

La tipografía en la Plantificación de la imprenta... de Antonio Bordazar y en De numis hebraeo-samaritanis, impreso por Benito Monfort: dos paradigmas del libro valenciano del siglo XVIII

Alberto Carrere González

Universitat Politècnica de València

RESUMEN

Estudio de la forma y usos tipográficos del libro valenciano en el siglo XVIII a través de dos ejemplos paradigmáticos: *Plantificación de la imprenta de el rezo sagrado...* de Antonio Bordazar y *De numis hebraeo-samaritanis*, impreso por Benito Monfort. El marco de referencia es la participación de la imprenta valenciana en ese periodo destacado de la tipografía española. Tras examinar las fuentes clásicas y contemporáneas se han realizado estudios visuales de los originales con aportaciones acerca de estos libros en el contexto español y en la historia de la tipografía. La obra de Bordazar representa el impulso y defensa de la imprenta española en la primera mitad del siglo, cambios de estilo respecto al barroco y muestras tipográficas con la influencia histórica del tipo Garamond y su evolución *holandesa*. El *De numis* muestra la culminación del libro español en la segunda parte del siglo, con las tipografías de la *Plantificación* en el texto y otras *transicionales* para los *titulares*. Además, hemos corregido datos e identificado algunas de sus tipografías. Su composición avanza en un neoclasicismo propio de la Ilustración, que no excluye detalles expresivos de la tradición española.

Palabras clave: tipografía / imprenta española / Antonio Bordazar / Benito Monfort / siglo XVIII

ABSTRACT

This article studies the typographical usages and forms of Valencian 18th-century books through two paradigmatic examples: Plantificación de la imprenta de el rezo sagrado... by Antonio Bordazar, and De numis hebraeo-samaritanis, printed by Benito Monfort. The frame of reference is the participation of Valencian printers in this important period for Spanish typography. Classical and contemporary sources have been examined and visual studies of the originals have been conducted, with contributions on these books in the Spanish context and the history of typography. Bordazar's work is representative of the promotion and development of Spanish printing in the first half of the century, with stylistic changes in terms of the Baroque and typographical samples with the historical influence of the Garamond style and its Dutch evolution. The De numis exemplifies the culmination of the Spanish book in the second half of the century, with the typographies of the Plantificación for the body text and other transitional typographies for the headings. Besides, we have corrected data and identified some of its types. Its composition develops a Neoclassicism characteristic of the Enlightenment, which is not without details expressive of the Spanish tradition.

Keywords: Typography / Spanish printing / Antonio Bordazar / Benito Monfort / 18th century

“Es ya casi al doblar su segundo período [del XVIII] cuando se destacan cuatro hombres que dignifican la Imprenta española y consiguen llegue a la altura de las mejores prensas extranjeras; son estos: Ibarra y Sancha, Monfort y los hermanos Orga”⁴.

BREVE CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

El siglo XVII fue un tiempo de decadencia material para la imprenta, en especial la española¹. En los primeros años del XVIII, esta seguía dependiendo de los tipos producidos fuera del país, con los costes que suponía su adquisición y el deterioro progresivo por el uso continuado de los mismos. Sin recursos ni ayudas estatales era difícil mantener un nivel de calidad que compitiera con los centros editoriales de Flandes, Italia o Francia, mucho menos afrontar inversiones de compra de nuevas matrices o su fabricación autóctona. El esfuerzo de los impresores chocaba con las consecuencias económicas de las guerras de religión europeas, la inestabilidad política o la censura. En el caso valenciano, tras las secuelas de la expulsión de los moriscos (1609), la Segunda germanía (1693)² o la Guerra de Sucesión (1701-1713), se inició una recuperación demográfica, económica y cultural. Sin embargo, hasta mediados del s. XVIII las obras para el mercado español impresas fuera de España todavía superaban con creces a las impresas en nuestro país³.

Aunque no se debe olvidar otros casos relevantes, la mención históricamente repetida de estos cuatro impresores, dos en Madrid, dos en Valencia, indica la fuerza de la imprenta valenciana en el setecientos, que mantuvo su influencia pese al centralismo borbónico. Dicho centralismo se intuye en la R. O. de 19 de junio de 1761 por la que Carlos III encargó el establecimiento de una Imprenta Real a su Biblioteca Mayor, Juan de Santander, quien fue el principal impulsor de un obrador de fundición, lo que permitió arraigar la profesión de punzonista y el mejor periodo del diseño tipográfico en España, gracias a figuras como Eudald Pradell, Jerónimo Gil o Antonio Espinosa⁵. Así, en la *edad de oro* de la tipografía española coincidieron las políticas, primero de Fernando VI, pero sobre todo de Carlos III, con una generación de impresores y punzonistas capaces de competir con sus equivalentes europeos. Muchos de ellos tenían además formación e inquietudes intelectuales cercanas a ilustrados como los valencianos Gregorio Mayans o Francisco Pérez Bayer, involucrados en el desarrollo de la imprenta y el libro como motores del saber.

No obstante, ese renacimiento contó con esfuerzos anteriores, entre otros, de Antonio Bordazar de Artazu (1671-1744), impresor y figura

¹ CORBETO, Albert y GARONE, Marina, *Historia de la tipografía*. Lleida, Milenio, 2015, p. 75 y ss.

² BLASCO, Ricard: “Síntesis histórica de la imprenta valenciana”, en VV.AA.: *La imprenta valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 51-102 (en especial p. 73).

³ BAS MARTÍN, Nicolás, *La imprenta en Valencia en el siglo XVIII: Antonio Bordazar de Artazu*. Valencia, Ajuntament de Valencia, 1997, pp. 24-34.

⁴ CASTAÑEDA, Vicente, “La Imprenta. Memoria leída ante la Real Academia de la Historia en la Fiesta del Libro Español de 1926”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 89, cuad. 2, 1926, pp. 441-544 (cita en p. 514).

⁵ CORBETO, Albert, *Tipos de imprenta en España*. València, Campgràfic, 2011.

destacada de la Ilustración valenciana. Escribió libros de Gramática, Matemáticas, Astronomía o Historia, y mantuvo amistad y relación intelectual con Mayans, independientemente de sus orientaciones políticas contrapuestas: borbónico el impresor, austracista el jurista⁶.

ANTONIO BORDAZAR Y LAS TIPOGRAFÍAS DE LA PLANTIFICACIÓN DE LA IMPRENTA

Una de las medidas principales tomadas por Carlos III para impedir la importación de obras en castellano y latín impresas en el extranjero fue otorgar en 1764 la impresión de los libros litúrgicos a la Compañía de Impresores y Libreros del Reino. Pero más de tres décadas antes ya hubo una lucha de los cabildos y los impresores para que los Jerónimos de El Escorial, poseedores del privilegio de distribución de los libros del *Nuevo Rezado* desde 1573, no dirigiesen su impresión casi exclusivamente a los herederos de la imprenta de Christophe Plantin en Amberes, como había ocurrido en los siglos XVI y XVII.

Esa disputa, de considerable implicación económica, la encabezó al frente de los cabildos el Diputado de la iglesia de Cartagena Francisco López Oliver, asesorado discretamente por Mayans y con Bordazar en representación de los impresores. Este último, además, editó los dos informes que López Oliver remitió a Felipe V: *Representación humilde al rey Ntro. Sr. y manifiesto claro de la razón, y justicia de el Estado Eclesiastico de las dos Coronas de Castilla y León. Por quien se propone a su Magestad, Para el bien publico de estos Reynos, lo que se discurre conveniente en orden a establecer en*

España La imprenta de el Nuevo Rezado..., en 1729 y *Demonstracion apologetica de la verdad contenida en la representacion humilde...*, en 1730. El 16 de abril de 1732 un R. D. dispuso que se imprimieran en España los libros sagrados, pero no tendría efectividad. Ese mismo año Bordazar redactó y publicó su *Plantificación de la Imprenta de el Rezo Sagrado, que su Magestad (Dios le guarde) se ha servido mandar que se establezca en España*. Una obra destinada a demostrar cómo llevar a cabo ese proyecto con solvencia y por un coste muy inferior al de El Escorial.

Las ediciones de Bordazar muestran un incipiente alejamiento del libro barroco español, que estaba influenciado por Plantin. Este había llevado el estilo francés hacia una dirección más cargada y ornamental⁸, con los *florones* de Robert Granjon y el predominio de la imagen en frontispicios como la majestuosa arquitectura que preside la *Biblia Regia* de 1569-1572, patrocinada por Felipe II. En los tres informes sobre la *Imprenta del Rezo* han desaparecido las letras caladas y los arabescos florares habituales en el s. XVII para enmarcar los títulos. En su lugar hay un recuadro con dos líneas apenas de 1 pt Didot⁹ de grosor, que se repite en las páginas de texto; una solución geométrica coherente con el carácter demostrativo e ilustrado de los informes. Los márgenes son amplios y dos de las portadas incluyen un grabado, mientras la otra (*Demonstración*) solo tiene tipografía, con una viñeta y un filete ornamentado como separador de texto. Aunque la *Representación* ya incluía dos páginas de muestras de letras, es en la *Plantificación* donde Bordazar presenta definitivamente los titulados *Caracteres de España*, que en 1923 re-

6 BAS MARTÍN, Nicolas, *op. cit.*

7 Todo este proceso que motivó la *Plantificación* lo relata con detalle Bas Martín. *Idem.*

8 MEGGS, Philip B., *Historia del diseño gráfico*. México, McGraw-Hill, 2000, p. 105.

9 En este artículo siempre nos referimos a puntos Didot. 1 pt Didot es igual a 0,376 mm. Respecto al punto usado en programas informáticos, 1 pt Didot es igual a 1,066 pt (DTP).

cuperó para la historiografía tipográfica Daniel B. Updike. El historiador e impresor de Boston poseía un ejemplar y lo consideraba un tratado “magníficamente impreso”¹⁰. “Uno de los mejor impresos en la primera mitad del siglo XVIII” recapitula Soler Jardón¹¹. Sobre su autor, decía Mayans que “en el arte de imprimir ha tenido el reino de Valencia los dos más doctos impresores que ha habido en España, Felipe Mey [1542-1612] y Antonio Bordazar”¹².

La *Plantificación* esta encuadrada en folio mayor con páginas de 34 x 24 cm¹³. Además de las iniciales y finales en blanco incluye: portada; en bl. [1]; dedicatoria al rey [2]; dedicatoria a los cabildos [1]; en bl. [1]; *Plantificación* [18]. La portada tiene seis grados de tipos, todos menos uno en mayúsculas, con algunas palabras en rojo y un grabado en cobre del valenciano Tomás Planes con el lema *In libris, liberi, libertatem petimus* [fig. 1]. El contenido del libro argumenta en defensa de la calidad del papel fabricado en España, en especial en Segorbe, las prensas suficientes para el proyecto, la corrección a cargo de Gregorio Mayans, etc., y presenta, con detalles en rojo, las muestras de doce grados de letra: *grancanon*, *peticano*, *missal*, *parangona*, *texto*, *atanasia*, *letura espaciosa*, *letura común*, *cicerón*, *entredós*, *breviario* y *glosilla*¹⁴. La introducción a los caracteres dice que “no se puede dudar de las letras, porque el señor Carlos II

[...] hizo traer matrices de Flandes, y son las que posee Juan Gómez Morales, fundidor diestro, y curioso en la corte”¹⁵. Su establecimiento era de los de mayor prestigio, dato relevante, pues por entonces se dudaba de la letra fundida en España en comparación con otras del extranjero.

El muestrario de Bordazar debió ser considerado una referencia de prestigio, pues su grado *texto* se encuentra en libros destacados de la época, como las *Obras sueltas* de Iriarte, la *Bibliotheca arabico-hispana escurialensis...* de Miquel Casiri o el aquí estudiado *De numis hebraeo-samaritanis* de Francisco Pérez Bayer¹⁶. También en *Ordenanza de S. M. en que se prescribe la formación...* y en *Crónica de los Señores Reyes Católicos...* de Fernando de Pulgar¹⁷.

Sobre ese grado *texto*, dice Updike: “es una fuente romana de las más hermosas que he visto” y unos caracteres “de una forma severamente clásica y de hecho más ligeros que los tipos utilizados en España en aquella época”¹⁸ [fig. 1].

Las muestras son de estilo renacentista y tienen su referencia original en las diseñadas por Claude Garamond (o Garamont) hacia 1540. Un diseño vinculado a la escritura con pluma, pero evolucionado respecto a sus antecedentes *humanistas*:¹⁹ algunos remates y terminales se suavizan, la inclinación hacia atrás del eje es menor, la barra de la e se vuelve horizontal, etc. El

10 UPDIKE, Daniel B.: “*Printing Types: their history, forms, and use*. Edición en castellano de los dos capítulos dedicados a la tipografía española” [ed. orig. de 1923], en CORBETO, Albert: *Daniel B. Updike: impresor e historiador de la tipografía*. València, Campgràfic, 2011, pp. 1-100 (cita en p. 32).

11 SOLER JARDÓN, Fernando, “El arte tipográfico en España bajo el reinado de Carlos III”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 186, cuad. 1 (1989) pp. 97-126 (cita en p. 100).

12 Citado por MÉNDEZ, Fray Francisco, *Tipografía española, o Historia de la introducción, propagación y progresos del arte de la imprenta en España*. Madrid, Escuelas Pías, 1861, 2ª ed., p. 30.

13 El ejemplar desbarbado de la Biblioteca Municipal Serrano Morales (sign. A-5/20) mide 33 x 23,5 cm. No obstante, en el Archivo Histórico Nacional hay un ejemplar en barbas de la *Representación* (sign. consejos, 11275-1) de 34 x 24 cm, por lo que este podría ser también el tamaño original de la *Plantificación*.

14 Estos grados, habituales desde el s. XVI, indican tamaños no unificados y su correspondencia en pt es aproximada.

15 BORDAZAR, Antonio, *Plantificación de la imprenta de el rezo sagrado...* Valencia, Bordazar, 1732, p. 2.

16 UPDIKE, Daniel B., *op. cit.*, p. 33.

17 SOLER JARDÓN, Fernando, *op. cit.*, pp. 107 y 110.

18 UPDIKE, Daniel B., *op. cit.*, pp. 34 y 75.

19 A tener en cuenta las clasificaciones tipográficas, como la de Vox y sus posteriores revisiones, VOX, Maximilien, *Por una nueva clasificación de los caracteres tipográficos*. València, Campgràfic, 2004 [original de 1954].



Fig. 1.- Páginas de la *Plantificación* de Bordazar, 1732. Portada y detalle del grado *texto* de sus muestras tipográficas.

prestigio del modelo Garamond se ha extendido hasta nuestros días con numerosas versiones a lo largo de la Historia y en su época estuvo vigente varios siglos, hasta la *transición* al neoclasicismo que influyó en los punzonistas españoles pasada la mitad del s. XVIII. Las redondas de Granjon (h. 1543-1589) recuerdan a Garamond y hay rasgos suyos en las de William Caslon (h. 1734). También influyó en los diseños *holandeses* del XVI y XVII, como los de Hendrik van den Keere, proveedor fundamental de Plantin desde 1570. Además, el impresor de Amberes, con un papel decisivo en la producción española de libros, compró punzones y matrices del legado

de Garamond, y adquirió los de Granjon, con quien había trabajado durante años²⁰. De hecho, Méndez afirma que las muestras de Bordazar procedían de la “incomparable imprenta de Plantino [Plantin]”²¹ y Updike coincidía con esa atribución, pues identifica el mismo tipo en *Ópera* de H. Goltzius, Amberes, Verdussen, 1708, siendo esta una reedición de otra plantiniana de 1644-1645²².

En todo caso, las muestras de la *Plantificación* derivan de Garamond, con influencia *holandesa*, una línea que marcaba el mayor prestigio tipográfico del s. XVII, pues de los tres cortes ba-

20 SATUÉ, Enric, *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Madrid, Siruela, 2007, p. 252.

21 MÉNDEZ, F. Francisco, *op. cit.*, p. 193.

22 UPDIKE, Daniel B., *op. cit.*, p. 33.

rococó, el francés, el inglés y el holandés, este último era el más valorado²³ y sus tipografías pervivieron durante gran parte del s. XVIII. Se percibe la herencia de Garamond en detalles como el ojal abierto de la P, la ornamental cola alargada de la Q, la terminación superior de la a en un corte inclinado, la cola de la j sin rizo o la oreja casi horizontal de la g, que se mantienen con algunas variaciones en Granjon o Van den Keere [fig. 2]. Sus acabados remiten aun al trazo *humanista* del cálamo, frente a algunas letras barrocas y neoclásicas que rematarán la cola de la j y otros caracteres con una lágrima muy definida, como se aprecia en las de Christoffel van Dijck (h. 1660), Johann M. Fleischmann (h. 1738) o John Baskerville (h. 1754). Por otra parte, una de las diferencias principales entre el original francés y su evolución *holandesa* está en la altura x (ojo medio) de Garamond, que tiene una longitud semejante a los ascendentes y descendentes que le sobresalen, mientras que en Van den Keere o Van Dijck el ojo medio tiene más altura relativa. Ya Granjon fue precursor de esta evolución, según apuntaba Matthew Carter a propósito de su *Cicero Romain Gros*, cuyos punzones todavía se conservan en el Museo Plantin-Moretus²⁴. Los grados *missal* y *grancanon* de Bordazar (no así el *texto*) presentan esa característica, con ascendentes y descendentes relativamente pequeños frente a Garamond [fig. 3]. Esos tamaños mayores dan la sensación de una textura más densa, con más contraste que la *parangona* o el *texto*, lo que constituye otra evolución *holandesa*. También se observa, en especial en el *grancanon* una modulación axial que a veces corrige la tradicional inclinación renacen-

tista para buscar un eje más recto apreciable en los ojales de Q, g y o. Todo ello sin llegar a una forma y modulación *transicional*, pues en esencia su estilo es renacentista.

Bordazar mantuvo hasta su muerte en 1744 la propuesta de asumir la *impresión del Rezo*, un proyecto al que también aspiró José de Orga, pero la solución no llegó hasta el protocolo de Carlos III de 1764, antes mencionado. “Espléndida hubiera sido la imprenta plantificada por el valenciano”²⁵, asegura François López. Sobre las décadas de demora desde la *Representación* (1729) el hispanista francés extrae conclusiones:

“no es inoportuno señalar que en muchas ocasiones los súbditos del rey de España tuvieron más ideas y determinación que el monarca, y que sus iniciativas no fueron correspondidas por un soberano de escasas luces y menos pulso en asuntos económicos-culturales”²⁶.

ANÁLISIS DEL *DE NUMIS HEBRAEO-SAMARITANIS*

El esfuerzo de los impresores españoles, apoyado en las políticas de Carlos III, dio su fruto en la segunda mitad del s. XVIII, pues en 1782 el *chevalier* de Bourgoing, a partir de sus comentarios al *Quijote* de la Academia, decía que todos los entendidos conocen el Salustio²⁷ y prefieren las ediciones de Ibarra en Madrid o Monfort en Valencia a las de Baskerville o Barbou, “son obras maestras del arte tipográfico, y algún día serán buscadas en la posteridad como hoy lo son las de los Elzevir”²⁸.

Benito Monfort (1716-1785) estableció su imprenta en 1757, tras pasar como aprendiz (igual

²³ LUIDL, Philipp, *Tipografía básica*. València, Campgràfic, 2004, p. 58.

²⁴ Citado por CAFLISCH, Max, *Análisis tipográficos. Estudios sobre la historia de la tipografía*. València, Campgràfic, 2012, p. 179.

²⁵ LÓPEZ, François: “Sobre la imprenta y la librería en Valencia en el siglo XVIII”, en ALBEROLA, Armando y LA PARRA, Emilio, coords.: *La Ilustración española: actas del coloquio internacional celebrado en Alicante, 1-4 oct. 1985*. Dip. Prov. de Alicante, 1986, pp. 209-221 (cita en p. 217).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ SALUSTIO, Cayo, *La conjuración de Catilina y La guerra de Jugurta*. Madrid, Ibarra, 1772.

²⁸ DE BOURGOING, Jean-François, *Travels in Spain*, vol. I. London, G. G. J. & J. Robinson, 1789, p. 244.

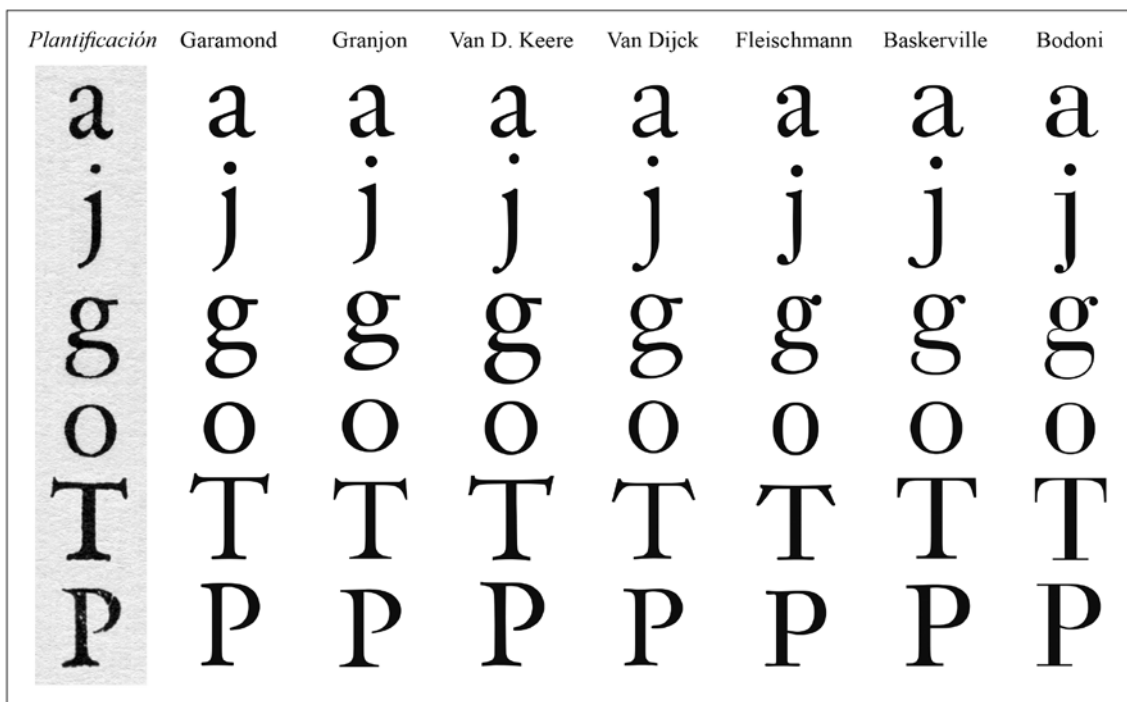


Fig. 2. De izq. a dcha. Tipos de la *Plantificación* (*grancanon*) comparados con otros históricos, desde el s. XVI hasta finales del s. XVIII, en sus versiones digitales actuales: Adobe Garamond; LT Galliard (Granjon); DTL Van den Keere; MT Van Dijck; DTL Fleischmann; MT Baskerville; Bauer Bodoni. Algún detalle puede diferir de los originales antiguos. (Se han igualado los tamaños de la altura x).

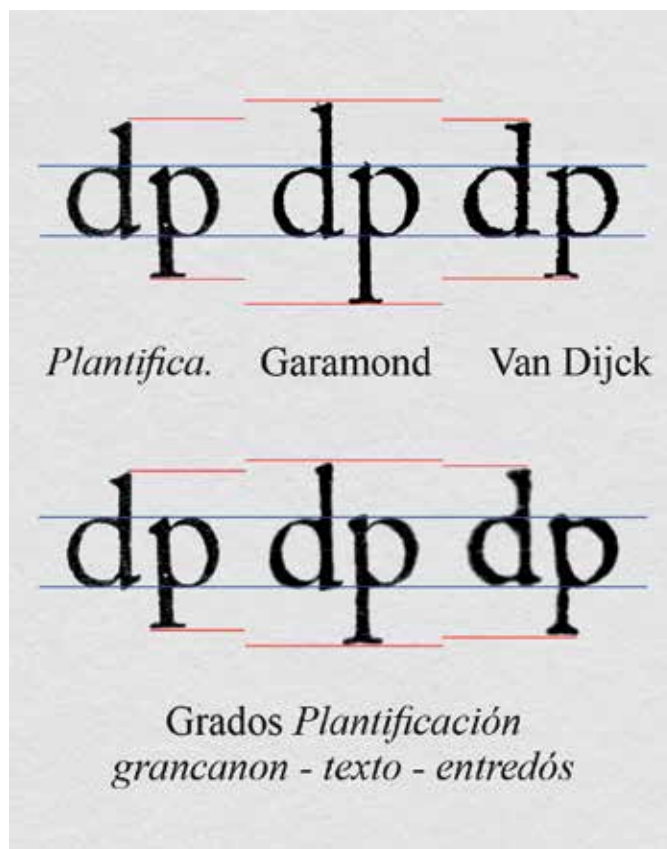


Fig. 3. Comparativa de la proporción entre la altura x (ojo medio) y los ascendentes y descendentes de las muestras. Arriba, *grancanon* de la *Plantificación*, *Gros Canon Romain* de Garamond, 1530 y *Kleene Kanon Romeyn* de Van Dijck, 1681. Abajo, varios grados de la *Plantificación*: *grancanon*, *texto* y *entredós*. (Se han igualado los tamaños de la altura x).

que José de Orga) por el taller de Bordazar. Fue impresor oficial de todas las corporaciones, tanto estatales como privadas, y es reconocido como uno de los impresores más influyentes del resurgir tipográfico español. En 1796 Méndez ya le sitúa junto a Bordazar como ejemplo de la importancia de la imprenta valenciana en la historia tipográfica española²⁹. Entre sus trabajos, el *De numis hebraeo-samaritanis* (1781) aparece siempre mencionado junto al Salustio de la oficina de Joaquín Ibarra entre las obras mejor impresas del s. XVIII español. La estima que Updike tenía por este libro, del cual también poseía un ejemplar, se aprecia en la reseña que hizo para la revista *The Fleuron* n° 3 (1924) del libro *Four Centuries of fine printing* del influyente Stanley Morison. En ella criticaba su escasa atención a la imprenta española y lamentaba que en él no se mencionase, entre otros, el libro impreso por Monfort³⁰.

El *De numis* es un libro sobre las antiguas monedas fenicias y griegas en España escrito por Francisco Pérez Bayer. Su formato es *folio* menor, equivalente a 4° mayor, con páginas de 32 x 22,5 cm³¹ (sin desbarbar). Además de las páginas iniciales y finales en blanco, incluye: portadilla; en bl. [2]; grabado dibujado por R. Ximeno / impr. por F. Selma; portada; en bl. [2]; grab. con Carlos III con el lema *Et veteres revocavit artes* de R. Ximeno / J. Ballester; dedicatoria al rey [4]; prólogo [7]; sumario; portadilla con grab. de R. Ximeno / M. Brandi y texto principal, incluyendo otro grab. al final de R. Ximeno / J. J. Fabregat y grabados de monedas en el texto [245], más encarte de 7 láminas de monedas (A. Esteve / F. Selma) y 2 del alfabeto hebreo (F. Asensio); en bl. [1]; *epistolae* [XXI]; en bl. [1]; *index* [12].

El texto está compuesto a línea tirada, excepto las notas y el *index* a dos columnas. Su contenido central está impreso (cambiando algunas letras) con el grado *texto* de las muestras de la *Plantificación*, tal como reveló Updike, aunque él le otorga un cuerpo de 14 pt³², cuando es de unos 16,2 pt, que se miden con más facilidad en las líneas sin regletear de la muestra de Bordazar. Para el prólogo y la *Epistolae* se utilizó el grado *letura* (unos 11,6 pt) y para las letras muy pequeñas de las notas y el *index* se utilizó el *entredós* (unos 10,2 pt). Soler Jardón afirma que el *entredós* es de Antonio Espinosa, pero la forma y proporción de algunos caracteres desmienten tal asignación, siendo esto más fácil de apreciar en las mayúsculas [fig. 4]³³.

En definitiva, las romanas de los textos principales son de las muestras de Bordazar, basadas en una evolución de Garamond, con prestigio prolongado hasta nuestros días, de gran legibilidad, buen equilibrio en su modulación y textura de línea. En cambio, las tipografías de títulos son más *expresivas*, anticipando una costumbre moderna de diferenciar fuentes idóneas para lectura y fuentes para *titulares* (o *display*). Así, las tipografías de procedencia diferente a Bordazar están en los títulos y epígrafes principales, así como en la cursiva de la *dedicatoria*, sin que hasta la fecha, que sepamos, se haya identificado las fuentes utilizadas. Un cotejo de las mismas con muestras de la época nos ha permitido averiguar de cuales se trata. Las primeras, mayúsculas, se encuentran en la anteportada (en cursiva), portada, dedicatoria, prólogo, portadilla del texto, *index* y capitulares. Las hemos localizado en *Muestras de los caracteres que se funden por dirección de D. Antonio Espinosa de los Monteros y Abadía...* (Fig. 5)³⁴. Se parecen a las

²⁹ MÉNDEZ, F. Francisco, *op. cit.*, p. 30.

³⁰ Citado por CORBETO, Albert, *Daniel B. Updike...*, p. 66.

³¹ Ejemplar en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, sign. R.823. Ejemplares de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, signs. P-10/024, G/0017, X-31/044 y X-34/061.

³² UPDIKE, Daniel B., *op. cit.*, pp. 33 y 75.

³³ Para esta y otras posibles diferencias de atribución cf. con SOLER JARDÓN, Fernando, *op. cit.*, p. III.

³⁴ *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...* Madrid, con modificaciones a lo largo de la década de 1770. Ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, sign. R/8148(2).

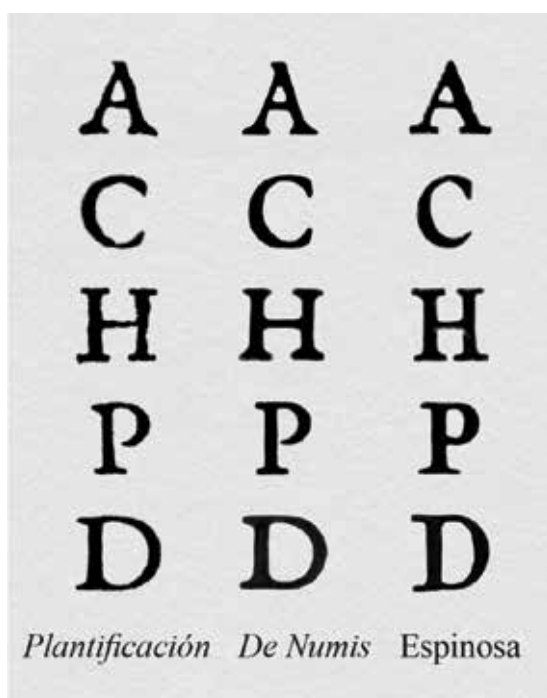


Fig. 4. Comparativa del entredós del *De numis* (en el centro) con el de la *Plantificación* (a la izq.) y el de *Espinosa* (a la derecha). (Letras muy ampliadas).

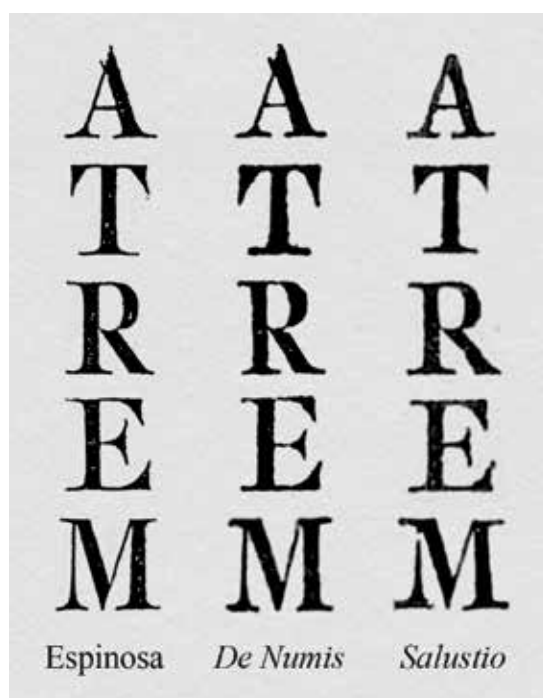


Fig. 5. Identificación de las letras de títulos del *De numis* (en el centro) con las muestras de *Espinosa* (a la izq.). A la derecha, letras de títulos del *Salustio*.

empleadas por Ibarra en el *Salustio*, pues proceden del mismo punzonista.

Estas mayúsculas ya no tienen un vínculo directo con el *trazo humanista* del Renacimiento. Su escala es más condensada, el eje es en ocasiones vertical y otras veces inclinado, con la tendencia a aumentar el contraste grueso-fino que culminará en las *didonas* de Bodoni y Didot. Son tipografías *transicionales*, barrocas en camino al neoclasicismo, en las que destacan vigorosas cuñas en pico que terminan los brazos de E, T o Z. Los remates robustos también se dieron en letras de Gil o Pradell, pero este último reproducía los terminales de Fleischmann³⁵ que son más ornamentados, rococó diría Bringhurst³⁶,

siendo los de *Espinosa* algo más rectos y afilados. No obstante, Updike afirmaba de las muestras de *Espinosa*, que sus “caracteres romanos, en algunos casos, y todas las letras cursivas, tienen una extraordinaria apariencia caligráfica”; característica que consideraba *idiosincrásica* de la tipografía española. Y subrayaba: “España se hace ostensible en cada página de este volumen”³⁷.

Para las cursivas de la *dedicatoria* Monfort no recurrió a las de *Espinosa*, muy conocidas por ser utilizadas en el *Salustio*. No sabemos si hubo motivo alguno para ello, aunque la elección de *Espinosa* para la edición de Ibarra pudo ser polémica y son conocidas las críticas que reci-

35 CORBETO, Albert, *Especímenes tipográficos españoles. Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833*. Madrid, Calambur, 2010, p. 31

36 BRINGHURST, Robert, *Los elementos del estilo tipográfico*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 155.

37 UPDIKE, Daniel B., *op. cit.*, p. 80.

bió³⁸. En todo caso, las cursivas de la dedicatoria del *De numis* las identificamos con las de Eudald Pradell en *Los caracteres de la Imprenta Real en 1793*, en las muestras de su viuda e hijo de 1793 y en las de Pedro Isern de 1795³⁹. El inventario de bienes tras el fallecimiento de Monfort alude a esta cursiva como grado *peticano*⁴⁰, pero es un *peticano* pequeño, de apenas 22 pt. Las cursivas de Pradell, al igual que sus romanas, tienen un considerable parecido con las de Fleischmann, como se puede apreciar, por ejemplo, en el detalle de la h que termina enrollada en su base [fig. 6].

Las páginas del libro tienen una proporción de uno partido por la raíz cuadrada de dos, intermedia entre 2:3 y 3:4, los formatos preferidos en la Edad Media⁴¹, con los que acabaría fabricándose el papel en los molinos europeos. El Renacimiento propuso tamaños más angostos que se mantuvieron en el barroco, pero el gusto neoclásico del XVIII volvió a formatos más anchos. Son páginas grandes, con los clásicos márgenes amplios “intrínsecamente elegantes” (que diría Morison)⁴², tan extensos como la parte impresa. En este caso se suman a un adecuado tamaño de letra y un regleteado que se aplica con sabiduría: unos 2,1 pt añadidos al cuerpo, que dan una relación cuerpo/interlineado de 16,2/18,3 pt. El resultado es ligero, refinado, pero a la vez apropiado para el carácter académico del texto. El *De numis* “por su lujosa presentación acércase bastante al de las monografías de Salustio”⁴³, decía Leopoldo Juan en

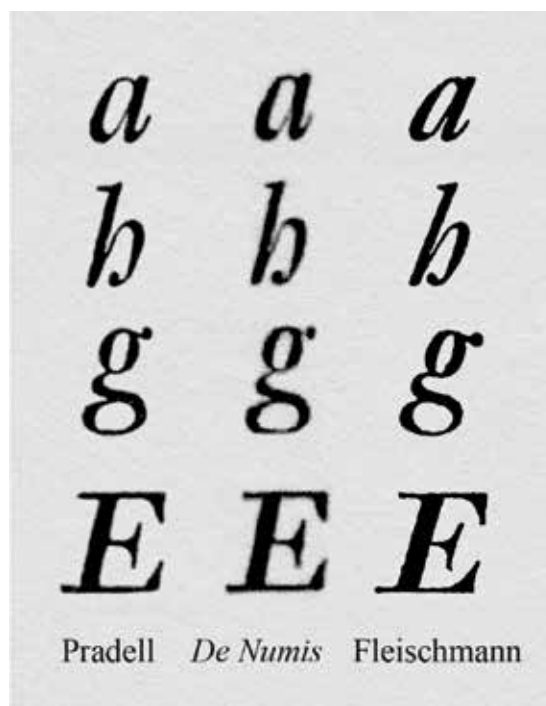


Fig. 6. Identificación de las cursivas de la dedicatoria del *De numis* (en el centro) con las muestras de Pradell (a la izq.). A la dcha., cursivas de Fleischmann procedentes de *Proef van Letteren*, Izaak y Johan Enschedé, Haarlem, 1748.

1918. En efecto, su producción, calidad del papel incluida, sobrepasaba en recursos, técnica y estética el nivel medio de impresión, pero la calificación de “lujosa presentación” no sería la utilizada en nuestro tiempo. Por su parte, Updike afirma:

³⁸ Ver: NAVARRO VILLOSLADA, Francisco, “Apuntes sobre el grabado tipográfico en España II” en *La Ilustración Española y Americana* n. VII, 1877, pp. 130-134 (en especial p. 134); CÁTEDRA, Pedro M., *G. B. Bodoni y los españoles t. I. Epistolario de Leandro Fernández de Moratín & Giambattista Bodoni, con otras cartas sobre la edición de «la comedia nueva»* (parma, 1796). San Millán de la Cogolla & Parma, Instituto Biblioteca Hispánica del Cilengua, 2010, pp. 123 y 126.

³⁹ Ejemplares en la Biblioteca Nacional de España: *Caracteres de la Imprenta Real en 1793* (sign. 2/18111); *Muestras de los grados de letras y viñetas que se hayan en el obrador de fundición de la viuda é hijo de Pradell. Madrid. En la oficina de D. Benito Cano, año de 1793* (sign. R/22144); *Muestras de los caracteres que tiene en su obrador Pedro Isern, fundidor en esta corte. En la imprenta de Fermin Thadeo Villalpando, año M. DCC. XCV. Madrid, 1795* (sign. U/2305).

⁴⁰ En SERRANO Y MORALES, J. Enrique, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868*. Valencia, F. Domenech, 1898-1899, p. 347.

⁴¹ BRINGHURST, Robert, *op. cit.*, p. 177.

⁴² MORISON, Stanley, *Principios fundamentales de la tipografía*. Barcelona, del bronce, 1998, p. 99 [ed. orig. de 1930].

⁴³ JUAN GARCÍA, Leopoldo, *Pérez Bayer y Salamanca: datos para la bio-bibliografía del hebraísta valenciano*. Salamanca, Calatrava, 1918, p. 152.

“Teniendo en cuenta la armonía entre la tipografía y la seriedad académica del trabajo de Pérez Bayer, esta obra es desde el punto de vista conceptual increíblemente precoz para su época”⁴⁴.

Se puede decir que se trata de un libro acorde con los principios de la Ilustración. Tal vez por ello a Updike no le parecían coherentes con ese estilo severo y clásico los grabados de cabeceras y capitulares “en sí mismos atractivos”, pero sí le parecían coherentes las ilustraciones

de monedas a lo largo del libro y en la portada⁴⁵. En relación a ello, la portadilla del texto incluye un grabado alargado en la cabecera y otro de capitular, comparable a las portadillas del Salustio [fig. 7]. En cambio, el estilo de la portada es decididamente neoclásico y predomina la composición tipográfica [fig. 8]. El grabado del anverso y reverso de una moneda, bajo el título, se integra con su geométrico recorte circular como si de una línea de texto más se tratase. Impera la simplicidad y la armonía, con tres grados de letra, interletrado adicional, y,



Fig. 7. A la izq., portadilla de *La guerra de Jugurta* de Cayo Salustio, Madrid, Ibarra, 1772. A la dcha., portadilla del *De numis hebraeo-samaritanis* de F. Pérez Bayer, Valencia, B. Monfort, 1781.

⁴⁴ UPDIKE, Daniel B., *op. cit.*, p. 75.

⁴⁵ *Ibidem*.

sobre todo, generosos espacios e interlineados que declaran un clasicismo epigráfico propio de la Ilustración y una disposición cercana a la de los libros de Baskerville o Bodoni. Muestra el momento culminante del libro español del XVIII, con un estilo *transicional* neoclásico que no excluye detalles expresivos de la tradición impresa española, diferente del racionalismo más estático de Baskerville.

Por último, recapitular que se han expuesto las razones por las que la *Plantificación* y el *De numis* son paradigmas de la imprenta española en el s. XVIII, desde la contribución del libro valenciano. Tras estudiar los originales y las muestras tipográficas, hemos aportado y corregido datos sobre algunas letras utilizadas y llegado a conclusiones sobre el estilo de ambas obras en relación a la historia de la tipografía. Cada una de ellas, desde su respectiva ubicación cronológica, participó del ideal ilustrado de la imagen como complemento del texto, con una utilidad que se orienta al conocimiento y su comunicación. En definitiva, intervinieron en la construcción de una época sobresaliente de la impresión tipográfica en España que ya no se repetiría, pues el siglo XIX volvió a sumir al país en una crisis de la industria, la agricultura y el patrimonio cultural. Sin olvidar, por otra parte, que la Revolución industrial llevó a la tipografía por nuevos caminos que le alejarían de la tradición clásica del libro.

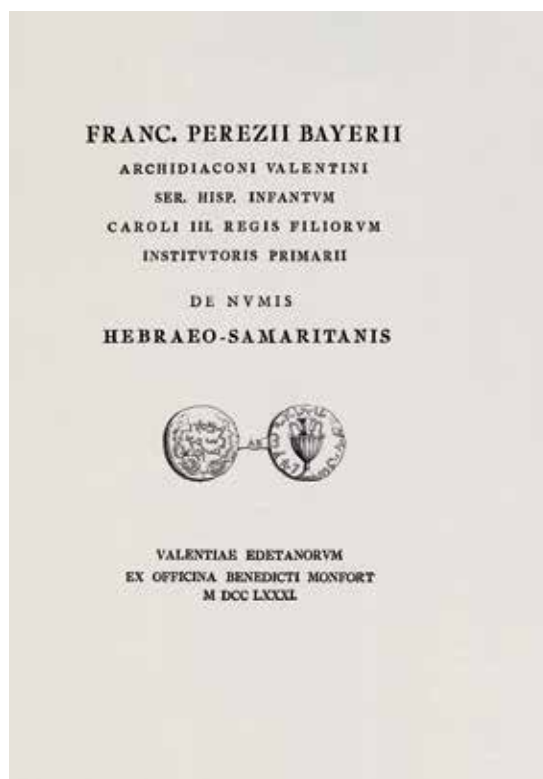


Fig. 8. Portada del *De numis hebraeo-samaritanis* de F. Pérez Bayer, Valencia, B. Monfort, 1781.

Agradecimientos:

A las siguientes instituciones por facilitar el acceso para el estudio de sus fondos históricos: Archivo Histórico Nacional, Madrid; Biblioteca Històrica de la Universitat de València; Biblioteca Municipal Serrano Morales, València; Biblioteca Nacional de España, Madrid; Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, València.