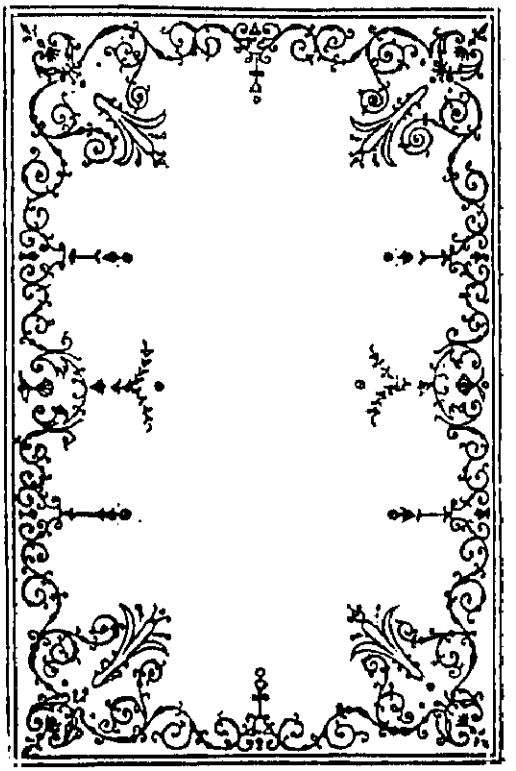
Gracia : Se denomina así a la pequeña hendidura realizada en las partes superior e inferior del cajo, situada a cada lado de las cabezadas.

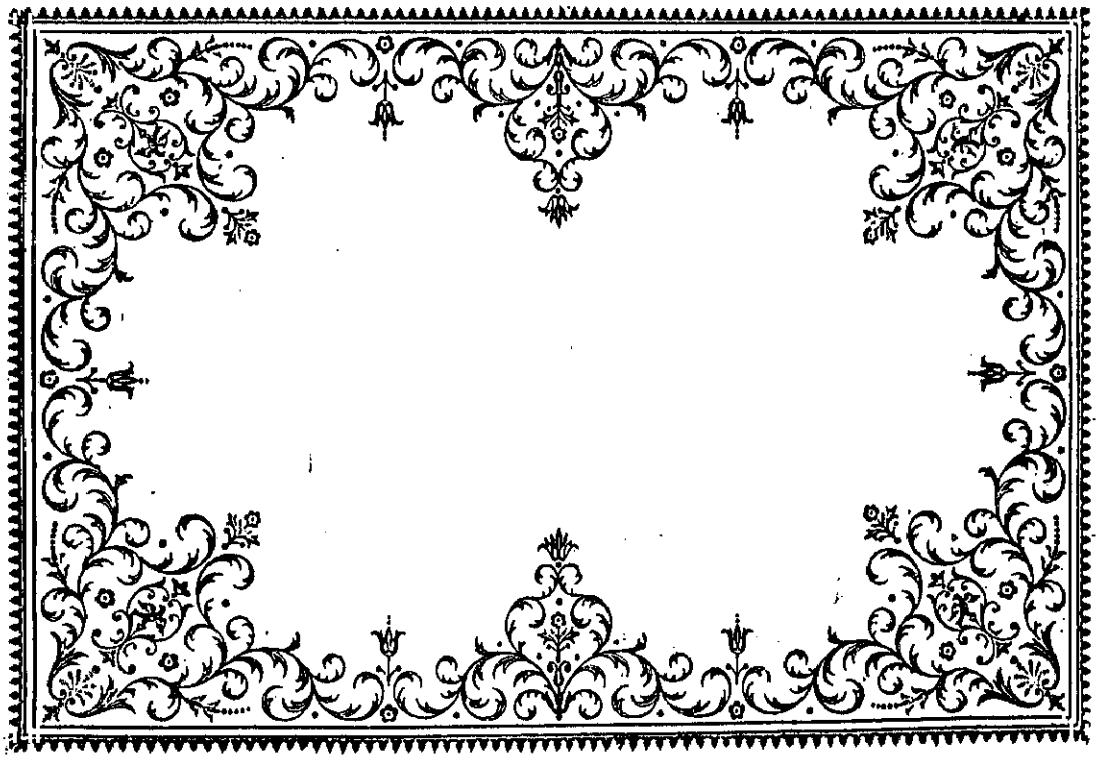
DECORACION.

La decoración de la encuadernación tiene el objetivo de enjoyecer la misma. Se realiza con la aplicación de variados instrumentos metálicos, que previamente calentados, presionando sobre las pieles, dejan la huella del dibujo tallado en ellos.

Si la aplicación se hace sólamente con el hierro caliente, se la denomina encuadernación en seco, en frío o gofrada. Cuando interviene el pan de oro, interpuesto







en láminas finas entre el hierro a utilizar y la piel, se la denomina encuadernación con hierros dorados.

A la variedad de intrumentos que son utilizados para realizar la ornamentación, se les denomina :

Hierros : Son aquellos que conllevan pequeños dibujos y su aplicación es múltiple y variada, formando sugestivos y apreciados ornamentos.

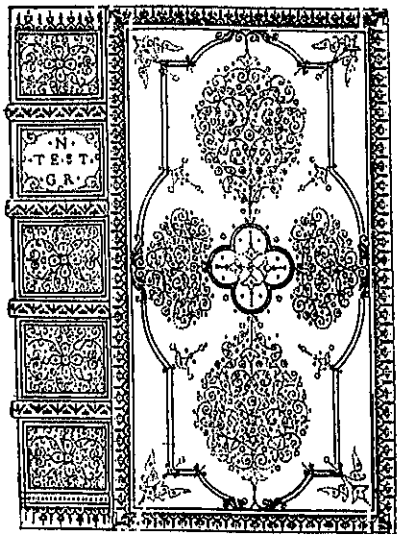
Ruedas : Se denominan así por la forma fundamental que define al instrumento. Rueda cilíndrica de diversas magnitudes de generatriz, en la que se encuentran entallados en relieve, gran diversidad de dibujos. Al aplicar estas matrices cilíndricas sobre las superficies de las pieles, que determinan las tapas, las contratapas y el lomo, aparecen bellísimas ornamentaciones.

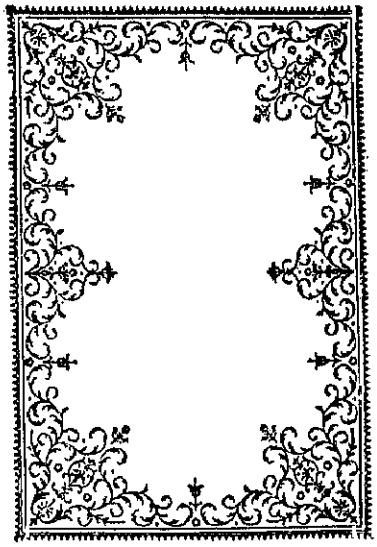
Ruedas de hilos o filetes : Con su utilización se obtienen líneas rectas, el diámetro de la directriz de la forma cilíndrica que lo forma es mayor que la rueda anterior.

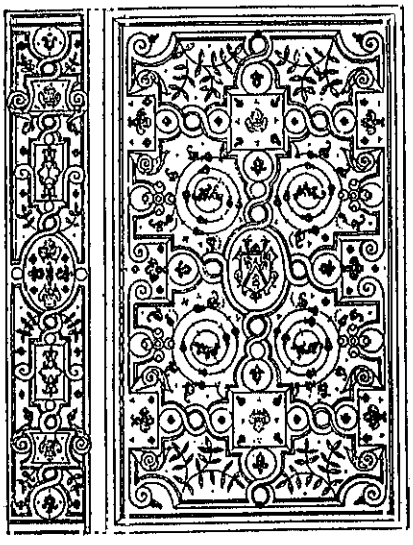
Paletas o tronquillos : Son instrumentos metálicos de bordes curvados, que se utilizan para la ornamentación del lomo.

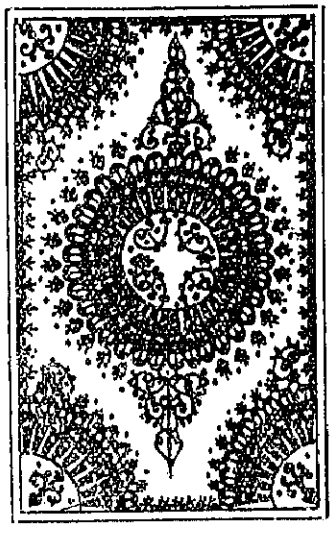
También se aplican en las tapas de las encuadernaciones, collages de pequeñas formas realizadas en pieles teñidas o jaspeadas, normalmente enriquecidas con ornamentos dorados, esta técnica de encuadernación define el estilo conocido con el nombre de Mosaico.

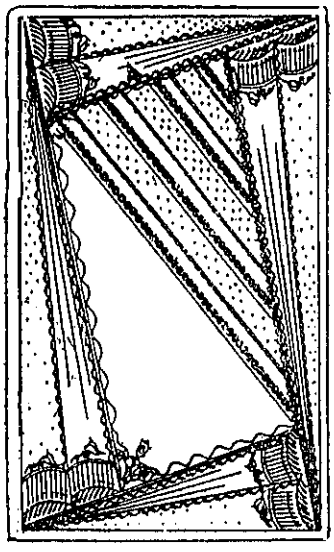
Si consideramos que los planos delanteros y traseros de las caras anterior y posterior, más el lomo, son las partes que soportan la encuadernación, éstas al ser abatidas sobre un plano forman un cuadrilátero rectangular, con lados desiguales dos

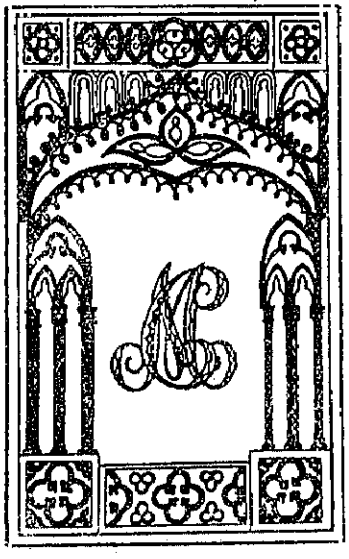

N.
TEST.
GR.











a dos, denominado rectángulo, siendo la forma básica que contiene al "*mapa estructural*", que definido por líneas de fuerza tales como los ejes centrales, vertical y horizontal, y las diagonales, lo organizan y dividen en zonas.

Este "mapa estructural" es determinante en formato, pero divergente en la geometría y proporcionalidad de los rectángulos estáticos o dinámicos que propician la estructura interior, que genera las formas que lo constituyen. Sus líneas estructurales fundamentales operan como ejes de simetría cuyo centro, determinado por la intersección de ellas, aparecerá ubicado en el espacio destinado al lomo del volumen.

La ordenación de los distintos elementos, tales como : los puntos, trazos, líneas rectas, curvas, formas poligonales, círculos, elípses, óvalos, formas naturales, valores cromáticos, táctiles, etc., que en sus múltiples combinaciones generan nuevas formas imbricadas en una composición que determina y registra las clases de ornamentos, generalmente por su reiterada utilización definen los estilos de la encuadernación.

ESTILOS.

Como había sucedido en la primera mitad del siglo XVIII, la encuadernación española mantenía su dependencia del "gusto exterior". Modas francesas o italianas impregnaban las manifestaciones creativas o artesanales de todo tipo. La moda de los Luises marcaba una gran influencia en toda Europa y en España, una vez pasada la época transicional de Felipe V, esta influencia era más acusada.

Durante los años del reinado de Carlos III, se establece el periodo de mayor florecimiento de la ilustración y decoración del libro. Sus reales disposiciones en favor del desarrollo de las artes impresorias y todo lo que conllevan son numerosas y como consecuencia de ellas también se favorece el arte de la encuadernación. Su protección

se extendió desde el encargo de obras hasta ordenar disposiciones que tendían a proteger y prestigiar el arte de la decoración del libro. El 2 de Junio de 1778 dicta una Real Cédula[95] "*por la que se prohibe, absolutamente, la introducción en estos Reinos, de todos los libros encuadernados fuera de ellos, a excepción de los que venían en papel o en rústica y de las encuadernaciones antiguas de manuscritos y de libros impresos*", todo ello encaminado a "*fomentar la impresión y comercio de libros y las artes que dependen o tienen conexión con ellos de que se han seguido efectos muy favorables.*"

Esta época cumbre de las artes del libro español también refleja el momento más álgido de la influencia francesa en España, traída de la mano por los pensionados en París a expensas del Rey, de las Reales Academias de Bellas Artes o de las recién creadas Sociedades Económicas. Nuestros artistas seleccionados como becarios pensionados van a Francia para perfeccionar los conceptos, métodos y técnicas de las artes a las que pertenecen, para cultivarlas y enseñarlas, a su vuelta, en nuestro país.

Las encuadernaciones tipo "a la dentelle" invaden los talleres. Este estilo fue creado por Padeloup en la corte de Luis XV y más tarde Derome el joven lo desarrolla hasta llevarlo, a partir de 1760, como el modelo más perfecto de la encuadernación del siglo XVIII, inspirado en las formas ornamentales empleadas en su época, en los remates de las verjas, en los estucos de la decoración de interiores, en los apliques de los muebles o en los encajes tan utilizados en los trajes y vestidos de la época, realiza combinaciones de finos hierros sueltos que originan infinitos modelos de ricos encajes o ramajes dorados, que bordean las cubiertas, rematadas por doble filete y puntillado, hendidos sobre finas y cuidadas pieles teñidas y brillantes que hacen resaltar los oros incrustados con formas caprichosas, dejando el centro de los planos vacío de ornamentación, o resaltado con escudos o florones simples o dobles, con la

[95] Real Cédula impresa en Sevilla en el año 1778.

incorporación de pajaritos que los rodean con sus vuelos, o posados en ellos o en pequeñas ramas adornadas con hojas, aplicadas con planchas.

Los encuadernadores españoles aportan las azucenas y peonías como elementos de decoración, utilizando también el estilo de mosaico punteado que enmarcaban formas geométricas poligonales, ovaladas o circulares situadas en el centro de los planos rellenadas con pinturas, talcos policromados o grabados caligráficos estampados con varios colores o iluminados.

En el último tercio del siglo, aparece la encuadernación llamada "pasta valenciana", innovación española que aporta a las pieles un jaspeado característico con uno o diferentes colores de efectos muy decorativos, que recuerda los papeles de aguas o marmoleados, tan utilizados en aquella época como ornamento del libro, parece ser que la innnovación del jaspeado de pieles se debe al encuadernador valenciano José Benito y Ríos.

En las ciudades españolas como Madrid, Valencia, Barcelona y Zaragoza, destacan artistas encuadernadores de gran mérito, los madrileños, Pascual Carsí y Vidal, Gabriel Gómez, Félix Jiménez, José Ramón Herrera y Santiago Martín, Antonio Suárez y de Suría en Barcelona, Juan Carsí, Juan Beneyto, los Faulí, los Mallén, José y Vicente Beneyto y Ríos en Valencia y Francisco Magallón en Zaragoza, sobresaliendo el taller madrileño dirigido por Antonio de Sancha, librero y encuadernador de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (como los anteriormente citados lo eran de la Casa Real o de la Real Academia de la Lengua o de otras Reales Academias), y su hijo Gabriel Sancha.

ABRIR PARTE III TOMO I