

Juana Coronada GÓMEZ GONZÁLEZ



**CARACTERÍSTICAS MATERIALES DEL LIBRO ROMÁNTICO ESPAÑOL
(1830-1865)**

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española IV (Bibliografía Española y
Literatura Hispanoamericana)

Facultad de Filología

Curso Académico 2014-2015

Convocatoria de Septiembre

Tutor: Dra. Isabel Cristina DÍEZ MÉNGUEZ

Fecha de defensa: 30 de septiembre de 2015

Calificación: Sobresaliente (9,5)

TÍTULO: *Características materiales del libro romántico español (1830-1865)*

AUTORA: Juana Coronada GÓMEZ GONZÁLEZ

RESUMEN:

Este trabajo presenta dos aspectos claramente diferenciados. El primero es la recopilación de toda la información posible acerca de las características materiales del libro romántico español localizada en la bibliografía especializada en esta cuestión. El segundo, la búsqueda y descripción de una serie de libros -en particular aquellos impresos en Madrid entre 1830 y 1865- y localizados en varias bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid y en la Biblioteca Nacional de España. Se ha intentado comprobar si las características materiales de los ejemplares examinados en este trabajo corroboran o no los aspectos comentados por las autoridades consultadas.

PALABRAS CLAVE: libro romántico – características materiales – ilustración – técnicas de grabado – encuadernación – novela por entregas – editor.

TITLE: *Material characteristics of Spanish romantic book (1830-1865)*

AUTHOR: Juana Coronada GÓMEZ GONZÁLEZ

ABSTRACT:

This paper presents two distinct aspects. The first one is the collection of all possible information about the material characteristics of the Spanish romantic book located in the specialized literature on this issue. The second one is the search and description of a series of books -particularly those printed in Madrid between 1830 and 1865- and located in various libraries of the Complutense University of Madrid and the National Library of Spain. An attempt was made to check whether the material characteristics of the specimens examined in this study corroborate or not the matters discussed by the authorities consulted.

KEYWORDS: romantic book – material characteristics – illustration – techniques of engraving – bookbinding – serial novel – editor.

ÍNDICE

- 1. Introducción, objeto y metodología de la investigación, pág. 5**
 - 1.1. Introducción, pág. 5
 - 1.2. El objeto de estudio del presente trabajo. Objetivos. Estructura, pág. 6
 - 1.3. Estado de la cuestión, pág. 8
 - 1.4. Metodología, pág. 10
 - 1.5. El sistema de citas empleado, pág. 11
 - 1.6. Fuentes bibliográficas, pág. 14
- 2. Los aspectos materiales fundamentales del libro romántico, pág. 15**
- 3. La ilustración y otros aspectos materiales en el libro romántico español, pág. 17**
 - 3.1. La ilustración en el libro romántico español, pág. 17
 - 3.2. La ilustración del libro: técnicas para su realización, pág. 20
 - 3.2.1. La litografía: su origen y su aplicación en España, pág. 20
 - 3.2.2. Artistas y litógrafos: José Madrazo, Jenaro Pérez de Villaamil y Francisco Javier Parcerisa, pág. 23
 - 3.2.3. La renovación de la técnica xilográfica, pág. 27
 - 3.2.4. Conclusiones respecto a los resultados de la aplicación de las técnicas litográficas y xilográficas en la España del Romanticismo, pág. 29
 - 3.2.5. Otras técnicas para ilustrar libros: la calcografía, el daguerrotipo y la fotografía, pág. 30
 - 3.3. La decoración y los adornos tipográficos en los libros románticos, pág. 33
 - 3.4. La tipografía empleada en la confección del libro romántico, pág. 36
- 4. La encuadernación del libro romántico, pág. 41**
 - 4.1. Los estilos de encuadernación predominantes en el Romanticismo, pág. 41
 - 4.1.1. El estilo rocalla Luis Felipe, pág. 41
 - 4.1.2. El estilo neogótico, pág. 42
 - 4.2. La encuadernación española en el periodo romántico: etapas, pág. 44
 - 4.2.1. Los encuadernadores Antonio Suárez Jiménez y Miguel Ginesta, pág. 44
 - 4.2.2. El estilo catedral o neogótico español, pág. 45
 - 4.2.3. El estilo de planchas románticas, pág. 47
 - 4.2.4. El estilo isabelino, pág. 47
 - 4.2.5. Las encuadernaciones de las guías de forasteros, pág. 50
 - 4.2.6. La encuadernación industrial en el Romanticismo, pág. 51

- 5. La novela por entregas y el libro romántico, pág. 55**
 - 5.1. El folletín y la novela por entregas: descripción y diferencias, pág. 55
 - 5.2. El público lector de la novela por entregas, pág. 58
 - 5.3. Los novelistas por entregas, pág. 59
 - 5.4. La difusión de la novela por entregas, pág. 61
 - 5.5. Las características materiales de la novela por entregas, pág. 62
- 6. La figura del editor en el Romanticismo español, pág. 68**
 - 6.1. El editor, un nuevo protagonista. Avances técnicos y legislativos, pág. 68
 - 6.1.1. Tipos de editores en el Romanticismo español, pág. 72
 - 6.2. Los editores madrileños en el Romanticismo, pág. 73
 - 6.2.2. Breve semblanza de algunos de los editores principales del Romanticismo en Madrid, pág. 74
 - 6.3. El caso particular de la edición teatral, pág. 79
- 7. Conclusiones, pág. 81**
- 8. Bibliografía, pág. 87**
- Anexo documental, pág. 92**
 - 1. Literatura española, pág. 92
 - 2. Literatura extranjera traducida al español, pág. 132
 - 3. Química, pág. 136
 - 4. Historia, pág. 137
 - 5. Derecho, pág. 142
 - 6. Psicología, pág. 149
 - 7. Historia de la Literatura española, pág. 150
 - 8. Crítica Literaria, pág. 150

1. INTRODUCCIÓN, OBJETO Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Introducción

La Historia del Libro, a lo largo del siglo XX y lo que llevamos de la presente centuria, se ha ocupado en analizar -aunque no siempre con gran profundidad- los libros creados en España en los años en los que se desarrolló una corriente social y cultural denominada el Romanticismo. Como tantas otras cosas, este movimiento llegó a nuestro país con retraso, y cuando en otros países de nuestro entorno, como Francia, Gran Bretaña o los estados alemanes presentaba un grado mayor o menor de decadencia, el Romanticismo vive con fuerza en España hacia 1830 y se mantiene vigente hasta 1860, aproximadamente. Esta corriente socio-cultural se vio reflejada en el aspecto material de los libros creados en aquellos tiempos, los cuales ganaron, de manera general, en belleza y cuidado en su presentación material gracias a los nuevos procedimientos técnicos y mecánicos desarrollados en esas décadas.

Para la realización de este trabajo hemos seguido las palabras de aquellos estudiosos de la Bibliografía española que dedicaron parte de su tiempo a esta cuestión. En particular, los bibliógrafos Hipólito Escolar Sobrino y Agustín Millares Carlo, los cuales, en algunos de sus manuales más generales describieron cómo era el libro romántico en España. Hay que decir que la información que facilitan es magnífica pero, en ocasiones, algo escasa. Junto a ellos, la obra de María del Carmen de Artigas-Sanz, la primera en ocuparse con gran detalle en el libro romántico español, que fue el objeto de su tesis doctoral en el año 1947 y que, con posterioridad, publicó como monografía especializada en cuatro volúmenes. Esta obra es de referencia, aunque una especialista en la materia como Pilar Vélez¹ la consideraba en 1996 portadora de unas conclusiones poco concisas y algo vagas respecto a los datos conocidos a finales del siglo XX.

Junto con estas y otras obras cronológicamente más próximas a nosotros hemos reunido una colección de fuentes primarias y secundarias bastante completa, pese a las dificultades que entraña el realizar un trabajo sobre una cuestión que, actualmente, y según varios investigadores, todavía sufre la carencia de tener una bibliografía tan nutrida como la que existe respecto a los códices o el libro antiguo, y quizá aún más

¹ Pilar Vélez, «La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX», en *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, p. 195.

importante, más actualizada. Por ejemplo, Albert Corbeto recuerda que todavía está por hacer la catalogación de los muestrarios de imprenta españoles a partir de 1833 y hasta las primeras décadas del siglo XX.² Igualmente, el documento en línea de la BNE *Mujeres impresoras siglos XVI-XIX*, reflexiona acerca de la escasez de datos existentes en todo lo que tiene que ver con las mujeres y la imprenta en el siglo XIX. Muchas de las fuentes consultadas están redactadas por los grandes estudiosos del siglo XX, como los ya citados más arriba, pero no existe un número destacable de obras actuales que permitan acercarnos a este tema desde una perspectiva más cercana. Es probable que el libro español decimonónico sea un tanto el hermano pobre del importantísimo legado conservado y conocido en España en lo que hace referencia a los libros creados en la imprenta manual y sus predecesores, los libros manuscritos.

1.2. El objeto de estudio del presente trabajo. Objetivos. Estructura

Una vez reunida la bibliografía necesaria para comenzar a trabajar en el análisis de las características del libro romántico español, el objetivo propuesto fue el de intentar concluir si la información que aportan dichas fuentes era coincidente con el examen, tanto *in situ* como *in absentia*, de una serie de ejemplares localizados en dos bibliotecas concretas, la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” y la Biblioteca Nacional de España. Era deseable tratar de corroborar si las características materiales descritas en los manuales de referencia eran generales a todo libro impreso en el periodo romántico o, tal vez, eran algo puntual.

Para delimitar el campo de estudio se estableció un corte cronológico y espacial: libros impresos entre los años de 1830 a 1865 en la ciudad de Madrid. La materia principal fue la Literatura española, pero se amplió a otras como el Derecho, la Historia o la Química.

La búsqueda de ejemplares se realizó en la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, institución depositaria de los fondos decimonónicos de la Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) desde 2013. Asimismo, la Biblioteca Nacional se incorporó a la localización de ejemplares para nutrir el trabajo. Ambas bibliotecas, por su carácter eminentemente investigador y por las facilidades que presentan para la consulta de libros, tanto *in situ* como *in absentia*, fueron muy importantes para conseguir los ejemplares más interesantes. A estas

² Albert Corbeto, *Especímenes tipográficos españoles*, Madrid, Calambur, 2010, p. 64.

bibliotecas se añadieron las de la Facultad de Derecho y la Biblioteca “María Zambrano” en su sección de Filología, ambas pertenecientes a la Universidad Complutense de Madrid.

Respecto a la delimitación de los documentos a consultar, se pensó en los siguientes parámetros para crear los asientos bibliográficos del anexo documental, organizados por materias:

- Datos tipográficos.
- Localización.
- Ornamentación en la portada.
- Ornamentación en el interior del libro.
- Tipo de papel.
- Encuadernación.
- Materia.
- Contenido del libro.
- Comentarios.

Una vez delimitado el objeto de estudio se pasó a crear un plan de trabajo con los objetivos que detallamos a continuación:

1. Localización de las bibliotecas en las que se realizarían las búsquedas de los ejemplares.

2. Localización de las obras a examinar dentro de un marco espacio-temporal concreto para la creación de un corpus; se incluyeron autores de la Literatura romántica española, libros de otras literaturas impresas durante el periodo romántico y obras de otras materias.

3. Localización de bibliografía especializada en el libro romántico español.

4. Organización del trabajo escrito en dos partes: teórica y práctica.

5. Redacción del trabajo en la parte teórica.

6. Creación de los asientos bibliográficos del anexo documental con los datos obtenidos tras el examen de los ejemplares en las bibliotecas.

7. Estudio de los datos obtenidos gracias a la bibliografía consultada y cotejo con los datos obtenidos tras el examen de los ejemplares para llegar a las conclusiones finales.

8. Redacción del objeto y metodología de la investigación y de las conclusiones.

9. Presentación del Trabajo de Fin de Máster (TFM) ante el tribunal examinador.

Es evidente que se trabajó en algunos de estos objetivos a la vez, y que fue necesaria la colaboración estrecha con la directora del trabajo para la consulta de dudas, la aportación de ideas, el asesoramiento en diversas cuestiones y la resolución de problemas.

Por último, y respecto a la estructura, este trabajo se compone de los siguientes apartados:

- Índice.
- 1. Introducción, objeto y metodología de la investigación.
- 2. Los aspectos materiales fundamentales del libro romántico.
- 3. La ilustración en el libro romántico.
- 4. La encuadernación del libro romántico.
- 5. La novela por entregas y el libro romántico.
- 6. La figura del editor en el Romanticismo español.
- 7. Conclusiones.
- 8. Bibliografía.
- Anexo documental.

Los capítulos del 1 al 6 -excepto el número 2- presentan divisiones en apartados y, a veces, en subapartados, si la información localizada ha sido exhaustiva. Se ha presentado la información localizada desde los aspectos más generales a los más concretos, explicándolos con detalle en los subapartados cuando ha sido posible.

1.3. Estado de la cuestión

A día de hoy existen varias obras colectivas que tratan la Historia del Libro y, por lo tanto, el libro romántico, como la *Historia universal del libro* (1993) y la *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, volumen III (1996), la primera escrita y la segunda coordinada por Hipólito Escolar Sobrino; la *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914* (2003), coordinada por Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel, o las obras del historiador Jesús Antonio Martínez Martín versadas en el mundo del libro español decimonónico, como *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX* (1992), *Lecturas y lectores en la España isabelina (1833-1868)* (1986), e *Historia de la edición en España (1836-1936)* (2001). Otra área relacionada con el libro romántico, estudiada en las Facultades de Documentación, es la encuadernación, de la que existen obras generales pero no monografías centradas en los

libros del periodo del Romanticismo,³ aún está vigente la obra de Matilde López Serrano *La encuadernación española* (1972), estudio breve y conciso. En todas estas fuentes destaca sobremanera el interés por el mundo editorial y los hábitos de lectura en la España del siglo XIX, pero no abunda la información específica sobre el libro romántico español desde el punto de la Bibliografía Material -básicamente, el estudio detallado de sus características materiales-. Solo la obra de María del Carmen de Artigas-Sanz *El libro romántico en España* (1953-1955)⁴ está exclusivamente centrada en esta cuestión. Así, debido al enorme vacío existente en más de 60 años, en los que no se ha redactado ninguna monografía especializada respecto a las características materiales del libro español romántico, es necesario entresacar datos de todas estas fuentes para elaborar un estudio propio gracias al examen de obras de época que permitan concluir una visión más actualizada de este tema.

Este vacío temporal hace patente, a veces, la distancia existente entre los datos aportados en la bibliografía especializada y la experiencia real. En algunos casos, la experiencia docente e investigadora de algunos especialistas en la materia ha permitido observar que, al consultar *in situ* libros románticos, no siempre se advertían las características materiales que describe la bibliografía ya citada, como el uso de papel de colores o la abundancia de ilustraciones en los libros españoles de aquella época. Esto no quiere decir que lo indicado por los investigadores no sea veraz, sino que sus comentarios no parecen ser aplicables de forma general y rotunda. Por eso, a través de este trabajo deseamos corroborar de primera mano lo descrito en esa bibliografía especializada.

También es importante indicar que decidimos no dejar de lado otros aspectos que sí han despertado un gran interés en los estudiosos, como los ya citados del mundo editorial y los hábitos lectores de los españoles del periodo romántico, aunque siempre con el propósito de relacionarlos con las características del libro romántico español.

³ Al término de la redacción de este trabajo hemos conocido la recientísima publicación de la obra de Antonio Carpallo Bautista *Encuadernaciones del XIX en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. (Estilo Imperio, a la catedral y romántico)*, [Madrid], Ollero y Ramos, D.L. 2015.

⁴ En el año 1947 apareció *El libro romántico en España*, tesis doctoral inédita, presentada en la Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, y firmada por María del Carmen Artigas Castro. Entre 1953 y 1955 se publicó esa tesis por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Miguel de Cervantes", en cuatro volúmenes: *El libro romántico en España, vol. I, Valoración histórica*, 1953; *El libro romántico en España, vol. II, Láminas*, 1954; *El libro romántico en España, vols. III y IV, Acervo patrimonial*, ambos de 1955, y todos a nombre de María del Carmen de Artigas-Sanz. El cambio de apellidos puede resultar confuso, pero hacen referencia a la misma persona.

1.4. Metodología

En primer lugar, se pensó en tener como objeto de estudio obras escritas por autores pertenecientes al canon de la Literatura española del Romanticismo -como son Gertrudis Gómez de Avellaneda, Mariano José de Larra, José de Espronceda, José Zorrilla, el duque de Rivas, Juan Eugenio Hartzenbusch y Manuel Bretón de los Herreros-, al ser este un Máster en Literatura Española. De todos estos autores se localizaron obras en el primer lugar de búsqueda, la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. Se intentó localizar obras de algún otro autor, pero no coincidían con el periodo de tiempo establecido o no interesaban por estar impresas fuera de Madrid o de España. Por otro lado, y gracias a la recomendación de la directora del trabajo, se amplió la búsqueda de ejemplares a otras materias, ya que era interesante observar si las características encontradas eran exclusivas de las obras literarias o bien se compartían con otro tipo de publicaciones, como podían ser los manuales de Derecho o los libros de Historia. La búsqueda de ejemplares se amplió a la Biblioteca Nacional de España, para intentar acrecentar el corpus de obras, y se incluyeron las novelas por entregas, de las cuales se encontraron ejemplares en ambas bibliotecas, y novelas que son traducciones de obras de gran éxito en el extranjero. Así, se completó un corpus de libros impresos en Madrid entre 1830 y 1865 de bastante amplitud.

Una vez creado el corpus de obras examinadas, se trasladaron los datos tomados a los asientos bibliográficos que forman el anexo documental, al cual se añadieron, siempre que ha sido posible, imágenes, o bien tomadas de las digitalizaciones que ofrecen tanto el catálogo Cisne de la Biblioteca Universitaria de la Universidad Complutense (BUCM) como el catálogo de la Biblioteca Nacional de España, o bien fotografías captadas por la autora del trabajo cuando ha sido factible acceder a esta posibilidad en las bibliotecas arriba citadas.

A la vez que se iba realizando el trabajo presencial en las bibliotecas y a través de la consulta de las digitalizaciones accesibles, se trabajaba en la redacción de una serie de capítulos teóricos que abarcaban los temas nucleares del libro romántico español. El primero de todos, la ilustración y otras características materiales, y a continuación, la encuadernación, la novela por entregas y, por último, los editores madrileños en el periodo romántico. Así, con la mayor cantidad de información teórica recabada y gracias a los datos aportados por los eruditos más importantes en cada área se pudieron comparar sus teorías con los datos obtenidos de los exámenes de los

ejemplares del corpus de obras para llegar a las conclusiones que presenta este trabajo. Igualmente, se redactó el presente capítulo introductorio, intentando detallar el método de trabajo seguido y los objetivos perseguidos en este trabajo de investigación.

1.5. El sistema de citas empleado

Al realizar este trabajo hemos seguido un sistema de citas de descripción bibliográfica lo más completo posible y con carácter sistemático, basadas con modificaciones en la norma ISO 690-1987:

«Se elabora con criterios uniformes diseñados por el bibliógrafo y permiten una adaptación mejor a las características de los materiales. No obstante, es conveniente que se adapte a algunas de las normas internacionales, por ejemplo, la ISO 690-1987 (UNE 50-104 en España), puesto que resuelven los problemas de todo tipo que se pueden plantear en las descripciones».⁵

Esta descripción se encuadra dentro de uno de los dos grandes tipos de descripción bibliográfica, la sintética, que aporta los datos fundamentales del documento. Como recuerda Juan Delgado Casado, «[...] los datos mínimos de un asiento bibliográfico, según la norma ISO 690, son: autor, título, lugar y año [...]»,⁶ a los que hemos añadido el dato correspondiente a la editorial. Asimismo, y según este autor, «en las bibliografías suele haber mucha más flexibilidad o heterodoxia que en los repertorios oficiales o en los catálogos de las bibliotecas [...]».⁷ En nuestro caso, para la bibliografía citada y manejada que aparece al final del trabajo hemos seguido el siguiente modelo:

-Monografías:

APELLIDOS, Nombre desarrollado. *Título: subtítulo*. Lugar de edición: editorial, año.
FERRERAS, Juan Ignacio. *La novela por entregas. 1840-1900*. Madrid: Taurus, 1972.

-Capítulos en obras colectivas:

APELLIDOS, Nombre desarrollado. «Título del capítulo: subtítulo». En mención de responsabilidad, *Título: subtítulo*. Lugar de edición: editorial, año, páginas.
CARRIÓN GÚTIEZ, Manuel. «La encuadernación española en los siglos XIX y XX». En Hipólito Escolar Sobrino (dir.), *Historia ilustrada del libro español. La edición*

⁵ Fermín de los Reyes Gómez, *Manual de bibliografía*, Madrid, Castalia, D.L. 2010, pp. 256-257.

⁶ Juan Delgado Casado, *Introducción a la bibliografía*, Madrid, Arco/Libros, D.L. 2005, p. 154.

⁷ *Ibid.*, p. 156.

moderna. Siglos XIX y XX. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 491-539.

-Artículos (publicados en Internet):

APELLIDOS, nombre desarrollado. «Título del artículo». En *Nombre de la publicación:*

subtítulo, número [en línea]: dirección electrónica [dd/mm/aa]

GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. «La edición teatral en el siglo XIX». En *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, núm. 41 [en línea]:

<<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/la-edicion-teatral-en-el-siglo-xix/>> [09/06/2015]

En el caso de las notas a pie de página:

-Monografías:

Nombre desarrollado y apellidos, *Título*, lugar de edición: editorial, año, páginas citadas.

Francisco Calvo Serraller, *Breve historia del Museo del Prado*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 33-38.

-Capítulos en obras colectivas:

Nombre desarrollado y apellidos, «Título del capítulo», en *Título de la obra*, lugar, editorial, año, páginas citadas.

Pilar Vélez, «La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX», en *Historia ilustrada...*, op. cit., pp. 196 y ss.

Cuando se vuelve a citar, no se desarrolla el nombre del autor y se abrevia el título del capítulo.

P. Vélez, «La ilustración del libro...», cap. cit., p. 202.

-Artículos (publicados en Internet):

Nombre desarrollado y apellidos, «Título del artículo: subtítulo», en *Título de la publicación*, volumen, número, año, páginas [en línea]: dirección electrónica.

Cfr. Diana Cooper-Richet, «Apuntes para una historia de la librería Denné, (1785-1885)», en *Orbis Tertius*, vol. XIX, nº 20, 2014, 148-154 [en línea]:

<<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a17/6269>>

Finalmente, en el anexo documental, ofrecemos los datos tipográficos de la siguiente manera:

APELLIDOS, Nombre desarrollado (fechas de nacimiento y defunción): *Título: subtítulo.*
 Edición [si es segunda o posterior]. Lugar de publicación: editorial/imprenta, año, volumen/páginas, centímetros.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1806-1880): *Doña Mencía: drama en tres actos en verso*
 Madrid: Imprenta de José María Repullés, 1838, 110 pp., 19 cm.

Además de los datos tipográficos básicos para la identificación de cada libro, se ha incluido, como se ha comentado más arriba -apartado 1.2.- una descripción de carácter analítico, en la que se detalla la localización del ejemplar, la ornamentación en la portada y en el interior del libro, el tipo de papel, la encuadernación, la materia, el contenido del libro, y otros comentarios, si viene el caso. Hemos tomado como muestra el siguiente asiento del anexo documental:

1.5.

Datos tipográficos	HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1806-1880): <i>Doña Mencía: drama en tres actos en verso.</i> Madrid: Imprenta de José María Repullés, 1838, 110 pp., 19 cm.
Localización	Biblioteca “María Zambrano”, CT 82-2CLC, 18.
Ornamentación en la portada	Combina tipos en mayúscula y negrita con minúsculas en cursiva para el nombre del autor. En el centro, una viñeta tipográfica que representa la máscara teatral del Drama con un puñal y una copa tras ella. Pie de imprenta: Madrid: Imprenta de José María Repullés, 1838.
Ornamentación en el interior del libro	En el vuelto de la portada aparece la lista de personajes, con el título «Personas» en mayúscula negrita. Bajo el mismo, un bigote, la lista de personajes en mayúsculas, y otro bigote distinto con predominio del blanco. Entre la acotación que indica la escena y la nota de propiedad del editor, un tercer bigote, diferente a los anteriores. La página en la que se inicia cada acto presenta, en la parte superior, un doble filete grueso y fino en negrita. Debajo, la indicación del acto que corresponda en mayúsculas negritas, y un bigote en negrita la separa del texto del drama. En los birlés que aparecen al final de los dos primeros actos, dos viñetas tipográficas.
Tipo de papel	El papel es bastante grueso y se encuentra en mal estado de conservación.
Encuadernación	Holandesa moderna. En el lomo se lee «Círculo Literario Comercial, 18».
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Acto primero.-Acto segundo.-Acto tercero.
Comentarios	Conserva las portadillas de la colección de teatro del «Círculo Literario Comercial». Volumen facticio. El interior muestra un sello con la inscripción «Sección de teatro Rafael de Balbín».

1.6. Fuentes bibliográficas

Nuestra intención ha sido la de localizar fuentes bibliográficas de la mayor solvencia pese al paso de las décadas -como es el caso de las obras clásicas de María del Carmen de Artigas-Sanz, Agustín Millares Carlo y Matilde López Serrano-, y también obras de referencia mucho más próximas a nuestro días. Este es el caso de los estudios respecto a la tipografía española y los especímenes tipográficos del catalán Albert Corbeto, experto en estas cuestiones, junto con *Los estilos de encuadernación*, de José Luis Checa Cremades. También hemos consultado fuentes como la *Historia universal del libro*, de Hipólito Escolar Sobrino, y los trabajos de Juan Ignacio Ferreras respecto al folletín y las novelas por entregas, además de otros textos de referencia como son los capítulos incluidos en la *Historia ilustrada del libro español*, coordinada por Escolar Sobrino en 1996 y redactados por Manuel Carrión Gútiez, Pilar Vélez y Jean-François Botrel.

También, y gracias a las búsquedas en Internet, hemos localizado otros artículos menos conocidos, como el de José Luis González Subías acerca de los editores teatrales del siglo XIX o el micrositio de la Biblioteca Nacional dedicado a las mujeres impresoras en España desde el siglo XVI al XIX.

Por último, han sido fundamentales las consultas de los ejemplares reproducidos en formato PDF tanto en la Biblioteca Nacional -aquí, a través de las reproducciones que facilita la Biblioteca Digital Hispánica (BDH)- como en el catálogo Cisne de la BUCM, en este último caso, accesibles gracias a Google Books. La rapidez y la comodidad de estas consultas es digna de reseñarse, pese a otros aspectos menos gratos, como la pérdida de calidad de la reproducción cuando esta es en gama de grises frente a la de color. Aún así, esta herramienta de trabajo es muy destacable. Es importante resaltar que los ejemplares objeto de estudio han sido examinados, en su gran mayoría, *in situ*, o bien combinando la posibilidad de ver el libro en la biblioteca con la consulta del ejemplar en su versión digital. Solo cuando por motivos de conservación u otras causas de fuerza mayor ha sido imposible consultar el ejemplar *in situ* se ha recurrido únicamente a la digitalización. Si esto impide observar con claridad algún detalle o bien ofrecer una opinión categórica, se hace saber en el asiento correspondiente del anexo documental.

No podemos olvidar la enorme utilidad del muestrario de caracteres de imprenta del impresor madrileño Ignacio Boix, que resultó enormemente aclaratorio a la hora de comprender algunas cuestiones tipográficas fundamentales para la autora del

trabajo por su desconocimiento de la terminología del mundo de la imprenta decimonónica.

2. LOS ASPECTOS MATERIALES FUNDAMENTALES DEL LIBRO ROMÁNTICO

La idea nuclear de este trabajo es abordar el análisis y estudio del libro romántico editado en Madrid entre 1830 y 1865 desde el punto de vista del libro como objeto material, dentro de los parámetros de la Historia del Libro y de la Bibliografía Material. Es decir, realizar un acercamiento al libro como elemento característico de la sociedad romántica española y, en particular, de Madrid, tratando de acercarnos a las personas que los crearon y que los demandaban -los impresores y los lectores-, a los que se añadió más tarde la figura del editor; pero también realizar el análisis detallado de sus características materiales -como los aspectos relacionados con la ilustración, la tipografía, y la encuadernación-. De esta manera es posible efectuar un acercamiento a lo que fue el libro romántico en nuestro país, y de manera mucho más concreta, en su capital, para tratar de entender cómo eran los libros que los españoles de entonces deseaban y podían tanto adquirir como leer.

Así, en estas páginas vamos a concretar los cuatro puntos principales que hemos desarrollado para llevar a cabo el análisis antes indicado. El primero, y quizá, el más importante, es el estudio de las características materiales de los libros del Romanticismo intentando comprobar si la presencia de la ilustración fue tan destacada en ellos como indica la bibliografía especializada en esta cuestión y que detallamos a lo largo del trabajo. Se suele decir que el siglo XIX -y en particular, la época romántica- es «el siglo de la ilustración». Para tratar de confirmar este aserto hemos realizado una investigación creando un corpus de ejemplares impresos en Madrid entre los años 1830 y 1865 de los que detallamos en un anexo los aspectos fundamentales de cada ejemplar, como son los datos tipográficos, la ornamentación en la portada y en el interior del libro, el tipo de papel y la encuadernación. A la vez, hemos podido estudiar cuáles eran las técnicas principales para ilustrar los libros de la época romántica, como la litografía, la xilografía y la calcografía. Destaca sobremanera la litografía, el método favorito en la época para efectuar las ilustraciones de los libros, y que fue desarrollada de manera magistral por artistas tan renombrados como José Madrazo, Jenaro Pérez de Villaamil y Francisco

Javier Parcerisa. También ha sido importante averiguar la existencia de otro tipo de adornos que aparecen en los libros consultados, como las viñetas y los adornos tipográficos, a los que se suman los variados juegos de tipos que se empleaban para las portadas románticas.

El siguiente aspecto a tratar es la encuadernación. El arte ligatorio desarrollado en los años del Romanticismo destaca por la presencia de dos estilos, el neogótico o catedral y el isabelino, además del de planchas románticas -inserto dentro del anterior según Manuel Carrión Gútiérrez-. Por desgracia, en los ejemplares consultados apenas hemos podido localizar alguna de estas encuadernaciones tan bellas, pero las fuentes analizadas aportan una serie de datos muy esclarecedores que nos permiten hacernos una clara idea de cómo son las encuadernaciones románticas más representativas. Hemos estudiado con cierta dedicación la figura de dos artistas, Antonio Suárez Jiménez y Miguel Ginesta, los cuales están considerados entre los mejores encuadernadores de España en el Romanticismo. También tratamos la encuadernación industrial, no tan hermosa pero sí muy importante, ya que, gracias a los adelantos técnicos que fueron surgiendo en la centuria, la encuadernación se adaptó a las características de los libros más sencillos que existían en aquellos años.

La novela por entregas fue un medio de distribución de ciertas obras literarias sumamente característico de la sociedad romántica española, ya que los avances técnicos de la incipiente Revolución Industrial en España permitieron que más y más ciudadanos -principalmente en las ciudades más pobladas y desarrolladas a nivel industrial, como Madrid, Barcelona, Valencia o Sevilla- se habituaran a la lectura y a la posesión de libros. Así, el libro romántico se cruza en su camino con la novela por entregas, que presenta unas importantes características propias. Por eso, hemos decidido dedicar un capítulo del trabajo a esta cuestión, para poder repasar exhaustivamente quiénes eran sus lectores, sus autores, sus editores y sus impresores, y cuáles sus formas de difusión y sus características materiales, en especial las ilustraciones y la tipografía.

En cuarto lugar hemos tratado la figura del editor en el Romanticismo. En nuestra opinión es una figura fundamental para las características del libro romántico ya que, desde la aparición de una serie de editores que invirtieron un importante capital en su negocio editorial -como la sociedad fundada por Gaspar y Roig, o el alicantino Ayguals de Izco, de los que hemos podido examinar varios ejemplares, además de Manuel Rivadeneyra- se observa un evidente incremento en la aparición de numerosos

grabados que ilustran los ejemplares que sacaban al mercado, corroborando así que la presencia de ilustraciones va pareja a la aparición de los editores de corte más moderno.

Por último, hemos elaborado un anexo documental en el que se recogen 46 asientos bibliográficos que describen de manera breve los datos de los ejemplares examinados, todos ellos editados en Madrid entre 1830 y 1865, aproximadamente. De esta manera, hemos podido comprobar si los detalles que indica la bibliografía especializada -la información que facilitan expertos como María del Carmen Artigas-Sanz, Hipólito Escolar, Agustín Millares Carlo y Matilde López Serrano- y los aspectos vistos en los ejemplares examinados coinciden o no, o al menos saber si las coincidencias son relevantes.

3. LA ILUSTRACIÓN Y OTROS ASPECTOS MATERIALES EN EL LIBRO ROMÁNTICO ESPAÑOL

3.1. La ilustración en el libro romántico español

La literatura especializada⁸ suele considerar al siglo XIX el «siglo de la ilustración»; se fija la fecha de 1840, o incluso antes, como el momento en el que ya se observan cambios sustanciales en la presentación de los libros respecto a aquellos que se imprimían desde el comienzo de la centuria hasta esa fecha. Hipólito Escolar recuerda que los libros impresos en España desde el año 1800 hasta cuarenta años después mantenían una apariencia muy similar a los libros dieciochescos. Esto se podía percibir, por ejemplo, en el pequeño formato de los ejemplares, de unos 14 o 15 cm. Escolar es quien habla de la década de 1840 como la del inicio de una etapa nueva en la creación del libro en España: «En la cuarta [década] todo cambió con el triunfo del Romanticismo, que impuso su desbordada fantasía y su búsqueda de la sensibilidad».⁹ A partir de ese momento se observan las características materiales que predominarán en el libro español durante los decenios siguientes. Estas características son:

⁸ Vid. María del Carmen Artigas-Sanz, *El libro romántico en España*, Madrid, CSIC, 1953-1955, especialmente el volumen I, fechado en 1953; Hipólito Escolar Sobrino, *Historia universal del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993, en particular los capítulos 28 y 29, pp. 555-560, pp. 581-582 y pp. 588-594; la obra dirigida por Hipólito Escolar, *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 195-237, y Agustín Millares Carlo, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 194-202 y 216-218.

⁹ H. Escolar Sobrino, *Historia universal...*, op. cit., p. 581.

-La combinación de distintos tipos de letras en las portadas y en el interior de los libros: sombreadas, inclinadas, huecas, góticas, rizadas, etc. Los tipos pueden verse también alineados formando una línea curva.

-El empleo de tintas de varios colores y de papeles que también presentan tonalidades diversas.

-La destacada presencia de ilustraciones, tanto en la portada como en el interior del libro.

-La aparición del retrato del autor de la obra en las páginas preliminares.

El temprano estudio de María del Carmen Artigas-Sanz destaca, respecto a las características materiales del libro romántico en España, otros aspectos interesantes. Comenta la presencia de papel de un color distinto al del resto del ejemplar en las láminas grabadas que van situadas en página exenta, para reforzar así tanto el tema tratado en ellas como la técnica empleada para su realización.¹⁰ Respecto a la tinta, Artigas-Sanz indica que pudo examinar algunos ejemplares que presentaban en sus portadas tintas de oro y plata -como una posible reminiscencia del código medieval, época favorita de los románticos-, junto con tintas de color azul, verde y sepia.¹¹ También destaca el papel empleado en los libros impresos en los años que van de 1820 a 1840, el cual, de manera general, era papel de hilo o artesanal. Este tipo de papel desapareció progresivamente entre 1840 y 1860, cuando se empleaba papel fabricado con trapo para las ediciones de lujo, mientras que los libros corrientes se imprimían en un papel muy descuidado, confeccionado con maderas de diversas clases.¹² A la hora de hablar del formato de los libros románticos, Artigas-Sanz recuerda que «[...] de 1820 a 1840 predomina el tamaño en 16º; y de 1840 a 1860, es el 8º el que priva».¹³ Para esta estudiosa, el deseo de imprimir libros de pequeño formato se explica por «[...] la elegancia y delicadeza de la época [...]»,¹⁴ junto con el subjetivismo del espíritu romántico, que requería de un libro muy personal. Por último, observa que los títulos del libro romántico eran, en general, breves, como un recuerdo del estilo neoclásico. Esta brevedad daría un aire sobrio a las portadas, frente a las del libro de la imprenta manual de los siglos XVII y XVIII.

¹⁰ C. Artigas-Sanz, *El libro romántico...*, op. cit., vol. I, p. 54.

¹¹ *Ibíd.*, p. 64.

¹² *Ibíd.*, p. 63.

¹³ *Ibíd.*, p. 60.

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 60-61.

Estas novedades se explican por la diversificación que sufre el público lector en España a partir de esa fecha. El país, inserto en el periodo romántico, ve como el libro deja de ser un objeto de cierto lujo y con unas connotaciones intelectuales -dirigido en muchos casos a miembros de órdenes religiosas o de la nobleza, o a gentes poseedoras de un importante nivel de erudición- y con un marcado carácter artesanal -realizado en la imprenta manual-, para llegar de manera mucho más generalizada a gentes de todo tipo -lectores con un menor nivel de instrucción, como los obreros urbanos o las mujeres-, que leen libros creados en la imprenta mecánica. Podríamos resumir la situación de esta manera: al aumentar el número de lectores, era necesario crear una gran cantidad de libros que resultaran atractivos al público general. Para ello, la apariencia del libro debía ser lo más sugestiva posible.

Esa apariencia se volvió atrayente gracias a las ilustraciones que asomaban en las portadas y cubiertas que acompañaban a los textos de la obra. Porque hay que pensar que las ilustraciones no se hacían con el único fin de llamar la atención de los posibles compradores, sino que en muchas ocasiones ayudaban a la comprensión del texto. Según Escolar, respecto al propósito de la presencia de ilustraciones en los libros: «No se trataba solo de embellecer el libro, sino de aclarar e intensificar el sentido del mensaje, pues estaba al servicio del texto y era su complemento».¹⁵

La situación de las ilustraciones dentro del libro era variada. En primer lugar, podemos encontrar libros que tienen una única ilustración en la portada, o por el contrario, vemos ejemplares que muestran un alarde de grabados en la cubierta, en la portada y en las páginas interiores -intercaladas entre el texto o en página exenta-. En segundo lugar, las ilustraciones pueden aparecer como cabeceras de fantasía al comienzo de los capítulos o como viñetas tipográficas al final de los mismos. En ocasiones, los grabados más pequeños sirven de fondo a las letras capitales del comienzo de los capítulos. También es habitual la disposición de las ilustraciones grabadas formando arracadas, es decir, envolviendo el texto.

En *La marquesa de Bellaflor*, obra de Ayguals de Izco publicada en 1847 -asiento bibliográfico 1.20. del anexo documental- se puede apreciar una cabecera con ilustración grabada, al comienzo del capítulo II, y una letra capital inserta dentro de un grabadito al comienzo del texto; vemos otra cabecera ilustrada en el comienzo de *La Galatea*, que aparece en las *Obras de Cervantes*, impresa en 1866 -asiento 1.30. del

¹⁵ H. Escolar Sobrino, *Historia universal...*, op. cit., p. 581.

anexo-. Respecto a la disposición en arracadas, se aprecia alguna en *María, la hija de un jornalero*, de Ayguals de Izco, datada en 1849 -asiento 1.23.-.

El gusto estético y artístico del Romanticismo en España iba parejo al europeo, por lo que en los libros impresos en aquellas décadas los motivos más recurrentes en las ilustraciones presentaban un aire medievalizante, como el que representan los castillos de la Edad Media, las ruinas históricas, los monasterios y las catedrales góticas. El espíritu de la época se mostraba también a través de escenas costumbristas y paisajes - gustaban mucho los denominados «nocturnos», con la presencia de la luna llena en un misterioso paraje natural-, o mediante representaciones de obras pictóricas populares en aquellos años. Según el contenido de ciertos libros, se pueden encontrar escenas domésticas de interior, o escenas amorosas, pasionales o dramáticas -estas son propias de las novelas por entregas-. Los libros de Historia mostraban retratos de monarcas, escenas de batallas o hechos de carácter histórico de especial relevancia.

3.2. La ilustración del libro: técnicas para su realización

Las técnicas para realizar las ilustraciones de los libros decimonónicos fueron tres: la calcografía o grabado en metal, la xilografía o grabado en madera y la litografía o grabado en piedra.¹⁶ Esta última, según Pilar Vélez,¹⁷ es la más destacable por la innovación que supuso su aparición en Europa y consecuentemente en España a comienzos del siglo XIX. Las otras dos técnicas ya eran empleadas en el periodo de la imprenta manual de manera frecuente. Además, veremos otra más, nacida en pleno Romanticismo, y su aplicación en los libros románticos: el daguerrotipo, y su evolución, la fotografía.

3.2.1. La litografía: su origen y su aplicación en España

El origen de la técnica litográfica la encontramos en Baviera y en el impresor Alois Senefelder (1771-1834). Este, en 1796, logró desarrollar un sistema para trasladar partituras musicales y reproducciones de obras pictóricas a los libros impresos de una manera más rápida y económica que a través de la xilografía y la calcografía. Desde el primer momento, esta técnica se consideró extraordinariamente fiel al original que se

¹⁶ Cfr. Francisco Esteve Botey, *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas*, Aranjuez (Madrid), Ediciones Doce Calles, 1996, 2 vols.; Antonio Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1999, 542 pp.; Jean Duplessis, *Las maravillas del grabado*, trad. de Florencio Janer, Mairena del Aljarafe (Sevilla), Extramuros, 2008, capítulo III: «El grabado en España».

¹⁷ P. Vélez, «La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX», en *Historia ilustrada...*, cap. cit., pp. 196 y ss.

deseaba reproducir. Según Walter Benjamin: «[...] a partir de ese momento las artes gráficas se hallaron en condiciones de acompañar de forma ilustrativa a la dimensión cotidiana y empezaron a marchar al paso de la imprenta».¹⁸

Para describir con claridad el proceso de creación de un grabado mediante la litografía tomamos las palabras de dos expertos. Pilar Vélez dice:

«Desde el punto de vista técnico, la litografía consiste en un sistema de reproducción de base química y no mecánica, como eran la xilografía o la calcografía. En realidad, no es un sistema de grabado, ya que las zonas impresas y las que no contienen dibujo se hallan en el mismo plano. Es decir, no hay separación física entre la imagen y el fondo. El material básico es la piedra caliza, sobre la cual el dibujante, con ayuda de un lápiz graso, puede realizar directamente su obra, sin necesidad de intermediarios».¹⁹

Hipólito Escolar recuerda que se empleaba piedra calcárea, de reconocida porosidad, porque podía absorber sustancias orgánicas grasas, pero también agua, para rechazarlas, y explica:

«El procedimiento consiste en hacer un dibujo en una piedra porosa y darle consistencia con una solución de goma acidulada. Después, en la tirada, solo recogerá la tinta del rodillo esta parte, pues el resto de la piedra humedecido la rechazará».²⁰

Asimismo, Escolar comenta que, con el tiempo, y debido a la fragilidad y gran peso de los bloques de piedra empleados, estos se sustituyeron por láminas de cinc tras conseguir que su superficie fuera porosa y, finalmente, por piezas de aluminio anodizado.

Respecto al empleo de la piedra calcárea para la realización de litografías, Agustín Millares Carlo facilita un dato curioso y dice que las piedras más valoradas en esta disciplina eran las que él denomina «piedras grasas especiales» de Baviera, en particular las recogidas en las canteras de Solenhofen, superiores en calidad a cualesquiera otras tomadas en distintos puntos de Europa, incluyendo España.²¹ Estas «piedras grasas» fueron las utilizadas por Senefelder en sus primeras incursiones en este nuevo arte.

La primera aplicación conocida de esta técnica realizada por un español se registra en 1807; en esa fecha, el catalán Carlos de Gimbernat, que había aprendido el arte litográfico en Múnich en el entorno de Senefelder, publica en tierras germanas el

¹⁸ *Ibíd.*, p. 197, apud Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducción mecánica*, Buenos Aires; Madrid, Amorrortu, 2013.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 198.

²⁰ H. Escolar Sobrino, *Historia universal...*, op. cit., p. 556.

²¹ A. Millares Carlo, *Introducción a la...*, op. cit., p. 208, nota 52.

*Manual del soldado español en Alemania.*²² Esta obra se considera el primer libro publicado en lengua española ilustrado con litografías, pero no solo eso, sino que es, también, la primera ocasión en la que se realizan mapas en un libro español mediante este sistema. Hasta ese momento, la cartografía se realizaba mediante la técnica calcográfica. Tanto los mapas como las ilustraciones de este libro están coloreados.

En España, en 1819, el artista José Cardano, tras haberse formado en las ciudades de Múnich y París, crea el Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico en Madrid. Francisco de Goya sacó a la luz, con probabilidad, algunas de sus litografías en este establecimiento, el primero de estas características fundado en suelo español. El taller de Cardano permaneció en activo hasta 1825. Durante ese periodo de tiempo numerosos grabadores españoles partieron hacia Francia para formarse en esta nueva técnica, y se crearon algunos talleres en diversas ciudades de la Península. Recordemos que Francia fue, quizá, el país que mejor recibió esta innovación artística, en la que destacó, en los primeros años de la centuria, Eugène Delacroix -véanse sus ilustraciones litográficas para el *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe en la edición de Charles Motte del año 1828-.

El continuador de la labor de Cardano fue José Madrazo, fundador del taller litográfico más importante de España por su enorme calidad artística. El llamado Real Establecimiento Litográfico nació en Madrid en 1825, con el apoyo del monarca Fernando VII. En Barcelona, el impresor de cámara Antonio Brusi funda su Establecimiento Litográfico, también con privilegio real, en 1819. Trabaja desde el comienzo en la aplicación de esta técnica en los libros, a diferencia de Madrazo. Se piensa que el primer libro del taller de Brusi ilustrado con litografías es el titulado *Alejo o La casita en los bosques*, cuyo autor era Ducray-Duminil.

Aunque los primeros y más destacables trabajos litográficos españoles se realizaron en las décadas de 1820 y 1830, el desarrollo general de esta técnica tuvo lugar en los años 40 del siglo XIX, tanto es así que la litografía estaba plenamente consolidada en la ciudad de Barcelona en 1840. Los años de máxima difusión de la litografía en España fueron los que van de 1855 hasta finales de siglo, y de manera significativa en la Ciudad Condal gracias a la labor del ilustrador Eusebio Planas. A partir de 1860 las más importantes casas editoriales barcelonesas, como Montaner y

²² Carlos de Gimbernat, *Manual del soldado español en Alemania*, Munich, [s.n.], 1807, (F. Hübschmann). Esta obra se litografió en el Establecimiento Litográfico de Alois Senefelder en Múnich (Baviera). De ella se conservan dos ejemplares en la Real Academia de la Historia de Madrid con las firmas M-RAH, 1/3212 y M-RAH, 1/2738.

Simón, incorporaron la aplicación general de la cromolitografía, es decir, la litografía coloreada.

Respecto a los grabados litográficos, podemos citar un hermoso ejemplo que contiene nuestro anexo documental; es el caso de *La Alhambra* -siento bibliográfico 1.27.-, obra de Manuel Fernández y González editada en Madrid por J.J. Martínez en 1856. Este establecimiento estaba especializado en el desarrollo del arte litográfico, como indica el pie de imprenta: «Madrid: Imprenta y Litografía de J.J. Martínez, Desengaño, 10. 1856». El ejemplar, conservado en la Biblioteca Nacional, contiene 16 hojas de láminas con ilustraciones a color. Los grabados litográficos de este libro están firmados por Eusebio Letre, dibujante y litógrafo, excepto el retrato del autor, que aparece en el vuelto de la anteportada, el cual está rubricado por J. Donon. Este ejemplar dedicado a las leyendas árabes de La Alhambra granadina resulta de enorme belleza y su presentación es muy artística y de gran delicadeza. Muchas de las litografías envuelven el texto, en arracadas, desde la parte superior de la hoja a la inferior; los grabados que aparecen en los birlés no se descuidan, y muestran elegantes motivos árabes. Los grabados litográficos a color van dispuestos en página exenta y están acompañados por esta leyenda: «Letre Dibº y Litº».

Tras recordar los comienzos del arte litográfico en España, y metidos de lleno en el periodo romántico, debemos recordar un tipo de libro característico de esta época: el libro de viajes. El paradigma de este tipo de obra es el titulado *Voyages Pittoresques et Romantiques del'Ancienne France*, firmado por el barón Taylor y Charles Nodier. Es una obra casi faraónica, compuesta por 24 volúmenes en formato folio con 2.700 láminas. En España tuvo su correspondencia en los *Recuerdos y bellezas de España* (1839), con 600 litografías del catalán Francisco Javier Parcerisa, realizadas tanto en Barcelona como en Madrid. Destaca también la obra *España artística y monumental. Vistas y descripciones de los sitios y monumentos más notables de España* (1842), de tres tomos, formato gran folio, texto a doble columna, en español y francés, que incluye 144 litografías realizadas en París a partir de los dibujos originales de Jenaro Pérez de Villaamil.

3.2.2. Artistas y litógrafos: José Madrazo, Jenaro Pérez de Villaamil y Francisco Javier Parcerisa

La litografía resultó el método favorito de los impresores románticos para crear las ilustraciones de sus obras. De los maestros litógrafos ya citados, destaca, no solo por

su labor como litógrafo, sino por su papel de fundador de una de las sagas de artistas pictóricos más renombrada de España, José Madrazo y Aguado (1784-1859). Madrazo, nacido en Santander y padre de una numerosa descendencia entre la que se encuentra Federico Madrazo y Kuntz -considerado el mejor retratista de nuestro país del siglo XIX-, ocupó cargos de importante responsabilidad en el mundo artístico español. Como recuerda Francisco Calvo Serraller,²³ José Madrazo fue el primer director del Museo del Prado que no ostentaba un título nobiliario, y lo fue durante casi veinte años, de 1838 a 1857. Fue también profesor en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, además de retratista de corte -*Retrato de Carlos IV, Retrato de Isabel II*- y creador de obras de tema histórico, entre las que destaca *La muerte de Viriato*.

Tras un periodo de formación como pensionado en Roma, este artista logró el privilegio del rey Fernando VII para fundar en Madrid, en 1825, el Real Establecimiento Litográfico. El fin perseguido por José Madrazo era la reproducción litográfica de las obras pictóricas que formaban la colección de la monarquía española en aquellos años. El Real Establecimiento creó sus dos obras más destacadas pensando en confeccionar libros de lujo en formato gran folio. La primera de las obras, la *Colección lithográfica de cuadros del rey de España* (1826-1837), está compuesta por tres volúmenes con 199 láminas que realizaron un conjunto de litógrafos españoles y franceses, y que quedó inacabada al resultar su propósito como algo inabarcable. Fue impresa en la imprenta madrileña de León Amarita, con textos escritos por Agustín Ceán Bermúdez y José Musso Valiente. Después, entre los años 1835 y 1836 se publicó una hermosa *Colección de vistas de los Sitios Reales y Madrid*.

Madrazo no estaba interesado en reproducir litografías en libros de circulación general, ni tenía una visión comercial de su establecimiento. Podemos decir que tenía un interés puramente artístico, dada su condición de pintor de gran renombre. Al parecer, Madrazo tuvo el privilegio del sistema litográfico para la reproducción de obras artísticas durante los años en los que estuvo en funcionamiento su establecimiento, por lo que otros centros similares no pudieron trabajar en España a la vez que el suyo.

Dentro del Real Establecimiento Litográfico de José Madrazo tuvo lugar otro proyecto de enorme interés artístico: la creación de la revista *El Artista*,²⁴ que se publicó

²³ Francisco Calvo Serraller, *Breve historia del Museo del Prado*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 33-38.

²⁴ Cfr. las siguientes obras de José Simón Díaz sobre esta publicación periódica: *El Artista (Madrid, 1835-1836)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Nicolás Antonio", 1946, 167 pp.; «*El Artista* y su continuador *El Renacimiento*», separata de la *Revista de Literatura*, fasc. 73 y

durante dos años (de 1835 a 1837). La publicación, de reconocida brillantez, estaba dirigida por Federico Madrazo -primogénito de José- y Eugenio Ochoa. Tuvo una vida tan breve a causa de los elevados costes que generaba su edición.

La influencia y el prestigio de la obra de José Madrazo perduraron a lo largo de la centuria. Un ejemplo es la inserción de reproducciones de su trabajo litográfico *Colección de vistas de los Sitios Reales y Madrid* en una popularísima novela por entregas de mediados del siglo. En la edición de *María, la hija de un jornalero*, del año 1849, en el tomo II, capítulo VIII, titulado «Real Sitio de Aranjuez», el editor, Ayguals de Izco, indica en nota que los grabados de ese capítulo «[...] se han copiado de la preciosa colección que bajo la dirección de don José Madrazo se litografió de orden de don Fernando VII».²⁵

Otro importante artista litógrafo fue Jenaro Pérez de Villaamil y Duget (1807-1854). Nacido en El Ferrol, fue un niño precoz, destinado a seguir la carrera militar. Tras sus inicios como pintor en Puerto Rico regresa a España en 1830, donde conocerá al que es considerado el gran maestro del paisajismo romántico europeo, el escocés David Roberts, personaje fundamental en el devenir artístico de Villaamil. Al parecer, Roberts fue quien introdujo a Villaamil en el arte del grabado litográfico. Su aprendizaje junto a Roberts -al que trató en Sevilla- marcó su concepción del paisaje, lo que llevó al joven gallego a diferenciarse del resto de pintores paisajistas del Romanticismo español. De acuerdo con los historiadores del arte, el estilo de Villaamil es ajeno a las ideas románticas españolas, y se acerca mucho más al Romanticismo anglosajón y del norte de Europa.

La corta vida de Villaamil está marcada por su éxito profesional, que le llevó a acumular honores tanto en España como en el extranjero -fundador del Liceo Artístico y Literario de Madrid; académico de mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; pintor honorario de cámara de Isabel II en 1840; caballero de la orden de Carlos III, de la de Leopoldo de Bélgica y de la Legión de Honor de Francia; catedrático de Paisaje de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre otros-, y también por su actividad política. Enfrentado al general Espartero, al que criticó públicamente, optó por autoexiliarse. Entre 1840 y 1844 viajó por Bélgica, Holanda y Francia. En París inició la publicación de la obra ya citada *España artística y monumental*. Tras la caída

74, enero-junio 1970, pp. 135-138, y «L'Artiste de París y El Artista de Madrid», separata de la *Revista Bibliográfica y Documental*, tomo 1, nº 2, abril-junio 1947, pp. 261-267.

²⁵ Vid. Wenceslao Ayguals de Izco, *María, la hija de un jornalero*, Madrid, Imp. de Wenceslao Ayguals de Izco, 1849, 6ª edición, tomo II, p. 219, nota 1 -asiento bibliográfico 1.23. del anexo documental de este trabajo-.

de Espartero en 1844 Villaamil regresa a su país. Según José Luis Díez, conservador del Museo Carmen Thyssen de Málaga:

«Jenaro Pérez Villaamil es, sin duda, el gran maestro español del paisajismo pintoresco y monumental puesto en boga por el Romanticismo. Excepcionalmente dotado para el dibujo, de ejecución rápida y precisa, su fecundísima producción compuesta por una enorme cantidad de pinturas, acuarelas, y apuntes a lápiz y pluma, está dedicada fundamentalmente a las vistas panorámicas de monumentos, ciudades o paisajes naturales, transformados por la imaginación romántica del artista, que les resta algo de su verdadera realidad para conseguir un resultado más espectacular y grandioso, siempre con un especial sentido decorativo y un lenguaje pictórico de colorido brillante y ricos empastes, interpretados con una extraordinaria jugosidad matérica y gran libertad de toque, sin descuidar por ello el sentido descriptivo de sus vistas, a la manera de los artistas viajeros, aprendido de Roberts».²⁶

Antes de finalizar este apartado debemos recordar al barcelonés Francisco Javier Parcerisa (1803-1876), que se dedicó a cultivar tanto el dibujo como la pintura, centrándose en la representación de monumentos, vistas urbanas y escenas de costumbres típicas españolas; tuvo una especial dedicación e interés por retratar la vida de la ciudad en la que vivió, Barcelona, y los paisajes catalanes. Su obra más reconocida es la ya citada *Recuerdos y bellezas de España*, formada por un conjunto de unas 600 litografías de inspiración romántica, que estaban acompañadas por comentarios literarios de diversos autores.

Además de estos tres grandes artistas, Carlos Luis de Ribera, Antonio Esquivel, José Vallejo y Vicente Urrabieta son otros nombres destacados en el arte litográfico del Romanticismo de acuerdo con Hipólito Escolar.²⁷ Al realizar este trabajo, hemos podido constatar que los dos últimos artistas citados, Vallejo y Urrabieta, fueron colaboradores habituales de la imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco a finales de la década de 1840 y la siguiente. Es más, el trabajo de estos dos especialistas en la ilustración a través del grabado se utilizaba como reclamo publicitario para animar a los lectores a adquirir las novelas por entregas de este sello editorial. En los ejemplares examinados hemos podido ver, al final del libro, una o dos páginas de publicidad que anunciaban las próximas obras de la casa, y de las que se detalla la inclusión de hermosos grabados firmados por Urrabieta y Vallejo. Un ejemplo es *María, la hija de un jornalero*, impreso en la imprenta de Ayguals en 1849, 6ª edición -asiento bibliográfico 1.23. del anexo documental-. En la última página, la 384, hay un anuncio de *Pobres y ricos o La bruja de Madrid*, de la que se dice: «Esta importante publicación se hará en papel lustroso,

²⁶ José Luis Díez, *Diccionario A-Z de artistas del Museo Carmen Thyssen de Málaga*, vid. entrada dedicada a Jenaro Pérez de Villaamil, en <http://www.carmenthysssenmalaga.org/es/artista/58>.

²⁷ H. Escolar Sobrino, *Historia universal...*, op. cit., p. 582.

con hermosos grabados y láminas aparte». En la página 480 de *El Tigre del Maestrazgo*, 1849, 2ª edición -asiento 1.24.-, vemos otro anuncio de la misma novela en el que se dice: «Los primeros artistas de la corte están haciendo los dibujos y grabados de esta obra, que será ilustrada bajo la dirección de don José Vallejo y don Vicente Urrabieta. A su tiempo se repartirán los prospectos». Además, tanto en estas dos novelas como en *La marquesa de Bellaflor*, del mismo autor e imprenta que las anteriores, y con data de 1847-1848 -asiento bibliográfico 1.20.- se incluyen grabados -creemos que de tipo calcográfico- firmados por Urrabieta y Vallejo, y realizados por un extenso grupo de grabadores.

3.2.3. La renovación de la técnica xilográfica

Si la aplicación de la litografía fue la gran novedad a nivel de la ilustración del libro romántico, otra técnica de grabado de gran raigambre histórica sufrió mejoras sustanciales en aquella época. Es la xilografía,²⁸ un arte conocido al menos desde el siglo XIII,²⁹ y que se realizaba casi de la misma forma hasta finales del siglo XVIII. Debemos recordar al artista europeo que consiguió los más bellos resultados a la hora de crear ilustraciones para el libro antiguo gracias a la xilografía: el pintor y grabador alemán Alberto Dürero, que trabajó en Núremberg en el primer tercio del siglo XVI, y cuya obra fue continuada por sus discípulos.

La técnica medieval se basaba en el empleo de un instrumento denominado gubia -un tipo de cuchillo- para trabajar una lámina de madera siguiendo el sentido de sus fibras. Esta técnica vivió su época dorada en la Europa del siglo XVI y decayó en el siglo XVIII a causa de la dificultad que tenían los artistas de encontrar excelentes artesanos xilógrafos, por lo que se empezó a considerar la xilografía como un arte poco relevante, vulgar o de segunda categoría.

Así fue hasta que el británico Thomas Bewick (1753-1838) comenzó a tallar la madera con el buril -útil empleado para realizar grabado sobre metal-, y lo hacía mediante una lámina de madera que se cortaba de manera transversal y se trabajaba en sentido perpendicular a las fibras de la misma. Esta técnica es conocida como grabado «a contrafibra», «a contrahilo», «xilografía en testa», «de cabeza» o «de pie». Bewick utilizaba, además, la dura madera de boj, muy resistente; los resultados conseguidos

²⁸ Cfr. Tomás G. Larraya, *Xilografía: historia y técnicas del grabado en madera*, Barcelona, Sucesor de E. Meseguer, 1964, 192 pp.

²⁹ P. Vélez, «La ilustración del libro...», cap. cit., p. 202.

eran ilustraciones de una enorme minuciosidad -cercana a la actual fotografía-, estéticamente muy bellos -los trabajos xilográficos de Bewick se consideran obras maestras-, a la que se añadía otra ventaja: «[...] su rapidez de ejecución, estimada en cerca de diez veces más rápida que en el grabado en madera en sentido longitudinal».³⁰

Estas mejoras técnicas en el grabado en madera se aplicaron, preferentemente, a las novísimas revistas ilustradas nacidas en Francia y Gran Bretaña a comienzos del XIX, y que se hicieron muy populares en España a finales de la década de 1830.

En Madrid, en el año 1836, Ramón Mesonero Romanos funda el *Semanario Pintoresco*, publicación periódica de gran fama en el Romanticismo español. Perduró hasta 1857, y en él encontramos, desde sus inicios, xilografías para ilustrar sus páginas. Al principio eran adquiridas en el extranjero mediante la importación; después, gracias al impulso personal de Mesonero Romanos, se crean ya en España. Además del *Semanario Pintoresco* surgen por toda España publicaciones de crítica satírica y política ilustradas mediante los grabados xilográficos.

Pero la xilografía no solo se aplicaba a las revistas, sino que está muy vinculada a un género nuclear de la Literatura romántica: el costumbrismo. La obra de referencia en Europa para este género es *Les français peints par eux-mêmes* (1840-1842), que se ilustraba mediante grabados que representaban los tipos populares de Francia en aquellas fechas. Esta obra tuvo un éxito inmediato en otros países, y en España se publica en 1843 *Los españoles pintados por sí mismos*, en dos volúmenes, editados por Ignacio Boix en Madrid y difundidos mediante el sistema de entregas semanales. Los artistas encargados de las ilustraciones xilográficas, según la bibliografía especializada, fueron Lameyer, Alenza, Urrabieta, Miranda y Zarza, y el grabador más destacable, Ortega, que contó con la ayuda de otros artesanos. *Los españoles pintados por sí mismos* cuenta con unas 4000 ilustraciones de gran calidad de numerosos tipos de la época, como «el usurero» o «el mendigo», entre otros.

Este tipo de libro ilustrado gustó tanto que se realizaron las versiones que podemos denominar «regionales» del mismo. Aparecen las *Escenas andaluzas* en el año 1847, obra publicada en Madrid, y *Los valencianos pintados por sí mismos*, aparecida en Valencia en 1859. En 1845 Ignacio Boix imprime la 4ª edición de otra obra canónica del costumbrismo español, las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos, con

³⁰ A. Millares Carlo, *Introducción a la...*, op. cit., p. 195, nota 6, apud Gustavo Cochet, *El grabado (historia y técnica)*, Buenos Aires, Poseidón, [1943].

grabados xilográficos realizados por los artistas que colaboraron en *Los españoles pintados por sí mismos*.

La xilografía fue muy trabajada en Madrid, mientras que la litografía, como ya hemos visto, se desarrolló con más fuerza en Barcelona. Además, se considera la xilografía un arte próximo al pueblo, que gustaba de obras literarias y revistas periódicas centradas en el costumbrismo o la sátira, mientras que la litografía permitía difundir obras del gusto burgués, propio de la incipiente clase media urbana, con imágenes y paisajes idealizados.

3.2.4. Conclusiones respecto a los resultados de la aplicación de las técnicas litográficas y xilográficas en la España del Romanticismo

Llegados a este punto debemos recordar que ambas técnicas -litográfica y xilográfica -se emplearon en paralelo a lo largo del siglo XIX. Se considera que la utilización de la técnica xilográfica mejorada o a contrahílo fue la culpable del abandono progresivo de la litografía; a su vez, y desde 1875, la xilografía se vio arrinconada por la nueva versión de la técnica litográfica, la cromolitografía. Esta competición entre distintas técnicas de grabado terminó a finales del XIX, cuando en un mismo ejemplar se podían encontrar ilustraciones realizadas con cualesquiera de estas técnicas, es decir, litografías, xilografías y cromolitografías. Es más, en los años 40 del siglo ya se podían ver ejemplares, en especial las novelas por entregas, que combinaban litografías con xilografías, aunque la primera técnica es la que predomina a medida que pasaban los años.

En general, las ciudades de Madrid y Barcelona, junto con Valencia, fueron los tres focos geográficos de creación de excelentes ilustraciones para libros en la España romántica. Se puede decir que, en muchos casos, las ilustraciones eran de una calidad muy superior a los textos que acompañaban. Pilar Vélez destaca dos obras como grandes ejemplos de la calidad alcanzada por estas dos técnicas de grabado en España.³¹ La primera es *Gil Blas de Santillana* (1840-1842), producto de la colaboración de algunos de los ilustradores y grabadores radicados en Madrid más destacados de la época, como Leopoldo Alenza, Miranda y Lameyer, que trabajaron con su equipo habitual de grabadores. Esta obra incluye 500 láminas a las que se añaden viñetas xilográficas de magnífica apariencia. La segunda obra destacada es una novela histórica,

³¹ P. Vélez, «La ilustración del libro...», cap. cit., pp. 206-207.

La orfaneta de Menargues o Catalunya agonisant (1862), de Antoni de Bofarull. Lleva una serie de ilustraciones litográficas obra de Eusebio Planas, el gran artista catalán, basadas en dibujos de Puiggari e impresa por la imprenta de Vázquez en Barcelona.

También es importante reseñar que los mejores resultados logrados mediante el empleo de ambas técnicas se obtenían cuando el artista -se entiende que de renombre- y el grabador son la misma persona, o bien un artista de gran categoría logra colaborar con un grabador que se equipara a él en el alto nivel de su trabajo -como puede ser el caso de las mejores novelas por entregas de Wenceslao Ayguals de Izco, en la que ya hemos dicho que trabajaron para crear bellas ilustraciones grabadas José Vallejo y Vicente Urrabieta, junto con un nutrido equipo de grabadores, con resultados de gran calidad estética y artística-. En caso contrario, los resultados obtenidos son vulgares. Esto sucedió en épocas en las que la demanda de xilografías o litografías era muy grande -por ejemplo, para la alta demanda de ejemplares de revistas-, lo que llevó a una situación cercana a la industrialización de estos trabajos, que en esencia son artesanos.

3.2.5. Otras técnicas para ilustrar libros: la calcografía, el daguerrotipo y la fotografía

La calcografía o grabado en metal es otra técnica artística empleada para la ilustración de libros de gran tradición -su época de esplendor en España fue el siglo XVI-, y vivió una época de especial relevancia a finales del siglo XVIII, con la fundación en Madrid, en 1799, de la Calcografía Nacional, institución que contaba con el privilegio real.

Sin embargo, la calcografía comenzó su decadencia en España a partir de 1840, cuando la litografía y la xilografía estaban en su apogeo. Esta pérdida de interés estaba causada por el importante encarecimiento que suponía para un taller la realización e inclusión de ilustraciones grabadas sobre metal para los libros. La creación de calcografías era un arte que necesitaba de mucho más tiempo y dinero que sus dos competidoras.

Pero la calcografía no desaparece del todo en los libros románticos españoles. En 1842 aparece una obra, *España, obra pintoresca*, editada en Barcelona por Francisco Pí y Margall, y de la que se publicó solo el primer volumen. Esta obra se publica pensando en ofrecer un libro similar a los *Recuerdos y bellezas de España* pero de mayor calidad, ya que entonces algunos consideraban a la litografía como una disciplina artística menor frente a la calcografía. Los calcógrafos que trabajan en este libro son Ángel Fatjó y

Antoni Roca, en colaboración con el xilógrafo Ramón Sáez y de Torner, basando sus ilustraciones en dibujos de Josep Puiggarí.

Es curioso observar que tanto *Recuerdos y bellezas de España* como *España, obra pintoresca*, pese a su interés en competir la una frente a la otra, basaran sus ilustraciones en el uso de otra novedad técnica nacida en el Romanticismo: el daguerrotipo.

Gracias al daguerrotipo se podrán incluir por primera vez en la Historia del Libro ilustraciones de primera mano frente a las reproducidas hasta ese momento, que pasaban siempre por la visión subjetiva del artista que creaba la ilustración. El daguerrotipo llega a España en el mismo año de su presentación oficial en Francia de la mano de su creador, Louis Jacques Mandé Daguerre, en 1839.

El daguerrotipo y su evolución, la fotografía, darán lugar, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, al desarrollo de las técnicas de fotograbado para conseguir el entonces enorme logro de llevar una imagen fotográfica a las páginas de un libro. El fotograbado, además, tuvo una técnica antecesora llamada el cincograbado, que consistía en trasladar una imagen fotográfica a una plancha de cinc para así poder reproducirla en un libro. Este método fue inventado en Francia por Firmin Gilliot en 1850 y en la década siguiente ya existía en Madrid la Sociedad Fotocincográfica que publicó la obra *El arte en España* con reproducciones facsímiles de obras artísticas. Como vemos, la fotocincografía o el cincograbado primero, junto con el fotograbado después, permitieron el desarrollo de las reproducciones facsímiles, no solo de obras pictóricas, sino también de obras literarias. Es interesante reseñar que en el año 1871 el coronel López Fabra editó en Barcelona un facsímil de la Primera Parte de *El Quijote*, en su primera edición de 1605.

Realmente, estas técnicas con origen en la fotografía nacieron en el Romanticismo, aunque en aquellos años apenas dieron sus primeros pasos. Sin embargo, el daguerrotipo y la fotografía consiguieron llamar la atención de los españoles con rapidez, y algunos se aficionaron a la toma y aplicación de imágenes para diversos usos. Uno de ellos, surgido en España en los años del Romanticismo, fue la versión fotográfica de los libros de viajes, de los cuales ya hemos hablado con anterioridad. Estos libros de viajes fotográficos, planteados como un álbum de vistas, se dedicaban básicamente a mostrar imágenes fotográficas de los monumentos y vistas naturales más relevantes del país. Estos álbumes se creaban, muchas veces, para defender el patrimonio artístico y monumental de España, que sufría un gran abandono

por parte de las autoridades de la época. También se crearon libros de estas características para mostrar el avance y resultado de diversas obras de ingeniería civil que por aquellos años intentaban modernizar España, muchas de ellas llevadas a cabo bajo el auspicio del ministro Juan Bravo Murillo. Destacan en este campo dos extranjeros, el británico Charles Clifford (1819-1863), que trabajó durante los años centrales del siglo como fotógrafo oficial de la Casa Real española, y el italiano José Spreafico (1831-1880). Clifford publicó uno de sus primeros libros de imágenes fotográficas, el titulado *Monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M. y la presentación de S.A.R. la princesa de Asturias en el Templo de Atocha*; de Spreafico destaca el *Álbum de obras del Ferrocarril Córdoba-Málaga* (1867).

Aquí debemos resaltar la exposición de la Biblioteca Nacional *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX*, que ha tenido lugar en Madrid entre el 3 de julio y el 4 de octubre de 2015. En esta exposición se muestran muchas de las fotografías monumentales románticas conservadas en los fondos de dicha institución. Se destaca el trabajo de los fotógrafos Charles Clifford y Jean Laurent. En esta muestra se exhibe el ensayo de Clifford *A Photographic Scramble Through Spain*,³² obra teórica que complementa la visión de España ofrecida por este artista británico a través de sus imágenes y que estaba dirigida al público anglosajón.³³ También se resalta en dicha exposición la importancia de su obra póstuma, el *Álbum monumental de España*, compuesto por fascículos que incluían una fotografía original del monumento en cuestión realizada por Clifford acompañada de un texto explicativo del edificio representado. Este álbum está formado por cuatro volúmenes que registran 222 monumentos más un volumen de apéndices, que incluye otras 62 entregas con el trabajo de los fotógrafos que terminaron la obra. El álbum se adquiría mediante suscripción y se publicó entre los años 1863 y 1868.

La muerte en Madrid de Charles Clifford favoreció el reconocimiento de Jean Laurent (1816-1886),³⁴ fotógrafo francés que creó en Madrid la Sociedad J. Laurent et

³² Charles Clifford, *A Photographic Scramble Through Spain*, London, A. Marion, [1860?].

³³ Cfr. sobre C. Clifford las siguientes obras: Lee Fontanella y Gerardo F. Kurtz, *Charles Clifford: fotógrafo de la España de Isabel II*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales; Ediciones El Viso, 1996; L. Fontanella, *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*, Madrid, Ediciones El Viso, 1999; M^a de los Santos García Felguera, *Charles Clifford fotógrafo de arte, en Correspondencia e integración de las artes: Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Málaga, del 18 al 21 de Septiembre de 2002*, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, vol. 2, pp. 233-246.

³⁴ Cfr. VV. AA., *Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX: J. Laurent: Un photographe français dans l'Espagne du XIXème siècle*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Caja de Madrid, 1996.

Cie. Se le considera el continuador de la labor de Clifford, así como el gran exportador de la imagen artística de España gracias a su enorme archivo fotográfico, compuesto por miles de negativos. Laurent fue también el fotógrafo oficial de la Casa Real entre 1861 y 1868.

3.3. La decoración y los adornos tipográficos en los libros románticos

No solo se empleaba la ilustración para ornamentar un libro en el Romanticismo; antes bien, en las ediciones más sencillas se pueden observar decoraciones y adornos tipográficos que servían para dar una apariencia cuidada y elegante a estos ejemplares. Impresores madrileños como Antonio Yenes y José Repullés, dos de los más activos en la capital durante las décadas que van de 1830 a 1850, como hemos podido concluir tras examinar un cierto número de sus trabajos -tanto en la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” como en la Biblioteca “María Zambrano” en su sección de Filología- empleaban viñetas tipográficas con motivos geométricos y vegetales, filetes de distintos grosores -simples o dobles-, bigotes más o menos adornados y viñetas con pequeños dibujos alegóricos -como la balanza de la Justicia, o las máscaras teatrales que simbolizan la Comedia y el Drama-, o de tema floral y vegetal para los birlés, es decir, aquellos espacios en blanco que quedaban, por ejemplo, al terminar un acto o un capítulo. Los filetes y bigotes, habitualmente de muy pequeño tamaño, también se utilizaban para separar distintos textos dentro de una misma página. Es el caso del vuelto de la portada, en el que se situaba, casi sin excepción, el *dramatis personae* de las obras teatrales. Allí aparecen para separar el título que encabeza la lista de personajes que intervienen en el drama -bajo los marbetes «Personas», «Personages» [sic] o «Personas» y «Actores»-, de la acotación que indica el lugar en el que se desarrolla la obra; también, para remarcar la nota de propiedad del editor o la de advertencia. En esta página se suelen observar filetes (muy simples -una rayita muy fina- o dobles, muchas veces en negrita) y bigotes -de formas lobuladas con un punto central, o bien con pequeños motivos florales, geométricos, o combinados entre sí-, que dan un aspecto elegante y de calidad a ejemplares que en realidad son bastante sencillos.

Estas características se pueden apreciar en los ejemplares que componen la Colección de Teatro conservada en la Biblioteca “María Zambrano”; en ellos, la aparición de bigotes, viñetas tipográficas en la parte superior de la página en la que comienzan los distintos actos de la obra teatral, o las viñetas tipográficas que se localizan en los birlés al final de los mismos, es constante y abundante. Véanse como

muestra las obras siguientes que hemos podido examinar: *Los amantes de Teruel* - asiento bibliográfico 1.4. del anexo documental, obra datada en 1838-; *Doña Mencía* - 1.5., año 1838-; *Primero yo* -1.10., año 1842-; *La coja y el encogido* -1.14., [1843?]-; *Juan de las Viñas* -1.16., data de 1844-; *La madre de Pelayo* -1.19., fechada en 1846-, todas ellas de Juan Eugenio Hartzenbusch; *Solaces de un prisionero*, del duque de Rivas -1.9., data de 1841-; *Los partidos*, de Ventura de la Vega -1.11., ejemplar de 1843-; *El zapatero y el rey*, de José Zorrilla -1.21., año 1848-; *Saúl*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda -1.22., con data de 1849-, y *Los tres ramilletes*, de Manuel Bretón de los Herreros -1.25., fechada en 1850-. Es evidente que un texto dramático pensado más para ser empleado en los ensayos de las representaciones que para ser leído como entretenimiento no necesitaba ningún adorno o ilustración más allá de los considerados elementales para ofrecer un libro de aspecto cuidado. Sin embargo, es necesario señalar que estos adornos tipográficos son generales a los libros románticos examinados entre los años 1830 y 1865; eso sí, con el paso de los años van cediendo espacio a las ilustraciones alusivas al texto -y esto, de manera muy notoria, en la narrativa-, pero no desaparecen en absoluto. Un caso claro es *Los pobres de Madrid* -asiento bibliográfico 1.28., con data de 1857-, novela por entregas cuyo autor es Wenceslao Ayguals de Izco, y que incluye en este libro siete láminas en página exenta para ilustrar la novela, pero que en las páginas dedicadas a la Fe de erratas y la Colocación -al final de la obra- aún recurre a los bigotes ornamentados, las viñetas tipográficas para el birli y los filetes.

Respecto a otro tipo de adornos y decoración, podemos citar algunas novelas por entregas consultadas, como otras dos escritas por Ayguals de Izco: *María, la hija de un jornalero* -asiento bibliográfico 1.23., 1849, 6ª edición- y muy en especial *El Tigre del Maestrazgo* -1.24., 1849, 2ª edición-. En ellas vemos, además de las ilustraciones y de estos adornos tipográficos, la presencia de letras capitales historiadas, muy imaginativas, que permiten embellecer aún más al texto al que acompañan.

Esta clase de adornos tipográficos se aprecia también en libros de otras materias más allá de la Literatura, como pueden ser los manuales y textos académicos de Historia, Derecho o Psicología. En un sencillo manual titulado *Química popular* - asiento bibliográfico 3.1. del anexo-, de apenas 60 páginas e impreso en el año 1848 en la Oficina del Establecimiento Central de Madrid, se observan de manera reiterada viñetas tipo greca para las cabeceras, pequeños bigotes y viñetas tipográficas para los birliés. En la página 26 del ejemplar se ve un simpático grabado con unos tubos de ensayo para ilustrar el tema del manual. Por otra parte, los manuales y libros

académicos de Historia, Derecho, Historia de la Literatura o Crítica Literaria que hemos podido consultar -véanse los apartados 4., 5., 6., 7. y 8. del anexo documental-, y que se mueven entre las datas de 1831-1833 -*Historia moderna por el conde de Segur*; asiento bibliográfico 4.1.- y 1867 -*Psicología*, de Juan Manuel Ortí y Lara, 3ª edición; asiento 6.1.-, nos muestran una gran austeridad respecto a este tipo de adornos: apenas algún filete, algún bigote o alguna viñeta tipográfica para los birlíes. Está claro que lo fundamental en estas obras es su contenido y no la ornamentación.

En general, estos adornos aparecen en libros de formato reducido, en 4º y en 8º, que son los que hemos podido localizar y examinar en las bibliotecas arriba indicadas. Este formato de los ejemplares examinados, junto con su temática -Literatura culta y textos académicos impresos en los años que van de 1830 a 1865- puede explicar la falta de adornos más llamativos como los que se pueden ver en las fotografías que de manera general ilustran la literatura especializada en el libro romántico español.³⁵ Esta sencillez no indica, de ninguna manera, lo que podríamos llamar abandono en cuanto a los aspectos estéticos del libro. Es evidente que hasta la segunda mitad del siglo XIX los ejemplares que formaban parte de ediciones más bien modestas eran cuidados con mimo por los impresores que los sacaban a la luz. Eso sí, su apariencia no es especialmente llamativa.

Por último, recordemos que las portadas eran objeto de una cuidadosa presentación, ya que, de acuerdo con Raquel Sánchez García, «[...] eran el principal ámbito en el que la tipografía actúa como elemento ornamental [...]»,³⁶ esto se debe a que la portada era la primera parte del libro que era observada por el lector potencial, así que se procuraba que su presencia fuera llamativa y poco monótona. Por ese motivo, el impresor romántico, alejado ya de la rigidez y el orden tan valorados en el neoclasicismo, juega con distintos tipos, tamaños y adornos tipográficos para ofrecer la información más esencial de la obra, como eran el título, el nombre del autor o el pie de imprenta. Esto se puede explicar, desde el punto de vista de la mentalidad del Romanticismo, como un intento de crear un vínculo emocional entre el lector y la obra que se le ofrecía, para evitar de esta manera un acercamiento racionalista al libro.³⁷ De

³⁵ En particular, los libros bellamente ilustrados con magníficas fotografías y cuya edición va a cargo de Hipólito Escolar: *Historia universal del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993, e *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.

³⁶ Raquel Sánchez García, «Las formas del libro. Textos, imágenes y formatos», en *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2001, p. 115.

³⁷ *Ibíd.*, p. 115.

nuevo remitimos a nuestro anexo documental para corroborar estas afirmaciones. Es cierto que los adornos tipográficos ya mencionados -filetes, bigotes y viñetas tipográficas- aparecen casi sin excepción en las portadas de los libros examinados para este trabajo. Sorprendió localizar la obra de Gregorio Pérez de Miranda *El primogénito de Alburquerque* -asiento bibliográfico 1.1., data de noviembre de 1833- en la Biblioteca Nacional, a través de la Biblioteca Digital Hispánica (BDH). Es el ejemplar examinado más antiguo y, a la vez, de la primera época que hemos estudiado -libros impresos en Madrid entre 1830 y 1850-, y el que presenta la portada más ornamentada, con una orla tipográfica en forma de marco de madera tallada y adornada con motivos vegetales y florales, además de volutas. Por el contrario, el resto de portadas examinadas y que están datadas en esas fechas presentan, aparte de los juegos tipográficos variados, los adornos ya citados. Suele destacar, en el centro de la portada o en el tercio inferior, alguna viñeta tipográfica que representa la alegoría del Drama -asiento 1.5., *Doña Mencía*, de Hartzenbusch- o la Comedia, o los útiles propios del trabajo del impresor. En otros casos, una sencilla corona de laurel -cerrada o semicerrada- con unas iniciales en su interior (por ejemplo, el asiento 1.9., *Solaces de un prisionero*, del duque de Rivas)-. En la novela *El Pelayo*, de José de Espronceda, obra examinada en la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” -véase el asiento 1.6.; data de 1839-, se observa un caso llamativo: papel en color marrón claro y una orla tipográfica similar a un marco de madera tallada -pero mucho más simple que el comentado antes- con dobles filetes y un cordón entrecruzado.

A partir de 1850, con la llegada de ciertos impresores con una visión mucho más comercial y moderna que la mantenida hasta entonces en España, se aprecian portadas más embellecidas y con ilustraciones. Los mejores ejemplos que podemos aportar son la anteportada de *María, la hija de un jornalero*, de Ayguals, y *Men Rodríguez de Sanabria*, novela de Manuel Fernández y González, datada en 1853 y en edición a cargo de Gaspar y Roig -asiento bibliográfico 1.26.-, en la que aparece, además de los adornos tipográficos ya citados, un grabado con el retrato del autor firmado por José Vallejo.

3.4. La tipografía empleada en la confección del libro romántico

Para finalizar este capítulo dedicado a las características materiales esenciales de los libros románticos españoles, creemos interesante aportar algunos datos acerca del soporte del texto al que las ilustraciones y otro tipo de adornos acompañaban. Así, hablaremos de la tipografía utilizada en los libros del Romanticismo. Pese a no poder

realizar una disertación exhaustiva en cuestiones de tipografía, sí es posible encontrar datos en la literatura especializada que nos permiten tener una idea bastante concreta de la situación del arte tipográfico español en el Romanticismo.

En primer lugar, María del Carmen Artigas-Sanz recuerda la existencia de una gran variedad de letras en los libros de esta época: «[...] blanca o negra sombreada, de perspectiva, de filetes, las llamadas eróticas y otras varias, iniciándose el retorno a los caracteres góticos». Respecto a la disposición tipográfica de la portada, en muchas ocasiones se observa una que ella denomina «de ánfora», es decir, remedando «[...] la silueta de un jarrón cuyo elemento superior está formado por el comienzo del título [...] los extremos de las líneas siguientes evocan el contorno de la parte central del vaso, y el pie de imprenta corresponde a la base».³⁸ También recuerda el predominio de los caracteres Didot seguidos, en menor medida, por los Elzevir. Un ejemplo de disposición tipográfica en la portada en forma de ánfora sería *Guatimozín*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que corresponde al asiento bibliográfico 1.18. de nuestro anexo documental.

De acuerdo con Albert Corbeto,³⁹ especialista en la Historia de la tipografía y de la imprenta en España, desde la década de 1820 y aún antes, existían evidentes dificultades para encontrar manos expertas en la fabricación de los caracteres de imprenta. Resultaron fallidos los intentos de traer del extranjero a artesanos capaces de crear tipos perfectos para la Imprenta Real -que hacia mediados del siglo XIX, reinando Isabel II, pasará a denominarse la Imprenta Nacional-. Por otro lado, la idea de comprar tipos fuera, como se hizo en Londres a los fabricantes Caslon, no resultó práctica a causa del coste económico, y porque los juegos de tipos venían muy surtidos de algunas letras más empleadas en la lengua inglesa -como la consonante K-, y faltos de un número suficiente de vocales -más propias del español-, además de la ausencia del tipo de la Ñ. A todo esto se unió la cambiante situación política característica del siglo XIX -sin olvidar la Guerra de la Independencia-, que llevó al fracaso los repetidos intentos de creación de grupos estables de aprendices tipógrafos.

Vista la situación de inestabilidad que afectaba al mundo de la imprenta en los primeros años de la centuria, pasemos a ver qué tipos eran los más empleados en España en el segundo tercio del XIX. Corbeto indica que hacia 1820: «No cabe duda de que los tipos de los Didot se habían consolidado como los diseños de moda en el continente

³⁸ C. Artigas-Sanz, *El libro romántico...*, op. cit, p. 53.

³⁹ A. Corbeto, *Tipos de imprenta en España*, Valencia, Campgràfic, 2011, pp. 243-258.

[...].⁴⁰ España no se queda atrás en el seguimiento de esta tendencia; Corbeto muestra en las páginas de su ensayo un libro de muestras titulado *Caracteres yngleses y góticos de Mr. Didot y viñetas y florones del mismo*, impreso en la Imprenta Real en 1827. Esto, en su opinión, demuestra lo que llama la «primacía» de los diseños tipográficos de Didot. A estos tipos añade otros que aparecen en ese libro de muestras, que son «[...] un modelo de letra de escritura imitación del de Didot, grabado unos años antes en la escuela de punzonería de la Imprenta Real, y varios abecedarios del fundidor francés Molé».⁴¹ En 1833, otro muestrario de la Imprenta Real llamado *Muestras de los nuevos caracteres que se funden en el obrador de la Imprenta Real* permite confirmar el uso habitual de los tipos de Didot en España.

Sánchez García⁴² recuerda, de la misma manera, que los tipos empleados en España a lo largo de la centuria demuestran el influjo de la tipografía francesa; esta atravesó la frontera entre ambos países gracias a los afrancesados que regresaron a su patria en los años posteriores a la Guerra de la Independencia o a causa de la llegada de tipógrafos e impresores franceses años más tarde. Los tipos más empleados fueron los denominados letra antigua, elzeviriana y Didot, siendo este último tipo de letra el favorito por los impresores y tipógrafos españoles gracias a su claridad y a las posibilidades de experimentación que ofrecía.

A partir de 1837 la Constitución liberal trajo consigo, de nuevo, la libertad de imprenta al país. A esto se unió en los años siguientes el aumento de la demanda de materiales impresos por el interés creciente del público en libros, revistas, periódicos o catálogos de comercio, anuncios y publicidad. Por ello, la necesidad de crear tipos en gran cantidad era imperiosa, y a los tipos habituales se sumaron «[...] otros tipos de letras para la realización de titulares y textos llamativos».⁴³ Aparecen los grandes tipos en negrita para los titulares -que resultaban así muy vistosos-, y las letras llamadas «de fantasía», con adornos. También se impone la letra romana moderna. Según Corbeto, esta letra será a partir de ese momento el tipo característico del XIX, ya que era el más adecuado para las necesidades de la lectura en masa, en especial de la prensa periódica. Estas novedades nacieron en Gran Bretaña -primer país industrializado- y llegaron a toda Europa, y por supuesto a la España del Romanticismo. Aquí fue un británico, J. B.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 251.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 252.

⁴² R. Sánchez García, «Las formas del libro...», cap. cit., p. 114.

⁴³ A. Corbeto, *Tipos de imprenta...* op. cit., p. 257.

Clement-Sturme, -quien fundó su propio taller de fundición de tipos en Valencia- el introductor de estas novedades.

Sin embargo, algunos vieron un cierto abuso de los tipos en negrita, que podían dar una sensación de pesadez a los textos impresos con ellos. Se sabe que Daniel B. Updike los rechazaba al verlos como «una marea de mal gusto»,⁴⁴ y Thomas Hansard los consideraba escandalosos.⁴⁵ Este gusto estético llegó a su fin varias décadas más tarde. Hacia 1873 hubo una reacción contra los tipos modernos: «la implantación de los tipos romanos antiguos, como alternativa a los tipos modernos de uso generalizado, empezó también a evidenciarse en los muestrarios de las imprenta españolas».⁴⁶

Podemos citar algunos nombres propios como el de Ignacio Boix, cuyo muestrario *Caracteres, emblemas y adornos*⁴⁷ -publicado por su imprenta en 1833- hemos consultado para confirmar el abundante uso de viñetas tipográficas en los birlés junto con los denominados bigotes,⁴⁸ orlas y diversos tipos de imprenta, como las que en ese espécimen se denominan gótica, gótica alemana, etc. Hay que destacar la llegada de dos tipógrafos extranjeros a Madrid: Carlos A. Rosch, alemán, y Víctor Petibon, francés; ambas fundiciones fueron las mejores de Madrid durante muchos años. Otro nombre fundamental en la tipografía española desde 1850 y hasta 1865 es el de Juan Aguado. Descendiente del importante impresor Eusebio Aguado, Juan, su nieto, se convirtió en el poseedor de la mejor fundición de caracteres de imprenta de España en ese tiempo, además de la más ampliamente surtida, al adquirir los tipos de Rosch a su viuda en 1864. Juan Aguado consiguió que su taller de imprenta se convirtiera en el primer taller español en ser mecanizado con los adelantos técnicos más punteros conocidos en Europa desde 1850, como la introducción del proceso de mecanización a la hora de fundir tipos.

Para concluir con esta cuestión, y respecto a los libros examinados para la realización del presente trabajo, se confirma lo comentado en este apartado. De manera general, en todos los libros que componen el anexo documental se observa la presencia

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 259 apud Daniel B. Updike, *Printing types: their history, forms and use (a study in survivals)*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1922.

⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 258-259.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 279.

⁴⁷ Ignacio Boix, *Caracteres, emblemas y adornos de que está surtida la imprenta de Ignacio Boix*, [S.l.], [s.n.], [1833], (Madrid, Imp. de Ignacio Boix).

⁴⁸ Matilde López Serrano define el término «bigote» de la siguiente manera: «tomado del vocabulario técnico de la imprenta: línea horizontal, comúnmente de adorno, gruesa en medio y delgada o afinada por los extremos». Vid. «Glosario de voces técnicas», en *La encuadernación española*, ANABA. Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, Madrid, 1972, p. 123.

de juegos de tipos, es decir, la combinación de distintas tipografías para componer los datos fundamentales de las portadas -por citar algunos ejemplos interesantes, véanse los asientos bibliográficos siguientes: el 1.1., que corresponde a la novela de Pérez de Miranda *El primogénito de Alburquerque*, de 1833; el 1.3., los artículos de *Fígaro*, escritos por Mariano José de Larra con data de 1835; los asientos 4.1. y 4.2., ambos correspondientes a dos textos que versan sobre la Historia de España y Francia, cuyo autor es el conde de Ségur, y datados en 1833 y 1838, respectivamente-. En estos dos últimos ejemplares se observan letras de fantasía, mayúsculas en negrita, gótica alemana del 20 para el nombre del conde de Ségur, y otros tipos que parecen letra inglesa -así la denomina el espécimen de Boix- para el nombre del traductor, Alberto Lista. También es interesante a este respecto el asiento bibliográfico 5.2., *El Derecho de gentes*, por Emmer de Vattel, impreso en 1834, y que muestra varios juegos de tipos, con dos variedades de gótica, letra tipo inglesa, combinación de mayúsculas y minúsculas, todas en negrita.

Sí que es cierto que se aprecia la presencia constante de la negrita, sobre todo en combinación con las letras mayúsculas, para resaltar el título o el nombre del autor de la obra. Es el caso del asiento 1.17., las *Composiciones poéticas* de Gómez de Avellaneda, de 1846, en la que se comprueba la combinación de distintos tipos, la mayoría en mayúsculas y negrita, o el asiento 1.20., *La marquesa de Bellaflor*, de Ayguals de Izco, con fecha de impresión de 1847, y el 1.23., *María, la hija de un jornalero*, del mismo autor, con data de 1849; también, el 2.3., *El collar de la reina*, de Alejandro Dumas, impreso en 1849 en la imprenta de Ayguals de Izco Hermanos, y que muestra, además, un ejemplo de letra inclinada.

De la misma manera, se comprueba el gusto por las denominadas letras «de fantasía» -que aparecen, por ejemplo, en la portada de *El Pelayo*, novela histórica de Espronceda, con pie de imprenta de 1839, asiento 1.6.-, y las letras blancas con un sombreado en negro -que parecen huecas, como el título de *Guatimozín*, de Gómez de Avellaneda, que es el asiento 1.18. del anexo, y que también aparece en *Los pobres de Madrid*, de Ayguals de Izco, del año 1857, asiento 1.28., en el 3.1., *Química popular*, datada en 1848, y en el 5.3., *El Derecho civil universal por aforismos*, por Fermín Berlanga, impreso en 1843 en la imprenta de Yenes. Se constata el uso de la letra gótica en dos tipos distintos: la «gótica alemana» -así se la denomina en el espécimen de Ignacio Boix-, junto con otra gótica muy empleada, que Boix denomina «gótica del 20», y que se puede ver en el nombre del autor de *Un desafío*, drama de Larra impreso en

1840 por Repullés -asiento 1.7. del anexo- y que aparece en muchísimos de los ejemplares consultados. Este último tipo de gótica aparece de manera reiterada, además, en los ejemplares examinados en la Colección de Teatro de la Biblioteca “María Zambrano” para el encabezamiento de los actos o jornadas de muchas de estas obras. Tampoco pasa desapercibido el uso general de la cursiva.

4. LA ENCUADERNACIÓN DEL LIBRO ROMÁNTICO

4.1. Los estilos de encuadernación predominantes en el Romanticismo

Los dos estilos de encuadernación que predominaron en España durante el Romanticismo nacieron en los países de Francia y Gran Bretaña. Son el estilo rocalla Luis Felipe y el conocido como catedral, a la catedral o neogótico. Antes de comentar el desarrollo de ambos en España repasaremos sus orígenes y los aspectos que les caracterizan.

4.1.1. El estilo rocalla Luis Felipe

Este estilo de encuadernación surgió en Francia y se desarrolló entre 1835 y 1840; se inspiraba en el estilo artístico dieciochesco conocido como la rocalla -nacido hacia el año 1716-, y al que se considera como una derivación del Barroco.

El estilo rocalla era una «rama desgajada del Rococó junto al estilo Luis XV»,⁴⁹ y nació como un estilo artístico pensado para la ornamentación de jardines y fuentes, basándose en la asimetría para la creación de paisajes pintorescos e imaginativos. Los motivos que caracterizan al estilo rocalla son la roca o *rocaille* y la concha o *coquille*. El más destacado -y complejo- de los dos es el *rocaille*, así definido por Matilde López Serrano:

«Adaptación abarrocada del acanto clásico, lo invade todo en formas de movidos perfiles, y se liga graciosamente con otros elementos (veneras, rosetas, pequeñas ménsulas, flores, ramilletes y guirnaldas), con exuberancia que hace posibles fantasías extraordinarias, realizadas con superior habilidad manual».⁵⁰

Las rocas aparecían en grupos asimétricos, con formas redondeadas y sinuosas que intentaban imitar a la naturaleza; las conchas eran muy onduladas, con formas

⁴⁹ José Luis Checa Cremades, *Los estilos de encuadernación*, Madrid, Ollero y Ramos, 2003, p. 389.

⁵⁰ A. Millares Carlo, *Introducción a la...*, op. cit., p. 216, apud M. López Serrano, *Biblioteca de Palacio. Encuadernaciones*, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1950.

suaves. Estos adornos, cuya presencia era gratuita, podían aparecer combinados, y con su presencia el artista barroco pretendía ofrecer al observador una idea de lujo. Podríamos resumir el alma de la rocalla como el adorno por el adorno.

A comienzos del siglo XVIII los artistas franceses empleaban el estilo rocalla pensando en los gustos de la aristocracia y la burguesía culta. Años después, tras la revolución de 1789, la rocalla fue considerada en Francia como un estilo dirigido a la aristocracia más trivial, vacua y hedonista, es decir, la esencia del Antiguo Régimen, y fue olvidada en favor del neoclasicismo, un estilo considerado como ordenado y racional.

La rocalla se recuperó en Francia con la Restauración de la monarquía de los Borbón en la figura del rey Luis Felipe de Orleáns. Para entonces, la rocalla -ahora denominada «rocalla Luis Felipe»- era menos sensual y más contenida, por influencia del neoclasicismo.

Es en este momento cuando se incorpora a la encuadernación de libros. Para este uso la rocalla se caracteriza por el orden y la geometría, y se empleó para adornar los lomos de los libros, porque sus formas estilizadas eran muy apropiadas para espacios pequeños y estrechos. Charles des Brosses dijo que la rocalla «[...] conviene especialmente a objetos pequeños, nunca a los grandes».⁵¹ También se empleó en las cubiertas para el encuadramiento. A partir de 1839 los encuadernadores franceses desarrollaron el estilo rocalla Luis Felipe hasta conseguir un aspecto sumamente fantasioso y exagerado, con abundancia de oro, teniendo mucho éxito. Se encuadernaron con el estilo rocalla obras de algunos escritores franceses, como Molière y Perrault. Con la rocalla retrocedió un tanto el uso del gofrado.

4.1.2. El estilo neogótico

El estilo de encuadernación conocido como neogótico o catedral se desarrolló en Europa durante los años del Romanticismo. La encuadernación de estilo catedral se inició en Gran Bretaña hacia 1815. En Francia se desarrolló de forma espléndida hacia 1820 -donde le llegó su ocaso en 1840-, con los trabajos de Thouvenin, Simier y Vogel, y en España se conoce desde 1831.

⁵¹ J. L. Checa Cremades, *Los estilos...*, op. cit., p. 392, apud Charles des Brosses, *Lettres familières de l'Italie*, París, Lavasseur, 1835. De esta obra existe una traducción al español bastante reciente, con edición y traducción a cargo de Eduardo Gil Bera, *Cartas confidenciales sobre Italia*, Madrid, A. Machado Libros, D.L. 2011, con un prefacio de Stendhal.

Su nombre nos lleva a una reinterpretación de la Edad Media y del arte gótico, en especial del gótico flamígero. Hay que recordar el interés que despertó en aquel tiempo la arquitectura gótica, y varios estudiosos, tanto británicos -Ruskin- como franceses -Viollet-le-Duc- realizaron profundos estudios sobre este arte y sus principales manifestaciones: las catedrales.

El arte ligatorio no resultó ajeno a este interés, y se comenzó a crear cubiertas de libros con motivos góticos que remitían al arte catedralicio de finales de la Edad Media, como pináculos, columnas, arcos góticos, bóvedas de crucería, rosetones y vidrieras polícromas, entre otros. Los encuadernadores tomaban estos motivos de tratados de arquitectura que reproducían escenas de interior de las catedrales góticas más destacadas de Europa.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el contenido de los libros encuadernados a la catedral no siempre tenía correspondencia con el aspecto de la cubierta. Podían aparecer encuadernados en estilo neogótico libros de poesía contemporánea, obras de Horacio o clásicos de la Literatura europea.

En ocasiones, el tema de la obra sí coincidía con el de su encuadernación, debido al gran interés que producía lo medieval en los escritores del Romanticismo. Un ejemplo que encontramos en la Literatura francesa del XIX es la encuadernación neogótica de la novela *Notre-Dame de Paris*, firmada por Victor Hugo, de cuya primera edición ilustrada de 1836 indica José Luis Checa Cremades que el encuadernador reprodujo el pórtico de una catedral gótica con rosetón por donde asomaba la cabeza de Quasimodo.⁵²

La encuadernación neogótica empleó, como característica principal, planchas de gran tamaño en las que se grababan los motivos, y se aplicaba oro o se gofraba. El gofrado fue una técnica recuperada, precisamente, de la encuadernación medieval. Estas placas ocupaban casi toda la cubierta, y después se aplicaban a mano pequeños hierros para formar motivos vegetales. En los libros de lujo se realizaban mosaicos, empleando pequeños fragmentos de pieles de distintos colores para reproducir las vidrieras góticas o se pintaban a mano dibujos polícromos.

Por último, podemos decir que el cansancio que produjo Europa el uso tan habitual del neogótico propició que le reemplazase el estilo rococó Luis Felipe a partir de 1835.

⁵² *Ibíd.*, p. 399.

4.2. La encuadernación española en el periodo romántico: etapas

A la hora de hablar de las etapas que encontramos dentro del Romanticismo cuando se estudia el arte de la encuadernación en España, y de acuerdo con la literatura especializada,⁵³ encontramos dos etapas. La primera coincide en el tiempo con los últimos años del reinado de Fernando VII, de 1831 a 1833. Se considera el año 1831 la fecha que señala la existencia de encuadernaciones de estilo catedral en España. Esos años se caracterizan por la continuación en los trabajos de encuadernación de los artistas ligadores que ya trabajaban desde décadas anteriores. Estos eran, de acuerdo con Matilde López Serrano, Pascual Carsí, Gabriel e Indalecio Sancha, Santiago Martín, Pedro Pastor, Tomás Cobo, Francisco Cifuentes, Miguel Ginesta y Antonio Suárez, al que considera como el más cercano a la perfección; todos ellos desarrollaban su labor en Madrid. También cita al barcelonés Antonio Tubella y al valenciano Vicente Beneyto. Manuel Carrión Gútiérrez recuerda que algunos de estos hombres -Santiago Martín, Gabriel Sancha, Pascual Carsí- eran encuadernadores o librereros de cámara hacia 1800. Sin embargo, su fallecimiento tuvo lugar antes de 1830, por lo que los conocimientos de estos maestros pasaron a sus discípulos; estos, siendo menos renombrados que sus maestros, mantuvieron el alto nivel de la encuadernación española gracias a lo aprendido de ellos.

La segunda etapa coincide cronológicamente con el reinado de Isabel II (1833-1868). En este periodo aparece el estilo de encuadernación rocalla Luis Felipe, que en España se conoce como estilo isabelino, y que convivirá brevemente con el catedral.

4.2.1. Los encuadernadores Antonio Suárez Jiménez y Miguel Ginesta

En el periodo romántico destacan sobremanera un par de encuadernadores, Antonio Suárez Jiménez y Miguel Ginesta. Al primero de ellos, el madrileño Antonio Suárez, Carrión Gútiérrez le define como «figura emblemática» del arte ligatorio en aquellos años. Suárez desarrolló su trabajo en varias ciudades españolas -Barcelona, Valencia y Madrid- en la primera mitad del siglo XIX, hasta su fallecimiento en 1836. Sus primeros trabajos destacables fueron encuadernaciones de estilo imperio, realizadas en Barcelona, y cortina, en Valencia. Tras su instalación definitiva en la capital de España en 1817, se convirtió en el gran encuadernador del momento. Después, trabajó

⁵³ Para las cuestiones relativas a la encuadernación del libro romántico, seguimos en particular a Matilde López Serrano.

con una maestría excepcional las encuadernaciones neogóticas. López Serrano compara la figura de Antonio Suárez con la de Antonio Sancha en el XVIII:

«Todo lo que va a ser la encuadernación en la época de Isabel II hasta mitad de siglo aproximadamente, está comprendido en la obra de Suárez. Así como Antonio de Sancha llenó un largo periodo del 700 con su arte, de la misma manera Suárez vivificó otra gran época del siglo XIX [...] Antonio Suárez debe ser considerado como el mejor encuadernador del primer tercio del siglo XIX y uno de los más originales de toda nuestra encuadernación».⁵⁴

El segundo encuadernador nombrado, Miguel Ginesta, fue el fundador de una saga de especialistas en el arte ligatorio de gran fama en España. Ginesta, a diferencia de Suárez, desarrolló su carrera en el Madrid de los tiempos de Isabel II. Si Suárez brilló con sus encuadernaciones de estilo catedral, Ginesta lo hizo con las isabelinas. Miguel Ginesta destacó por su empeño en utilizar siempre materiales de origen español, y por dar a sus obras un toque claramente nacional, evitando influencias extranjeras y realizando «[...] una acentuada labor de interpretación nacional en la encuadernación de su tiempo».⁵⁵ Esto le valió la medalla de plata en la Exposición de Productos de la Industria Española celebrada en 1850 -en la de 1845 había conseguido la de bronce-. Su hijo, Miguel Ginesta de Haro, y su nieto, Miguel Ginesta Revuelta, continuaron con su taller de encuadernación, sin disminuir jamás el nivel de calidad y arte logrados por el fundador, hasta 1889.

Gracias a la continuidad generacional en su trabajo, los Ginesta pudieron dejar constancia de todos los estilos de encuadernación existentes en España durante el siglo XIX, desde los primeros de tipo imperio y cortina, pasando por el catedral, el isabelino, los retrospectivos neomudéjar y neoplateresco, y llegando a los de imitación francesa y de tipo geométrico de finales de la centuria.

4.2.2. El estilo catedral o neogótico español

El estilo ligatorio más cercano a lo que se considera de manera general el espíritu del Romanticismo -entendiéndolo como un movimiento cultural opuesto al clasicismo del XVIII- sería el denominado estilo neogótico o catedral. Este estilo, como ya hemos comentado, se inspiró en los temas favoritos del ideal romántico europeo: las catedrales góticas, las ruinas y los castillos medievales, en especial las primeras. Se

⁵⁴ Manuel Carrión Gútiérrez, «La encuadernación española en los siglos XIX y XX», en *Historia ilustrada del...*, op. cit., pp. 492-493, apud M. López Serrano, *Biblioteca de Palacio. Encuadernaciones*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.

⁵⁵ M. López Serrano, *La encuadernación...*, op. cit., p. 82.

considera al encuadernador francés Joseph Thouvenin el creador de este estilo, junto con Simier. En las cubiertas nacidas de la mano de Thouvenin se observan motivos góticos como arcos ojivales, rosetones y fachadas de edificios de inspiración medieval; en los de Simier se observa su especialidad: la creación de vidrieras y la decoración con cortes. Además, se reproducen las vidrieras polícromas tan propias de la arquitectura gótica mediante la utilización de pieles de varios colores, consiguiendo así un mosaico multicolor. A la hora de crear estas encuadernaciones, desde un punto de vista técnico, podemos tomar en cuenta las palabras de Matilde López Serrano:

«[...] se trabajaban con planchas grabadas que se aplican en oro o gofradas (técnica medieval que resurge otra vez) por medio de la prensa. Se restaura también el mosaico, deseando producir el efecto de las policromadas vidrieras, y se aplica al modo español y al italiano, es decir, con pieles y a pincel».⁵⁶

Francisco Hueso Rolland⁵⁷ indicaba que el estilo catedral era empleado para libros de formato pequeño, como los libros de tema religioso -devocionarios- y las guías de forasteros. Cuando los libros eran de un formato mayor se prefería otro tipo de encuadernación, como la denominada de planchas románticas. Este experto relaciona la encuadernación neogótica con la fuerza de la irrupción de las ilustraciones en el libro español, y destaca que, por primera vez, la cubierta del libro se aproxima -aunque aún de forma discreta- al contenido de la obra. Carrión Gútiez encuentra este estilo de encuadernación elegante, pero recuerda que otros estudiosos del arte ligatorio, como el ya citado Hueso Rolland, no mostraban un aprecio excesivo por el estilo catedral.⁵⁸

Técnicamente, el estilo neogótico se caracteriza por el empleo de materiales textiles como el terciopelo, el moaré y el raso, y de distintos tipos de piel como el chagrín y la zapa. Las planchas empleadas reproducen elementos arquitectónicos góticos. El mosaico se emplea o bien cuando el material empleado resulta demasiado discreto, o bien en un sentido contrario, cuando la encuadernación debe ser verdaderamente rica, animando así la cubierta con sus colores.

⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 79-80.

⁵⁷ M. Carrión Gútiez, «La encuadernación española...», cap. cit., p. 501 apud Francisco Hueso Rolland, *Exposición de encuadernaciones españolas: siglo XII al XIX. Catálogo general ilustrado*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1934.

⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 500-502.

4.2.3. El estilo de planchas románticas

La literatura especializada que hemos consultado apenas incide en este tipo de encuadernación. Manuel Carrión Gútiez es quien habla de este tipo de arte ligatorio, y lo sitúa entre el neogótico y el isabelino; además, indica que era el preferido para los libros de formato grande. Se caracteriza por la combinación de planchas con una serie de filetes para unir las entre sí:

«Las planchas de ángulo suele ir unidas entre sí por series de filetes paralelos que dotan al conjunto de unidad estructural para enmarcar o no otra plancha central. El arte del encuadernador se muestra en el juego de dorado y gofrado y en la eventual colaboración del mosaico».⁵⁹

Por otra parte, Matilde López Serrano⁶⁰ describe este tipo de encuadernación cuando explica la isabelina, pero no le da ningún nombre en particular. Simplemente comenta que las planchas o placas, de gran tamaño, se unen entre sí «por fileteados formando anchos recuadros».⁶¹

Las planchas pueden mostrar motivos góticos o de otro tipo, como el orientalizante, que respondía al gusto romántico por los paisajes exóticos. El resultado es una encuadernación más elegante y discreta que la neogótica.

4.2.4. El estilo isabelino

Los motivos decorativos que aparecen en el estilo rocalla Luis Felipe, llamado en España isabelino, son definidos con enorme claridad por López Serrano. En sus palabras esos motivos son: «la última interpretación descoyuntada y recargada de la hoja de acanto».⁶² Es cierto que al observar estas cubiertas se aprecian formas vegetales que, a veces, resultan difíciles de describir con exactitud. En algunos ejemplos parecen formas redondeadas que tienen muy poco parecido con el motivo clásico de la hoja de acanto.

El estilo rocalla o isabelino se empleará en España cuando el gusto por el neogótico decaiga. Carrión Gútiez dice que la rocalla española del XIX utilizará unos motivos más sencillos que los empleados para la rocalla Luis Felipe en Francia: una orla de gran simplicidad, con cuatro planchas de ángulo rococó unidas o no con filetes, que suelen formar el marco de la plancha central. José Luis Checa Cremades dice que la rocalla aparece combinada con motivos diversos, como las conchas, que se unen a

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 503.

⁶⁰ M. López Serrano, *La encuadernación...*, op.cit., pp. 80-81.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 81.

⁶² *Ibíd.*, p. 80.

motivos vegetales de una mayor o menor estilización. López Serrano recuerda que en las cubiertas de estas encuadernaciones se observan motivos o temas vegetales y florales que se tomaban de la tipografía holandesa del siglo XVII. Para aligerar el resultado, algo cargado a causa de la utilización de dorados abundantes o de gofrados sin matices, se grababa la superficie de las cubiertas con la técnica denominada *guilloché* con pequeños dibujos muy variados

Los materiales favoritos para el estilo isabelino son los textiles como el terciopelo, el moaré y el raso, empleados hasta 1855, y la piel, como la zapa y el chagrín, a partir de esta fecha hasta el final del reinado de Isabel II en 1868.

En las encuadernaciones isabelinas realizadas hasta 1855, aquellas que emplean el material textil, es usual ver la creación de mosaicos gracias a la combinación de colores; en general, se buscaba un contraste fuerte entre el color predominante y los colores que formaban ese mosaico. El resultado era de gran lujo y belleza.

La encuadernación isabelina se mantuvo en auge desde 1840 hasta 1855, aproximadamente, cuando fue sustituida de manera paulatina por encuadernaciones de estilo retrospectivo, que imitaban estilos arquitectónicos como el mudéjar o el plateresco. Otra característica del encuadernado isabelino es el dorado de los cortes de los libros, que también podían ser cincelados y policromados.

Llegados a este punto, podemos comentar la única encuadernación de época localizada durante la búsqueda de ejemplares para este trabajo. Es el caso del libro titulado *La choza de Tom*, de la novelista norteamericana Harriet B. Stowe -asiento bibliográfico 2.4. del anexo documental-, una traducción al español publicada en el año 1853 por la imprenta de Ayguals de Izco Hermanos, en su segunda edición. El ejemplar se conserva en la Biblioteca de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense, sección Fondo Antiguo. La encuadernación del mismo es de estilo isabelino; su estado de conservación, sin ser malo, demuestra que no ha sido tratada con mimo, ya que presenta muchas rozaduras, en particular en la tapa posterior. El trabajo ligatorio se ha realizado en piel de color marrón oscuro, y presenta un doble filete dorado externo con otro simple interno. En el centro aparece un motivo o adorno de gran tamaño realizado mediante una plancha en el que se aprecian distintos motivos vegetales y rocalla, además de curvas y contracurvas. A pesar de ser esta una encuadernación romántica, no parece ser uno de los trabajos de belleza excepcional señalados por la bibliografía citada.

Por último, debemos considerar una cuestión, al hilo de la lectura de la literatura especializada. Al parecer, la Biblioteca del Palacio Real de Madrid o Biblioteca de

Palacio es de las mejores nutridas -seguramente la mejor- en encuadernaciones isabelinas. Tanto Matilde López Serrano, que dirigió durante muchos años esa biblioteca, como Manuel Carrión Gútiérrez y José Luis Checa Cremades remiten constantemente en sus obras a los fondos conservados en la misma, e ilustran sus páginas con fotografías tomadas de ejemplares de la Biblioteca de Palacio. Algo comprensible, ya que muchos de ellos formaban parte de las bibliotecas privadas de los reyes Fernando VII e Isabel II, y de otros miembros de la familia real, como el infante don Carlos de Borbón.

Un ejemplo de la importancia que los especialistas en la materia dan a los fondos conservados en la Biblioteca de Palacio de Madrid lo tenemos en la obra de Checa Cremades cuando nos habla de dos libros conservados en esa biblioteca con encuadernación de rocalla. El primero es del taller de Miguel Ginesta, el *Proyecto de mejoras generales de Madrid*, escrito por Ramón Mesonero Romanos, en el que «[...] la rocalla de terciopelo azul oscuro al *guilloché* adorna una cubierta de terciopelo blanco». El segundo es *Melodías compuestas y dedicadas a S. M. Doña Isabel*, de José Manzocchi, encuadernado por Hipólito Paumard, en el que «[...] el terciopelo rojo de la cubierta está decorado con grandes placas de rocallas doradas realizadas al *guilloché* [...]».⁶³

Por otra parte, muchas de las mejores encuadernaciones románticas conservadas en España se custodian en la Biblioteca Nacional, gracias a que en distintos momentos, a lo largo de los siglos XIX y XX, acogió colecciones privadas notabilísimas, como las de Agustín Durán, Pascual de Gayangos o Cayetano Alberto de la Barrera, entre otros destacados bibliófilos españoles.

Además de los ejemplares de encuadernaciones románticas conservados en estas dos magnas bibliotecas, podemos añadir los ejemplares de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, donde se custodian los fondos bibliográficos de la Universidad Complutense de Madrid. Uno de sus profesores e investigadores, Antonio Carpallo Bautista, experto en encuadernación, dedicó una obra a las *Encuadernaciones en la Biblioteca Complutense*.⁶⁴ Aunque el número de encuadernaciones románticas es algo escaso en comparación con otros estilos ligatorios, en ese estudio aparecen algunos ejemplos de encuadernación isabelina en los que está presente un motivo central a base

⁶³ J. L. Checa Cremades, *Los estilos...*, op. cit., pp. 394-395.

⁶⁴ Antonio Carpallo Bautista, *Encuadernaciones en la Biblioteca Complutense*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2005, pp. 191-192 y 194-199. Este autor ha publicado en 2015 *Encuadernaciones del XIX en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. (Estilo Imperio, a la catedral y romántico)*, vid. supra, nota 3.

de curvas y contracurvas, con los ángulos tratados de la misma forma. Existe, además, un recientísimo trabajo realizado por Francisco Morín Alonso que describe las encuadernaciones de las *Memorias de la Biblioteca* de la entonces denominada Universidad Central de Madrid entre 1855 y 1877.⁶⁵

4.2.5. Las encuadernaciones de las guías de forasteros

Las guías de forasteros fueron un tipo de libro característico del Romanticismo, aunque su existencia excedió esta etapa del XIX. El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define así la entrada «guía de forasteros»: «En España, libro oficial que se publicaba anualmente y contenía, con otras varias noticias, los nombres de las personas que ejercían los cargos o dignidades más importantes del Estado. Después se llamó *Guía oficial de España*».⁶⁶

En la Biblioteca Nacional se conservan ejemplares de estos libros desde 1744 hasta 1936. Estas guías eran obras de pequeño formato, pensadas para regalar con motivo de compromisos sociales u oficiales. Se imprimían en grandes tiradas, y en muchas ocasiones superaban en número a las obras de carácter literario; además, destacaban por su gran calidad. Dice Carrión Gútiez que esas guías «[...] vendrían a sacar de apuros a los talleres en muchas ocasiones».⁶⁷

Parece ser que las guías de forasteros recibían de manera general una encuadernación muy cuidada por ese aspecto ornamental, quizá cercano al concepto de libro de aparato, que tenían en el siglo XIX. Algunos de los mejores encuadernadores de la época, como los ya citado Miguel Ginesta y Antonio Suárez, realizaron encuadernaciones muy bellas para estas guías. Se empleaban materiales textiles nobles como el terciopelo y el raso, o pieles delicadas como el tafilete. Las planchas eran de estilo a la catedral o rocalla, evitando el uso de las grandes planchas a causa del formato de estos libros.

Las guías, además, anticiparon de alguna manera la encuadernación industrial, ya que en algunos casos, al hacerse tiradas muy numerosas, se encuadernaron empleando

⁶⁵ Francisco Morín Alonso, *Estudio y catalogación de las encuadernaciones de las Memorias de la Biblioteca de la Universidad Complutense entre 1855 y 1877*, Trabajo de Fin de Grado, Facultad de Ciencias de la Documentación, Grado en Información y Documentación, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

⁶⁶ Real Academia de la Lengua, Guía ~ de forasteros [artículo enmendado], *Diccionario de la lengua española* (avance de la 23ª ed.), en <http://lema.rae.es/drae/?val=forastero>.

⁶⁷ M. Carrión Gútiez, «La encuadernación española...», cap. cit., p. 508.

técnicas consideradas menores del arte ligatorio, incluyendo litografías, xilografías o calcografías.

Las guías de forasteros se consideran, en general, un tipo de libro muy español, y algunos lo identifican con la ciudad de Madrid. Los Ginesta crearon algunas de estas obras con planchas que reproducían lugares emblemáticos de la capital, como la fuente de Neptuno y la estatua ecuestre del rey Felipe IV que aparecen en el *Calendario Madrileño*.

4.2.6. La encuadernación industrial en el Romanticismo

Las encuadernaciones de estilo industrial se caracterizan por ser encargadas por el editor en gran cantidad y por su fabricación en serie gracias a los procedimientos mecánicos que facilitaban esa labor desde las décadas que van de 1830 a 1840, aproximadamente. Este tipo de encuadernación responde a otros marbetes, como el de encuadernación «de editor» -defendido por Manuel Carrión Gútez, ya que piensa que es el que dignifica esta modalidad del arte ligatorio- pero también «en serie», «comercial», «de librero» o «de editor» -empleados estos en el XIX, como recuerda José Luis Checa Cremades-.

Carrión Gútez recuerda que no hay que considerar a la encuadernación industrial como una forma de vestir al libro de segunda categoría o de poca importancia; por el contrario, defiende la necesidad de la existencia de esta vestidura para libros más sencillos frente a las encuadernaciones suntuosas ya explicadas. La encuadernación industrial surge como respuesta a la necesidad de ofrecer libros atractivos y bellos al público general. Si bien es cierto que esta encuadernación no siempre destacó por ofrecer obras maestras del arte ligatorio, hay que reconocer la labor de algunos encuadernadores que trabajaron esta modalidad con calidad y saber hacer.

Esto explica que hayamos localizado tan pocas encuadernaciones relevantes en los ejemplares examinados para este trabajo. Salvo la encuadernación de tipo isabelina ya descrita de *La choza de Tom*, no hemos podido ver otras de época, salvo alguna de cartoné o alguna holandesa o de pasta -de fecha difícil de datar, aunque por supuesto no son actuales, pero de las que no podemos decir que sean originales del periodo romántico-. Estas encuadernaciones estudiadas no tienen otro fin que el de conservar de manera correcta la obra que se alberga entre sus tapas: no existe otra pretensión.

Evidentemente, si escuchamos las palabras respecto de la encuadernación industrial de un experto en la materia que a la vez era un bibliófilo, como lo fue

Francisco Hueso Rolland, estas no serán muy positivas: «la industrialización de la encuadernación [...] produce un momento de depresión en este arte».⁶⁸ Esta afirmación categórica es un tanto exagerada. Por el contrario, Carrión Gútiez defiende la inclusión de esta clase de encuadernación no solo en la literatura especializada en el tema, sino en aquellas obras que tratan de la encuadernación artística,⁶⁹ ya que supone un paso adelante en la concepción de la encuadernación de libros tal y como es entendida hoy en día. Es en estos años cuando la encuadernación se inspira por vez primera en el contenido de la obra a la que acompaña, y no solo en los gustos artísticos del momento.

Antes de nada, hay que pensar que la existencia de una encuadernación más simple, menos lujosa, y más utilitaria no surge en el siglo XIX con los avances técnicos que trae la centuria. Recordemos la existencia de ejemplares del libro antiguo encuadernados con un papel o con un trozo de pergamino, con lo que el resultado era de la máxima sencillez y economía para el dueño del libro en cuestión. Indica al respecto Checa Cremades que «[...] los primeros recubrimientos con papel impreso se remontan al siglo XV [...]»,⁷⁰ pudiendo ser estos un fino papel pegado sobre una superficie sólida, o bien cubiertas que imitaban el cuero mediante xilografía, por poner dos ejemplos.

Lo que destaca de esta variante del arte ligatorio en el siglo XIX es el trabajo en serie realizado para lograr el número de encuadernaciones requerido por las grandes tiradas de ejemplares que surgían de la imprenta mecánica. Esta encuadernación en serie era de tipo masivo, es decir, se realizaba un gran número de encuadernaciones, todas iguales, que debían estar listas para cuando fuera necesario colocar el libro entre las tapas. Aquí podemos hablar de la calidad de las encuadernaciones resultantes. Como recuerda Carrión Gútiez este proceso debía ser «[...] el resultado de no renunciar a la calidad en la cantidad»,⁷¹ y lo ve como la combinación perfecta entre arte e industria, aunque el arte aquí pierda su singularidad.

El equilibrio entre la encuadernación industrial y la encuadernación más ornamental y de calidad se puede apreciar en la bellísima cubierta que presenta *La Alhambra*, colección de leyendas árabes escrita por Fernández y González y publicada por J. J. Martínez en 1856 -asiento bibliográfico 1.27.-, del que ya hablamos a causa de

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 516, apud F. Hueso Rolland, *Exposición de encuadernaciones...*, op. cit.

⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 516-517.

⁷⁰ J. L. Checa Cremades, *Los estilos...*, op. cit., p. 433.

⁷¹ M. Carrión Gútiez, «La encuadernación española...», cap. cit., p. 518.

sus hermosos grabados litográficos. Es evidente que a la hora de lanzar este libro al mercado el propósito fue el de sacar una obra de gran belleza y calidad. La cubierta -la única digna de subrayar de entre todos los libros que componen nuestro corpus de obras examinadas- destaca por su carácter polícromo, con una ilustración en colores rojo, azul cobalto y dorado, y en la que se muestra un arco de herradura califal insertado dentro de un conjunto de elementos decorativos propios del arte andalusí -geométricos o alicatados, vegetales o atauriques, y de escritura o cúficos-. El resultado es de gran belleza estética, como el resto de ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España.

Respecto a la encuadernación industrial de calidad presente en el Romanticismo español, esta es aún incipiente y se llevó a cabo, principalmente, en talleres de Madrid y Barcelona. Matilde López Serrano recuerda el trabajo del taller de Pedro Doménech y Saló, fundado en Barcelona en 1840, en el que se realizaron extraordinarias encuadernaciones artísticas con el fin de recuperar las técnicas propias del arte liguero catalán, junto con encuadernaciones industriales realizadas a gran escala. Para estas últimas, Doménech invirtió a lo largo de los años en maquinaria puntera para su creación:

«[...] de su taller salieron los más variados modelos: desde las encuadernaciones de arte [...] hasta las modestas encuadernaciones en tela y doradas por plancha con prensa y oro falso y mosaicos, producidas por centenares de miles en ediciones económicas, como las de la empresa editorial “La Maravilla”». ⁷²

En el caso del taller de Doménech vemos que se trabajaban sin problema los dos tipos de encuadernaciones, la artística o de lujo y la industrial, pero en general, estas variantes de la técnica liguera se creaban en talleres especializados en una de las dos. En aquellos años, los encuadernadores artesanos españoles vieron desaparecer herramientas y técnicas utilizadas desde hacía siglos, aunque algunos se pasaron a la encuadernación industrial. Fue el caso de ciertos grabadores que acabaron trabajando en la encuadernación técnico-industrial.

Los materiales fundamentales para realizar este tipo de encuadernaciones eran dos: una tela de encuadernar denominada percalina -un percal de origen inglés, empleado desde 1820-, muy resistente y que permitía múltiples posibilidades a la hora de ser estampado y coloreado, y el cartón, fabricado y laminado mediante

⁷² M. López Serrano, *La encuadernación...*, op. cit., pp. 84-85.

procedimientos mecánicos. Ambos materiales eran muy baratos, lo que contribuía a conseguir un precio final económico para el libro resultante. Como ya hemos indicado, estas cubiertas se producían en serie y se pegaban a los libros una vez cosidos. A estos materiales se añadían el papel, sometido a diversos procesos que lo embellecían, logrando así resultados diversos: papel moaré, glaseado, bruñido, abrigantado, estampado o con decoraciones xilográficas, y coloreado. También eran necesarias máquinas como la guillotina y la cizalla para cartón, las prensas para dorar o las máquinas de coser.

Como podemos imaginar, estas novedades llegaron a España desde Gran Bretaña; es el caso de gran parte de la maquinaria citada -como la guillotina-, los materiales -en especial, la percalina- y algunas de las técnicas empleadas. Desde 1856 Estados Unidos fue el país que más mejoras técnicas aportó, gracias a nueva maquinaria -la máquina de coser o la máquina de fabricar tapas, por ejemplo-. El ya citado Pedro Doménech y Saló -junto con su hijo Eduardo, que le sucedió al frente del negocio de encuadernación en 1873- fue, con seguridad, el mayor importador de maquinaria avanzada, tanto alemana como francesa, a partir de 1860.

La encuadernación de editor tuvo un gran desarrollo en España gracias a los textos escolares, los libros que difundían la doctrina de la Iglesia Católica, como los catecismos, y libros dirigidos a la exportación a los países hispanoamericanos. En resumen, la encuadernación industrial española adquirió un nivel de calidad correcto y equiparable al de otros países de su entorno europeo.

Por último, debemos decir que, respecto a los libros examinados para este trabajo, solo hemos podido localizar una encuadernación de época, que es la de la obra ya comentada de *La choza de Tom* -asiento bibliográfico 2.4.-, impresa en 1853, y conservada en la Biblioteca de la Facultad de Derecho. El resto de las encuadernaciones son poco relevantes. Por ejemplo, los ejemplares examinados en la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, y suponemos que por el traslado que vivieron en 2013 desde la Biblioteca de la Facultad de Filología, muestran una encuadernación muy reciente; otros tienen una encuadernación en pasta que parece tener algunas décadas. Los libros vistos en la Biblioteca “María Zambrano” presentaban encuadernaciones holandesas también bastante actuales. Y los ejemplares de la Biblioteca de la Facultad de Derecho tienen, en su mayoría, encuadernaciones en pasta u holandesa que no podríamos datar con exactitud, pero no parecen ser originales del siglo XIX, sino bastante posteriores.

Respecto a los libros de la Biblioteca Nacional, solo hemos podido examinarlos en formato PDF ya que por motivos de conservación están excluidos de préstamo.

5. LA NOVELA POR ENTREGAS Y EL LIBRO ROMÁNTICO

5.1. El folletín y la novela por entregas: descripción y diferencias

Antes que nada, es necesario diferenciar estos dos términos, tan característicos de la Literatura romántica en su vertiente más popular. El folletín era un texto literario que se insertaba dentro de los periódicos, revistas o semanarios, en la parte inferior de una o dos planas. Al comienzo de su aparición, los temas podían ser de muy distinto cariz: legales, históricos, literarios o científicos. Poco a poco fueron predominando los temas puramente literarios, con textos de distintos géneros: poesía, cuento y novela corta. Al parecer, la palabra «folletín» fue acuñada por el *Diario de Avisos* en el año 1830.⁷³ La gran mayoría de novelas publicadas como folletines eran traducciones libres del *feuilleton* francés, tanto de tema amoroso, como criminal e histórico. Su vida abarcó casi toda la centuria, sobrepasando los límites del Romanticismo hasta comienzos del siglo XX, época en la que el folletín gana en categoría gracias a la publicación bajo ese formato de obras de Galdós, Baroja o Blasco Ibáñez, entre otros.⁷⁴

Jean-François Botrel⁷⁵ recuerda cuál era la presentación tipográfica de los folletines en la prensa española hacia 1850, con un tipo de letra de cuerpo mayor al del resto del ejemplar, y con columnas más anchas y numeradas situadas en la parte inferior de la hoja, denominada «falda»; así, se lograba una clara diferenciación visual del folletín respecto a los contenidos generales del periódico y, a la vez, que aquel se pudiera ir recortando y coleccionando para realizar una encuadernación del texto completo con posterioridad. Las colecciones de folletines en prensa más destacadas del Romanticismo aparecieron en los diarios *Las Novedades*, *El Progreso* y *La Correspondencia*.

Por otro lado, la novela por entregas es eso mismo, una novela que no llega al lector de forma completa sino a través de entregas semanales o quincenales. Al concluir la colección de entregas se obtenía el libro completo.

⁷³ Cfr. Leonardo Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March; Barcelona, Ariel, 1976, pp. 20-30, para ampliar respecto al uso de los términos «folletín» y «novela por entregas».

⁷⁴ Jean-François Botrel, «La literatura popular: tradición, dependencia e innovación», en *Historia ilustrada...*, op. cit., p. 257.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 254.

La novela por entregas surgió en Europa durante el Romanticismo y caracteriza profundamente a la sociedad de ese tiempo. Se convirtió en un interesante producto literario que procuró importantes ganancias económicas a aquellos editores que decidieron dedicarse a ella y presentaba, además, unas formas de difusión y un tipo de lectores que son muy representativos de la sociedad romántica. La novela por entregas presenta unas características materiales y literarias propias dentro de la literatura del Romanticismo español. Recordemos que fue una forma de difusión de la lectura de nueva creación que logró una enorme popularidad en España a partir de 1840, con la publicación en el *Diario de Avisos* de la novela *El castillo de Montfeliú*, del escritor catalán Pablo Piferrer.

Juan Ignacio Ferreras y Jean-François Botrel sitúan a la novela por entregas, desde el punto de vista cronológico, en un marco tan amplio como el del folletín. De acuerdo con el primero, los años de mayor éxito de la novela por entregas serán los que van de 1840 a 1860, fechas coincidentes con el Romanticismo español. Este triunfo se basó en el gran número de ejemplares editados y en los abundantes lectores que estas publicaciones consiguieron. Su pervivencia fue larga, ya que según Botrel,⁷⁶ aunque a partir de 1868 decayó bastante el número de lectores, el espíritu de la novela por entregas pervivió gracias a las denominadas «novelas a peseta», muchas veces con un precio menor todavía. Un ejemplo de la pervivencia en el tiempo de estas obras lo tenemos en *La mujer adúltera*, del valenciano Enrique Pérez Escrich, cuya primera edición es de 1864, y de la que se conoce la undécima, datada en el año 1923.

Las características literarias primordiales de estas novelas eran su sentimentalismo exagerado, su gusto por las situaciones melodramáticas e imaginativas, la elección de temas alejados de la realidad y la utilización del recurso del clímax para solucionar el final del capítulo, permitiendo así que el lector quedara atrapado en la historia y necesitara adquirir el siguiente cuadernillo para saber el desenlace. Como veremos, existieron escritores especializados en la redacción de estas obras; a menudo, estos autores iban redactando la novela sobre la marcha, siguiendo el ritmo de las ventas de la misma. La labor de los novelistas por entregas no era fácil, ya que trabajaban sin ninguna posibilidad de ejercer su libertad creativa y bajo las órdenes de los editores, los cuales, y de nuevo según Ferreras, se pueden considerar «[...] los verdaderos prospectores “sociales”; ellos son los que conocen al lector y ellos son los que encargan

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 268, apud Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, [Giner], 1976.

al autor la confección de un producto que se llama novela». ⁷⁷ Es decir, el escritor de la novela por entregas tenía que obedecer las pautas marcadas por el editor, que era el principal responsable de la obra puesta en circulación.

No era extraño que, si la obra no gustaba a los lectores, se quedara inconclusa, y al contrario, si provocaba el máximo interés del público, se alargara todo lo posible, durante semanas y semanas, y a lo largo de los meses. Tampoco era raro que, debido al fuerte ritmo de trabajo que debía seguir el escritor para cumplir con las entregas, este se ayudara de *negros* o colaboradores que trabajaban en la clandestinidad.

La mayoría de las novelas por entregas publicadas a lo largo del siglo XIX han sido olvidadas a causa de su baja calidad literaria y, también, por la pobreza de sus medios de impresión, lo que ocasionaba la edición de ejemplares de pésima calidad que no han sobrevivido al paso del tiempo, o lo han hecho en muy malas condiciones. Otras han perdurado en las historias de la Literatura española como un ejemplo de lo mejor de este subgénero literario o paranovela -término aplicado por Ferreras-, como es el caso de las obras de Wenceslao Ayguals de Izco y Manuel Fernández y González, los cuales están considerados como los mejores autores del género. Del primero de estos autores hemos podido manejar varios ejemplares de sus novelas por entregas más famosas -e impresas por él mismo-, como son *María, la hija de un jornalero* -asiento bibliográfico 1.23.-, impreso en 1849 y *La marquesa de Bellaflor* -asiento 1.20.-, de 1847-1848, además de *El Tigre del Maestrazgo* -1.24.-, también de 1849. Estos ejemplares muestran una gran calidad tanto en el papel empleado para la impresión, como en el evidente cuidado que se tuvo para preparar estos libros. Destacan los hermosos grabados que ilustran sus páginas, y de los que ya hablamos en el capítulo dedicado a la ilustración. Además, aportamos otra edición posterior de *La marquesa de Bellaflor*, del año 1869, en su 9ª edición, impresa por Miguel Guijarro. De Manuel Fernández y González tenemos dos ejemplares localizados en la Biblioteca Nacional, *Men Rodríguez de Sanabria*, novela histórica publicada en 1853 en la Biblioteca Ilustrada Gaspar y Roig en 1853 -asiento 1.26.-, y *La Alhambra*, colección de leyendas árabes -asiento 1.27.-, de 1856.

⁷⁷ Juan Ignacio Ferreras, *La novela por entregas. 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972, p. 23.

5.2. El público lector de la novela por entregas

Madrid y Barcelona eran las ciudades en las que se editaban, casi de manera exclusiva, las novelas por entregas. De esta manera, el público predominante de estas obras radicaba en aquellas ciudades, aunque también existía un público lector, más minoritario, en las capitales de provincia. Eso sí, la distribución de las entregas a otras regiones resultaba bastante más cara a causa de una tarifa o precio especial denominado «para provincias».

En principio, estas obras se dirigían a unos lectores a los que, por motivos económicos, les resultaba muy difícil la adquisición de una novela completa. Para los obreros urbanos y las gentes humildes de las ciudades era más accesible el adquirir cada semana un capítulo de la novela deseada a un precio bastante más económico, pudiendo así disfrutar de una lectura de evasión. Sin embargo, hoy día se sabe a ciencia cierta que, a la larga, el precio total del libro adquirido capítulo a capítulo superaba al de un libro comprado como un único ejemplar.

Las características temáticas de gran parte de estas novelas -historias dramáticas en las que el amor es el tema principal y cuya heroína es una mujer- evidencian que el público mayoritario de estos libros eran las féminas. Es el caso de algunos escritores, como el ya citado Enrique Pérez Escrich, el cual escribía sus novelas pensando en un público femenino para inculcarle un ideario basado en la familia, la religión católica y los valores tradicionales de la sociedad decimonónica española.⁷⁸ Los títulos de varias de sus novelas por entregas tenían un eco de advertencia o premonición para las señoras que se apartaran de esos valores, como *La mujer adúltera* o *La perdición de la mujer*. Luis de Val era otro escritor que también trabajaba para un público femenino, pero que prefería la maternidad como tema nuclear de sus obras. Algunos de sus títulos son *¡Si yo tuviera madre!*, *El hijo del arroyo* y *Llanto de madre o Los hijos sin amparo*, entre otros.

Junto a las mujeres, existía en los años del Romanticismo otro grupo de lectores dentro del público receptor de las novelas por entregas: los obreros. Los primeros trabajadores de las industrias de Madrid y Barcelona buscaban historias en las que sus difíciles condiciones de vida se vieran reflejadas. Los protagonistas de estas novelas eran tanto obreros como artesanos urbanos sometidos a unas duras condiciones de vida; en ellas, el maniqueísmo es frecuente, y se observa a los obreros, hombres y

⁷⁸ Esta imagen de la mujer la desarrolla Bridget A. Aldaraca en su obra *El ángel del hogar. Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, D.L. 1992, 207 pp.

mujeres de grandes cualidades humanas, bondadosos y sufridos, enfrentados a sus patronos, a los nobles y a los miembros de la Iglesia Católica, todos ellos llenos de maldad y crueldad hacia los débiles. A los obreros también les interesaban novelas en las que los protagonistas fueran los héroes del pueblo, como los bandoleros y los salteadores de caminos, que atacaban a los ricos para conseguir dinero para los menesterosos. Un ejemplo es la novela *Jaime el Barbudo*,⁷⁹ de Gregorio Pérez de Miranda, otro reconocido novelista por entregas del XIX.

Cuando este tipo de novelas se fue asentando en España gracias a aquellos primeros lectores, otros nuevos se incorporaron a su lectura: los miembros de la pequeña burguesía urbana, como eran los estudiantes universitarios, algunos militares de rango medio e inferior y los empleados de las oficinas de la Administración. Este nuevo grupo de lectores, formado básicamente por hombres, tenía un nivel cultural superior que el grupo de los obreros y las mujeres, aunque coincidía con ellos en una precaria situación económica, por lo que se unieron al gusto por la novela por entregas gracias a su escaso precio. Estos lectores preferían las entregas coleccionables de otros temas, como los de tema histórico o los que versaban sobre las ciencias naturales, para satisfacer su curiosidad intelectual. Se llegaron a editar mediante el sistema de entregas enciclopedias y diccionarios de gran extensión -véanse la *Historia de los girondinos*, escrita por Alphonse de Lamartine; el *Curso de Instituciones de Hacienda Pública de España* o el *Diccionario geográfico estadístico del Imperio de Marruecos*-.

5.3. Los novelistas por entregas

En primer lugar debemos recordar que no era lo mismo un autor que escribía por entregas que un autor que publicaba por entregas. Una obra no escrita para ser publicada de forma fragmentada podía ser difundida de esa manera, como sucedió con *Sancho Saldaña*, novela escrita por José de Espronceda en el año 1834 y publicada mediante el sistema de entregas en 1850 por el editor Julio Nombela.

Los novelistas por entregas escribían sus obras *ex profeso* para que fueran publicadas con una frecuencia semanal o quincenal. Para ello, redactaban sobre la marcha, con cierta prisa y sabiendo que tenían que cumplir con la entrega del texto el día acordado con el editor. Los escritores firmaban un contrato que podríamos llamar

⁷⁹ La figura del bandolero Jaime el Barbudo, hoy olvidada, fue recreada por al menos cinco autores de novelas por entregas, entre los que destaca Ramón López Soler, además del ya citado Gregorio Pérez de Miranda.

leonino con el empresario, mediante el cual perdían los derechos de propiedad de su obra una vez impresa y puesta a la venta. El editor tenía la libertad de reeditar la obra tantas veces como lo deseara, y su relación con el autor respecto de esa obra era breve; además, los beneficios económicos repercutían siempre en él, nunca en el escritor. Debido a estos contratos tan duros, los novelistas por entregas no tenían libertad para disponer su trabajo según sus necesidades o sus gustos, ni capacidad de decisión en muchos aspectos de la creación de la obra.

El método de trabajo se basaba en un esquema o patrón alrededor del cual se organizaba la historia; esta podía interrumpirse de forma abrupta o alargarse indefinidamente. Algunos autores redactaban a toda velocidad, otros dictaban a sus ayudantes, otros empleaban la taquigrafía. Algunos escritores eran unos superdotados a la hora de *fabricar* folletines, como le ocurría a Manuel Fernández y González, que era capaz de trabajar en varias novelas a la vez ayudándose, eso sí, de unos pocos secretarios a los que dictaba los textos que nacían con tanta fertilidad de su imaginación.

Juan Ignacio Ferreras, en sus estudios acerca de la novela por entregas⁸⁰ ofrece una selección de 130 escritores españoles especializados en su creación a lo largo del siglo XIX, y comenta que el número real debía ser muy superior aunque resultaría imposible determinar la cifra exacta. De entre esos 130 selecciona a 28 escritores a los que denomina los «especialistas», ya que fueron los autores con el mayor número de obras localizadas, los que inauguraron una determinada tendencia dentro del folletín y los más determinantes porque sin ellos, dice Ferreras, que «[...] la novela por entregas no hubiera existido».⁸¹ Dentro de este grupo de especialistas destacan por su calidad literaria Wenceslao Ayguals de Izco, Manuel Fernández y González, Julio Nombela, Enrique Pérez Escrich y Rafael del Castillo. La figura que más sobresale de todas es la de Ayguals de Izco, hombre muy habilidoso, ya que era editor, impresor y librero, tareas a las que añadía la de escritor de novelas por entregas de éxito y calidad, además de traductor de otras extranjeras. Un ejemplo de su trabajo es la edición de su obra *Los pobres de Madrid. Novela popular*, realizada en 1857 en su taller, la Imprenta de Ayguals de Izco Hermanos, sita en la calle Leganitos número 64 de Madrid.

⁸⁰ J. I. Ferreras, «La novela por entregas», en *La novela en España. Historia, estudios y ensayos*, tomo IV, Colmenar Viejo (Madrid), La biblioteca del Laberinto, 2010, pp. 62 y ss.

⁸¹ J. I. Ferreras, *La novela...*, op. cit., p. 117.

5.4. La difusión de la novela por entregas

Tanto en Madrid como en otras ciudades españolas aparecieron hacia la década de 1830 unos espacios bautizados como «gabinetes de lectura». Estos gabinetes se crearon a imitación de unos centros similares que existían en el extranjero y que se organizaban alrededor de los socios, los cuales debían pagar una cuota mensual para tener acceso a la biblioteca del gabinete provista de libros y novelas por entregas, revistas y periódicos nacionales y de otros países europeos. Los gabinetes se situaban de forma general en un local público, como una tienda, o en pisos, y muchas veces estaban patrocinados por ciertas librerías o editores, ya que tenían la idea de difundir sus libros a través de estos locales. Estos gabinetes patrocinados solían ser gratuitos, pensando en que el lector adquiriera obras de la firma. Los gabinetes contaban con una lista de las lecturas disponibles en el mismo y aceptaban suscripciones bajo petición de sus miembros. Muchos de las novelas por entregas editadas en España en el siglo XIX se leyeron gracias a estos lugares públicos de lectura. En Madrid, entre los años que van de 1833 a 1842 se inauguraron más de diez gabinetes de lectura. Su deceso llegó a finales del siglo, a causa de la aparición progresiva de las bibliotecas públicas provinciales y populares, y de la generalización del libro y la lectura en el ámbito urbano; sin embargo, en el año 1900 aún se mantenían en Madrid dos de estos establecimientos, y un total de 30 gabinetes en toda España.⁸²

Ferreras nos recuerda la figura del librero y editor malagueño Francisco de Moya, el cual publicó en 1870 el *Catálogo de la Biblioteca Gratis de Francisco de Moya*. Parece ser que Moya, en fecha tan tardía, aún tenía en funcionamiento uno de estos gabinetes, y en él ofrecía a sus socios un amplio número de novelas por entregas - unas 1400- de origen nacional y extranjero, principalmente inglesas y francesas. Estas obras también se adquirían en las librerías o comercios dedicados a la venta de libros. En el siglo XIX muchas librerías estaban unidas a un taller de impresión, dirigidos ambos negocios por un mismo editor.

Otro método de difusión fue la suscripción. Juan Ignacio Ferreras dice no saber exactamente cómo se hacían las suscripciones, pero sí que se tienen bastantes datos del modo de distribución de los folletines. La distribución por correo de los mismos se hacía únicamente para provincias, lo que aumentaba bastante su precio, como ya indicamos más arriba. En una ciudad como Madrid los editores se las

⁸² J. A. Martínez Martín, «La circulación de los libros y la socialización de la lectura. Nuevos públicos y nuevas prácticas», en *Historia de la edición...*, op. cit., p. 460.

ingeniaban para hacer llegar la entrega al suscriptor con puntualidad. Son curiosos los métodos ideados por el editor Benito Hortelano: en un primer momento, durante la década de 1840, contó con la ayuda de los miembros de la Milicia Nacional, cuerpo de carácter policial precursor de la Guardia Civil. Más tarde, decidió contratar a jóvenes estudiantes de Medicina del Hospital de San Carlos para proceder al reparto de las entregas. También existían otros repartidores de entregas, aunque no eran empleados fijos en esa tarea, sino que realizaban una colaboración temporal.

Finalmente, la publicidad mediante grandes carteles en las calles de una ciudad como Madrid era imprescindible. Jean-François Botrel recoge con cuidado el sistema publicitario empleado por los editores madrileños Minuesa y Marés cuando lanzaron la novela histórica original de la escritora Eduarda Feijoo de Mendoza *Doña Blanca de Lanuza. Recuerdos de la Corte de Felipe II*. De todo el proceso destaca la creación de una primera entrega gratuita, denominada «prospecto», que se colocaba en los hogares por debajo de las puertas gracias al trabajo de los jóvenes repartidores ya nombrados, junto con una hojita de color rosa para solicitar la suscripción a la novela si esta había gustado.⁸³

5.5. Las características materiales de la novela por entregas

Respecto al aspecto material de estos libros por entregas, en general, y exceptuando las novelas editadas por Pérez Escrich, Ayguals de Izco y algún otro novelista ilustre, el producto puesto a la venta era de pésima calidad hablando en términos estéticos. En primer lugar, el papel empleado para la impresión de estos ejemplares era deplorable; a esto se añadía el hecho de que, al extenderse las impresiones a lo largo de tantos meses, el papel iba cambiando de calidad, y casi siempre iba a peor. Aquí debemos señalar que las novelas por entregas que hemos podido consultar -obras de Ayguals de Izco impresas en su taller- presentan una gran calidad, y el papel, además, destaca por su excelente estado de conservación. No podemos decir que Ayguals descuidara en absoluto la edición de estas obras, aunque al ser suyas es comprensible que les dedicara una gran atención.

Jean-François Botrel⁸⁴ incide en la presentación de las entregas semanales de las novelas, que siempre mantenían la apariencia de un libro completo, aunque no fuera más que un fragmento del mismo. El editor de novelas por entregas adornaba cada

⁸³ Vid. J.-F. Botrel, «La literatura popular...», cap. cit., pp. 258-260.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 263.

cuadernillo con una cubierta de papel en color -azul, rojo o naranja, principalmente-,⁸⁵ lo cual satisfacía al comprador de esas entregas, que podía sentir la frustración de no tener un libro completo o tardar bastante tiempo en tenerlo, y se resarcía con la presentación libresca de la entrega semanal.

Después, Ferreras nos descubre lo que él considera la artimaña empleada por los peores editores de novelas, un ardid que ve rayano en la estafa: «[...] nos encontramos ante una novela que ocupa más espacio del que racionalmente le corresponde. No hay por qué subrayar aquí el uso y el abuso de amplios márgenes, de blancos, de puntos y aparte, de numeraciones y subnumeraciones, etcétera».⁸⁶ Se emplean caracteres de imprenta más grandes de lo normal -frente a las habituales letras de cuerpo 9 y 10, en las novelas por entregas se utilizaban las de cuerpo 11 y 12-. Abundan, para ganar espacio, las cursivas, las versales y las versalitas, así como el uso injustificado de títulos, subtítulos, números en cifras romanas que no indicaban nada -si acaso, un cambio de escena- y que servía para ir cortando la narración y conseguir ganar espacio; también, y en los peores casos, en aquellas obras redactadas por autores que solo buscaban el máximo rendimiento económico, se presentaban diálogos eternos compuestos de entradas de como mucho cinco o diez palabras. Todos estos trucos tenían como único objetivo el uso de cuanto más papel, mejor, y así, engañar al consumidor, que se acababa abonando a un texto eterno:

«La novela por entregas típica o más común, suele constar de dos tomos y de un total de 800 páginas de 30 líneas; esta obra publicada «normalmente», esto es, reduciendo el tamaño de cuerpo de las letras, suprimiendo márgenes abusivos y blancos gratuitos, nos daría aproximadamente una novela de 250 páginas, quizá de 300 o 400 páginas, pero desde luego de ninguna manera una novela «larga».⁸⁷

Por otra parte, Jean-François Botrel observa las mismas características que Ferreras, aunque su interpretación es completamente distinta. Botrel no encuentra indicios de estafa o engaño hacia el comprador de la novela por entregas; antes bien, contempla la posibilidad de que el editor intentara facilitar la lectura del texto al lector de la novela, al cual ya hemos descrito como una persona poco letrada:

«El público provendría [...] de capas o sectores recientemente alfabetizados, o para los que la práctica de la lectura es todavía reciente o excepcional: [...] hombres y mujeres insertos, aún

⁸⁵ En los ejemplares que hemos podido examinar no hemos encontrado estos cuadernillos; es lógico pensar que no se han conservado a través de los años.

⁸⁶ J. I. Ferreras, «La novela por...», cap. cit., p. 158.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 159.

no hace mucho, en una civilización de tipo oral y mayoritaria y que acaban de tener acceso a la muy minoritaria y elitista civilización escrita [...]».⁸⁸

Esta escasa alfabetización del lector esencial de la novela por entregas plantea a Botrel la idea de que el lector de la misma era considerado por parte del editor como un niño al que había que facilitar la tarea de la lectura, adaptada al nivel de habilidad lectora del mismo, que todavía era escaso.⁸⁹ A esa exigua alfabetización del lector de la novela por entregas asocia también la presencia de las láminas e ilustraciones que acompañaban a las obras en cuestión, que «[...] pueden ser la representación visual y fácil de algo [...] que queda abstracto».⁹⁰

Al examinar las novelas por entregas de Ayguals de Izco y, en particular, *María, la hija de un jornalero*, sí que hemos constatado un curioso recurso que imaginamos que se empleaba para alargar la edición de la novela. Este truco es la inclusión de extensos capítulos que cortan la narración, y que simplemente sirven para describir lugares del entorno de Madrid, como por ejemplo los Reales Sitios de Aranjuez y El Escorial, junto con los jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, en Segovia. Algunas descripciones resultan en exceso prolijas, como cuando se enumeran y detallan una por una las fuentes de los jardines de La Granja o de Aranjuez, empleando sin cesar el punto y aparte para crear infinitos párrafos. El resultado sería, suponemos, muy didáctico para el lector, pero interrumpe el relato y se observa un deseo por parte del editor de emplear papel e interpolar unos cuantos capítulos que no se justifican. Lo mismo ocurre en esta novela con la inclusión de extensísimas notas a pie de página, que a veces son extractos copiados de forma literal de libros de Historia; una sola cita al pie puede ocupar al menos dos o tres páginas, por lo que el gasto de papel se incrementaba de manera clara.

Respecto a los adornos e ilustraciones, estas no existen en las novelas de ínfima calidad, ya que se encarecía el gasto. Por el contrario, los ya citados Ayguals y Pérez Escrich sí cuidaban este aspecto en sus obras -cuestión que hemos podido corroborar-. Dice Ferreras que en algunas novelas por entregas muy descuidadas en su estética se encontraban maravillosas ilustraciones; esto se explica, según él, gracias al azar, ya que «[...] el editor no se cuidaba exactamente de lograr una publicación artística [...]».⁹¹ Las ilustraciones eran, generalmente, grabados calcográficos -en acero o cobre-; apenas

⁸⁸ J.-F. Botrel, «La literatura popular...», cap. cit., p. 262.

⁸⁹ *Ibíd.*, pp. 262-263.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 263.

⁹¹ J.I. Ferreras, «La novela por...», cap. cit., p. 160.

se empleaba la técnica xilográfica. Las mejores ilustraciones eran las litográficas, algunas de ellas realizadas en color. Botrel relaciona la presencia de estas ilustraciones intercaladas o de láminas exentas con las aleluyas y las viñetas de los pliegos de cordel, ya que todas ellas coinciden en su «[...] dramatismo exagerado y su torpe o caprichoso dibujo».⁹²

Una característica de la novela por entregas es que, en bastantes ocasiones, las ilustraciones no se correspondían con el texto al que acompañaban. Esto sucedía por el descuido que sufrían estos libros en su proceso creativo, pero también por el simple hecho de aprovechar o reutilizar materiales. Es el caso de las novelas cuya publicación se veía interrumpida de manera abrupta; el editor podía aprovechar esas planchas para otra obra posterior, aunque los temas de la ilustración no tuvieran relación con la nueva novela. Dice Ferreras al respecto: «[...] a veces, y a juzgar por las láminas de ciertas novelas, me da la impresión de que más de un editor compró al ilustrador lo que este no podía colocar en el mercado artístico». Estas compras de material para la ilustración de folletines se deberían, de nuevo, a la búsqueda del abaratamiento del coste de esos mismos materiales. Aquí no escapa ni Ayguals de Izco, el cual, hasta ahora, parecía un editor de folletines más profesional. Indica Ferreras que Ayguals adquirió en París planchas para las ilustraciones de sus libros, lo que parece un síntoma de cuidado y distinción; sin embargo, esas mismas planchas las empleó sin preocuparse de su correspondencia o no con los textos que ilustraban.

Esta utilización indiscriminada de las planchas de los grabados no la hemos visto en los ejemplares de Ayguals que hemos podido examinar, aunque sí hemos constatado que algunas viñetas tipográficas de los birlíes se repiten en *María, la hija de un jornalero*, en *La marquesa de Bellaflor* y en *El Tigre del Maestrazgo* -asientos bibliográficos 1.23, 1.20. y 1.24. del anexo-. Por ejemplo, el grabado de un tigre que se ve en la portada de esta última obra -que aquí es muy apropiada por el título y el tema de la obra, una crítica feroz hacia el general carlista Ramón Cabrera, conocido como «el tigre del Maestrazgo» por los soldados del ejército liberal⁹³ -, se repite en *La marquesa de Bellaflor* en el birlí de la página 109, cuando es necesario transmitir una idea de

⁹² J.-F. Botrel, «La literatura popular...», cap. cit., p. 263.

⁹³ A este respecto, es interesante comentar que Wenceslao Ayguals de Izco escribió esta novela a raíz de la muerte de su hermano Joaquín, militar del ejército liberal, a manos de los soldados carlistas dirigidos por el general Cabrera. Esta novela enfureció a los seguidores del infante don Carlos, y uno de ellos, Rafael González de la Cruz, escribió una refutación de esta obra, titulada *El vengador y la sombra de Cabrera: refutación del Tigre del Maestrazgo ó sea De grumete a general, historia-novela de D. Wenceslao Ayguals de Izco*, que se publicó en Madrid en 1849.

miedo o agresividad. También se ven en las tres obras otras viñetas que se repiten, como un ataúd y la imagen de un ajusticiado con garrote vil, ambas muy dramáticas y efectivas. Eso sí, respecto a los grabados principales que ilustran la obra, creemos que no hay reutilización.

Dejando de lado los posibles despropósitos y otras cuestiones en materia de ilustración, es conveniente tener en cuenta que algunos de los mejores artistas españoles de la época, ya citados anteriormente, como Urrabieta o Carderera, trabajaron también en la ilustración de algunas novelas por entregas.⁹⁴

Por último, es interesante recordar que las novelas por entregas solían acompañarse de láminas que se separaban del cuadernillo y se coleccionaban en los hogares, muchas veces empleadas como adorno pegadas sobre la pared. Estas láminas iban coloreadas y separadas del texto; en ocasiones eran un regalo del editor, o un incentivo para comprar el folletín. Esta no deja de ser una técnica que demuestra «[...] la inteligencia comercial de los editores [...]»,⁹⁵ los cuales no dejaban de dar puntada sin hilo.

Respecto a la relación del arte ligatorio de calidad con la novela por entregas, era más bien escasa. Normalmente el libro resultante se encuadernaba, de manera excepcional, en dos volúmenes para soportar el grosor de la obra. En el lomo se grababa con letras doradas el título de la obra y el número del volumen. La encuadernación podía ser con el lomo de cuero y las tapas de cartón, tipo holandesa, o simplemente con unas tapas de cartón, estilo cartoné. Esta encuadernación era puramente comercial, alejada de los hermosos trabajos ligatorios que caracterizan al libro romántico.

Una vez analizados los comentarios que encontramos en la literatura especializada en relación a la novela por entregas y sus características materiales, podemos aportar los datos observados al estudiar algunos de sus ejemplos en las bibliotecas consultadas. Hemos podido examinar *in situ* tres ejemplares de novelas escritas por Wenceslao Ayguals de Izco, impresos en su taller –los asientos bibliográficos 1.20., *La marquesa de Bellaflor*, fechado en 1847; el 1.23., *María, la hija de un jornalero*, de 1849, y el 1.24., *El Tigre del Maestrazgo*, del mismo año-; otros dos han sido examinados *in absentia*, y son un ejemplar de *Los pobres de Madrid* -asiento 1.28.-, de la imprenta de Ayguals, con data de 1857, y *La marquesa de Bellaflor* -asiento 1.31.-, de la Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, fechado en 1869. Los tres

⁹⁴ Vid. R. Sánchez García, «Las forma del libro...», cap. cit, p. 128.

⁹⁵ H. Escolar, «La edición en el siglo XIX», en *Historia ilustrada...*, pp. 25-26.

ejemplares examinados *in situ* en la Biblioteca de la Facultad de Derecho presentan, como es lógico, rasgos comunes, en particular *La marquesa de Bellaflor y María, la hija de un jornalero*, ya que ambas están protagonizadas por la joven y humilde María, que en la primera parte -*María*- es una mujer que se debate entre dos hombres que la acosan -un religioso y un noble-, pero que finalmente contrae matrimonio con un bondadoso aristócrata. En la segunda parte -*La marquesa de Bellaflor*-, María se dedica a realizar obras de caridad mientras sufre graves calumnias. Ambas obras comparten algunos de sus grabados -aunque los de menor relevancia, ya que los que ilustran a toda página la obra son originales-, realizados con alarde de medios por los mejores artistas y grabadores del momento, como ya explicamos en un capítulo anterior. *El Tigre del Maestrazgo* es una novela de tono político, por lo que se aleja del prototipo de novela por entregas sensible y lacrimógena, con seguridad dirigida a un público femenino. Sus características materiales también son similares a los dos textos ya comentados de Ayguals.

Los ejemplares examinados *in absentia* se custodian en la Biblioteca Nacional. *Los pobres de Madrid* -asiento bibliográfico 1.28.- presenta unas características mucho más sencillas que los libros ya comentados. Destaca la escasez de ilustraciones grabadas, sobre todo en comparación con las novelas protagonizadas por la desgraciada María. Este ejemplar contiene siete grabados en página exenta, de igual calidad que los vistos en los libros ya descritos -aunque sin firma-; el número es abrumadoramente menor, lo que puede indicar que la edición no era de lujo, sino más modesta, o que el éxito de esta novela fue menor de cara al público lector. Esta edición no de lujo contrasta con el anuncio inserto en el ejemplar consultado de *El Tigre del Maestrazgo* - recordemos que está fechado en 1849, ocho años antes que *Los pobres de Madrid*-, en el que se anuncia que los artistas Vallejo y Urrabieta, «los mejores de Madrid», están preparando unas magníficas ilustraciones para *Los pobres de Madrid*, por lo que entendemos que aquella edición sí era de una calidad artística muy superior a esta.

La edición de *La marquesa de Bellaflor* del año 1869 se realizó en la imprenta de Miguel Guijarro, aún en vida de Ayguals de Izco. Este ejemplar también presenta las características láminas a toda página que podrían ser apartadas del ejemplar y utilizadas como elemento decorativo. Podemos afirmar que los grabados que aparecen en esta edición son idénticos a los de la edición de 1847, ya que van firmados por los artistas de la edición de 20 años antes. Por lo tanto, se observa que las planchas de grabado no se desaprovechaban con el paso de las décadas y debían pasar de unas imprentas a otras.

Llegados a este punto, parece claro que la imprenta de Ayguals de Izco Hermanos, entre las décadas de 1840 y 1850 realizaba ediciones de lujo o más sencillas según la demanda del público.

De otro importante autor de novelas por entregas, Manuel Fernández y González, hemos localizado un ejemplar interesante, ya que pertenece a la Biblioteca Ilustrada Gaspar y Roig. Es *Men Rodríguez de Sanabria* -asiento 1.26.-, del año 1853. El ejemplar presenta la disposición del texto característica de los libros de esta colección: a dos columnas, y en un cuerpo de letra pequeño, para ahorrar espacio. Los detalles de calidad se observan en las ilustraciones grabadas y alusivas a la narración, de las cuales hemos contabilizado 52, que se presentan interpoladas dentro del texto. Los grabados llevan la firma de Rico y Bravo, junto con José Vallejo, Cirera y Múgica. La portada presenta un retrato del autor de la obra, firmado de nuevo por Vallejo. Esto confirma que los más importantes ilustradores y dibujantes especializados en realizar su trabajo para los grabados requeridos en las imprentas madrileñas colaboraron sin especial problema con los impresores más comerciales y centrados en la edición de libros que procuraban entretenimiento y solaz a los lectores de la mitad del siglo XIX. Junto con esta novela histórica -uno de los temas favoritos para las novelas por entregas decimonónicas- destaca *La Alhambra* -asiento bibliográfico 1.27.-, también de Fernández y González. Este ejemplar, tan comentado en este trabajo, es el ideal del libro romántico español, ya que presenta todas las características que describe la bibliografía especializada; sin embargo, es el único que hemos localizado con tantas virtudes. *La Alhambra* se aparta de la novela por entregas prototípica, ya que el tema no es el recurrente, sino uno mucho más imaginativo, como es el mundo oriental, y las características que presenta lo apartan de las novelas por entregas de mayor calidad. Parece, más bien, un libro de lujo pensado para deleitar con sus bellas ilustraciones y delicados acabados.

6. LA FIGURA DEL EDITOR EN EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

6.1. El editor, un nuevo protagonista. Avances técnicos y legislativos

En el siglo XIX nace la figura del editor, similar en varios aspectos a la que conocemos en la actualidad; su nacimiento se debe a la transición que sufrió la sociedad española en las primeras décadas de esa centuria. Hay que recordar que desde 1800 hasta 1835, aproximadamente, España pasó del Antiguo Régimen a la creación de las

bases -aún muy débiles- del Estado liberal. Por lo tanto, en aquellos primeros años del siglo el mundo del libro venía de las asociaciones gremiales de origen medieval, que estuvieron vigentes hasta la Constitución de Cádiz de 1812. De todas maneras no debemos pensar que lo que se puede denominar «la cultura gremial» desapareció drásticamente en aquellas fechas; por el contrario, la cultura de los gremios continuó fuertemente arraigada durante todo el siglo, ya que eran varios los oficios artesanales que rodeaban a la creación del libro -como los encuadernadores, los tipógrafos o los ilustradores-. Sin embargo, la abolición por ley de los gremios profesionales y la incorporación de las novedades técnicas nacidas durante la Revolución Industrial facilitaron toda una serie de cambios que afectaron al libro y que tuvieron lugar en las primeras décadas del siglo. Antes de analizar esta novedosa figura, podemos recordar algunas cuestiones acerca de los avances técnicos y legislativos que tuvieron lugar durante el Romanticismo español con respecto al libro.

Si hablamos de la imprenta mecánica, Lee Fontanella estudió su desarrollo en España durante el Romanticismo y concluyó que, aunque la idea general es que los avances técnicos llegaron al país con lentitud y de mala manera, ese razonamiento es una verdad a medias: «[...] el entusiasmo de España por lo que llamaríamos una *tecnologización* de la imprenta es evidente a lo largo del siglo XIX, a pesar de que numerosos escritores y críticos españoles combatieran la influencia de cualquier ciencia en el oficio literario [...]».⁹⁶ Si bien es cierto que en 1834 en España no se tenía constancia de la existencia de una sola prensa de vapor -que se empleaban en Inglaterra desde 1814-, los españoles que asistían a las Exposiciones Universales de París y Londres, como José de Castro y Serrano o Emilio Márquez Villarroel,⁹⁷ se admiraban de los avances expuestos, como los cajistas mecánicos de Young & Mitchel (Londres, 1862), las imprentas microscópicas de Dupont (París, 1867), la mecanización a vapor, los trabajos de las imprentas francesas en manufactura, ilustración y encuadernación, y los avances británicos en la prensa periódica. Los motivos de esta lentitud a la hora de incorporarse a las novedades de tipo tecnológico son fácilmente imaginables: la endémica inestabilidad política del país, las consecuencias de la Guerra de la Independencia y las Guerras Carlistas, la pérdida de las colonias americanas, el

⁹⁶ L. Fontanella, *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berne & Frankfurt/M, Peter Lang, 1982, p. 14.

⁹⁷ José de Castro y Serrano (1829-1896), reconocido periodista español, realizó crónicas de las Exposiciones Universales de Londres y París; Emilio Márquez Villarroel (1827-1889), catedrático de mecánica industrial, destacó como autor de varios tratados de esta y otras materias científicas.

desbordante analfabetismo de la sociedad española y la falta de interés de las clases cultivadas por la lectura.

En cuanto a las cuestiones legales que afectaban al libro, las más importantes eran la censura y la libertad de imprenta. Según el gobierno que dirige el país en cada momento, la libertad de imprenta avanza o retrocede. Los intelectuales y escritores de la época siempre tuvieron presente la idea de que el desarrollo de la imprenta y del número de lectores habría sido muchísimo más grande si la situación política hubiera sido más estable y más tolerante. Lee Fontanella recuerda que los periodos de mayor libertad de imprenta fueron el Trienio Liberal (1820-23) y el periodo que va de 1844 a 1850, cuando el gobierno del general Narváez favoreció la modificación de las leyes que regían la actividad impresora.

Entrando de lleno en la figura del editor del siglo XIX, Jesús Antonio Martínez Martín es quien habla de este personaje como de un «nuevo protagonista» a la hora de transformar los textos manuscritos en libros, y es quien nos dice que el proceso mediante el cual esta figura se fue afianzando con el paso de las décadas fue lento, pero también fue «[...] un proceso paralelo a la construcción de la economía de mercado. Así, esa depuración de la figura del editor forma parte de un proceso más general, el de la articulación y construcción de las pautas jurídicas, técnicas y económicas de la economía capitalista».⁹⁸ Es decir, el editor moderno estaba unido a los importantes cambios que se gestaron a comienzos del siglo en España en esa transición del absolutismo al liberalismo.

¿Cuáles eran las tareas propias del editor? Podemos clasificarlas en dos tipos: las intelectuales y las económicas. La ocupación principal de tipo intelectual del editor era la selección de los textos que debían ajustarse al gusto de los lectores de su sello editorial. Del mismo modo, debía tener un trato directo con los autores de las obras que iba a publicar. También debía adaptarse a los nuevos intereses del público y asimilarlos para poder ofrecer esas novedades a los potenciales lectores de sus obras. Además, tenía una labor más bien estética, ya que se ocupaba de la presentación del libro para que fuera un objeto atractivo y llamativo. La apariencia de los libros era importante, sobre todo para aquellos editores que buscaban ofrecer un objeto de calidad: el diseño, la tipografía y las ilustraciones aportaban lo que llamaríamos hoy «la marca de la casa». Por otra parte, dentro de las tareas económicas, el editor debía buscar el mejor medio

⁹⁸ Jesús Antonio Martínez Martín, «Editores y empresas editoriales», en *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, 2003, p. 602.

para la difusión de sus libros, por lo cual estaba obligado a pensar en distintas estrategias comerciales -suscripciones, bibliotecas o colecciones, distribución por correo postal-. Asimismo, debía conocer perfectamente el mercado en el que sus libros iban a circular, para ajustar de esa manera la producción de libros a la demanda existente. Según Martínez Martín el editor «[...] actuó como financiador y gestor -hasta aquí sería el nuevo mecenas o empresario aportado por la economía capitalista-, pero además acopló la doble función técnica e industrial para el conjunto de operaciones que transformaban los textos en libros».⁹⁹

Es interesante destacar la idea de que a lo largo del siglo XIX el editor, el impresor y el librero fueron tres figuras que en principio convergían en una misma persona para ir independizándose unas de otras hasta llegar a comienzos del siglo XX, momento en el que la separación es total. Existen algunos ejemplos en los que la convergencia de esos papeles es absoluta. En Madrid, Wenceslao Ayguals de Izco, además de ser escritor de novelas por entregas y periodista, era dueño de su propia imprenta y librería y de una editorial en la que publicaba obra ajena junto a sus propios textos. Otro ejemplo es el de Francisco de Paula Mellado, hombre de negocios madrileño que fundó su propio establecimiento tipográfico, dedicándose a editar, imprimir y vender libros.

A partir de 1830-1835, los editores abandonan su papel de «[...] responsables políticos de la edición de textos en un contexto de prohibiciones del Antiguo Régimen [...]», y ya no son «[...] una categoría fiscal confusa [...]»,¹⁰⁰ sino que pasan a centrarse en todas las fases de producción de libros, tanto a nivel intelectual, como técnico y económico.

De forma general, cualquier editor del siglo XIX que conociera bien el mercado al que se enfrentaba se preocupaba por ofrecer libros con unas características determinadas. Solía tener un catálogo en el que se recogían los géneros literarios que publicaba su establecimiento o sello editorial. Podía crear colecciones temáticas o por autor para fidelizar a los lectores -en muchos casos esas colecciones llegaron a identificarse con ciertas casas editoriales-, y también podía crear listas de suscriptores para hacer llegar sus obras a otras ciudades -generalmente, las capitales de provincias-. Igualmente, podía hacer llegar sus obras de forma directa a las librerías de provincias, sin necesidad de suscripción. Las casas editoriales podían ocuparse de obras solo

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 602.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 603.

literarias, o bien especializarse en otras áreas del conocimiento: libros religiosos, textos universitarios, obras jurídicas o científicas e, incluso, aquellas dirigidas a un público infantil.

Es importante señalar que entre las décadas de 1850 y 1860 surgió el interés, por parte de algunos de los editores españoles más destacados, de crear dos líneas de edición en sus editoriales: una, de lujo, y otra, más corriente. Esto se hizo con el fin de adaptarse al amplio abanico de público existente en aquellas fechas. Por ejemplo, como sabemos, Manuel Rivadeneyra se preocupó por crear libros de gran belleza y cuidada presentación, como fueron las *Obras de encargo*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, publicadas en 1864. Para esta edición no se escatimó en papel de gran calidad, ilustraciones calcográficas y márgenes amplios; a la vez, esta misma casa editaba libros más sobrios, con pocas ilustraciones, y dirigidos a unos lectores más humildes. Esta misma técnica comercial emplearon Gaspar y Roig y Mellado.¹⁰¹

6.1.1. Tipos de editores en el Romanticismo español

Juan Ignacio Ferreras¹⁰² realizó una clasificación de los editores españoles en el Romanticismo; de acuerdo con él, entre los editores de aquel tiempo se pueden distinguir a aquellos interesados en conseguir exclusivamente beneficios económicos -dejando de lado la calidad del producto ofrecido, tanto a nivel estético como literario-. Por otra parte, estaban los interesados en conseguir esos mismos beneficios, pero también en ofrecer obras divulgativas y culturales con calidad literaria y estética. La clasificación de Ferreras es la siguiente:

-Editores de folletines: un ejemplo serían los catalanes Vila y Manini, que sacaban a la venta un producto de rápido consumo para conseguir importantes ganancias económicas.

-Libreros: editores como Antonio Bergnés de las Casas y Mariano Cabrerizo, que buscaban un rendimiento económico y a la vez ofrecían libros de calidad, de temas culturales y con una clara intención divulgativa.

-Un tipo de editor intermedio: lo representa Benito Hortelano. En un principio asociado a Vela y Manini, editaba folletines para un público masivo, sin ningún rigor intelectual o criterio de calidad. Posteriormente, se separó de ellos y comenzó a editar obras por entregas de tema político para difundir la ideología esparterista.

¹⁰¹ R. Sánchez García, «Las formas del libro...», cap. cit., pp. 123-125.

¹⁰² J. I. Ferreras, *La novela por...*, op. cit., pp. 48-49.

Además, aquí podemos añadir otro tipo de editor que tendría como único fin la divulgación y el mecenazgo, sin importarle conseguir un beneficio económico. El gran ejemplo sería Manuel Rivadeneyra con su magno proyecto de la Biblioteca de Autores Españoles (BAE).

Desde 1830 hasta 1870 los editores seguirán con gran fidelidad el triple patrón de editor, impresor y librero. Ya con la Restauración borbónica, durante el último tercio del siglo, una serie de leyes conseguirá que los negocios de imprenta y venta de libros -pequeñas empresas individuales y geográficamente centralizadas- se transformen en sociedades empresariales con una clara descentralización de su negocio. Será en los años centrales del siglo cuando brillen muchos de los editores de más renombre en España.

6.2. Los editores madrileños en el Romanticismo

Las ciudades con mayor número de editores en el siglo XIX eran las más pobladas de España: Madrid, Barcelona y Valencia. En ellas abundaban las imprentas, los establecimientos de venta de libros y los editores. Sin embargo, otras ciudades con muchos menos habitantes también destacaban en estos ámbitos, como las ciudades universitarias de Santiago de Compostela y Oviedo. La presencia de las universidades permitía una importante actividad de creación y difusión de textos impresos de carácter académico -obras jurídicas y científicas, gramáticas y diccionarios-, además de textos literarios.

Madrid, como capital de España, ofrecía una gran variedad de establecimientos dedicados a la creación y venta de libros aunque, si creemos lo dicho en el *Semanario Pintoresco Español* en 1841, sus condiciones no eran muy atractivas para el público, ya que eran «locales sórdidos» regentados por libreros pasivos que se dedicaban a contemplar cómo sus libros criaban «polvo y polilla».¹⁰³ Sin embargo, también existían librerías al estilo de las más lujosas de París y Londres, como la Librería Europea regentada por Dionisio Hidalgo.

En Madrid se instalaron algunos editores-libreros originarios de Francia, que ofrecían libros de tema técnico y científico junto con obras escritas en francés -la lengua de cultura del momento-, además de instalar algunos gabinetes de lectura. A la capital

¹⁰³ J.-F. Botrel, «La difusión del libro», en *Historia de la edición...*, op. cit., p. 609.

llegaron los librereros Denné¹⁰⁴ y Casimir Monier, este último el creador, en 1843, de un «Depósito» de su librería parisina para hacer llegar a España libros de difícil acceso a causa de los problemas de transporte existentes o por el encarecimiento que provocaban las tasas aduaneras. Monier y Carlos Bailly Baillièrre hicieron posible que muchos textos científicos llegaran a un país aún muy atrasado en estas cuestiones.

Dejando de lado a estos editores franceses, en Madrid destacaron los editores-librereros Ayguals de Izco, Rivadeneyra y Gaspar y Roig a partir de 1850. Antes, entre 1830 y mediados de la centuria, Antonio de Yenes, José Repullés, Ignacio Boix y Manuel Delgado.

6.2.2. Breve semblanza de algunos de los editores principales del Romanticismo en Madrid

-Antonio de Yenes: este impresor madrileño tenía un catálogo compuesto por obras literarias de autores coetáneos. Hipólito Escolar¹⁰⁵ ofrece un extenso listado de obras publicadas por su taller madrileño en la década de 1840, del que podemos entresacar el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en 1846; las *Obras completas* de Larra (1843), en cuatro volúmenes o las *Poesías* de Espronceda (1840 y 1846). Además de estas, destaca el *Manual histórico, topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, de Ramón Mesonero Romanos (1844-1854), acompañado por abundantes ilustraciones.¹⁰⁶ Por los ejemplares examinados para este trabajo podemos poner el acento en la producción de obras teatrales, muy abundantes, realizadas por el taller de Antonio Yenes en la calle de Segovia número 6.

Yenes también imprimió libros de otras materias. Destacamos la impresión de la *Guía de forasteros* (1848), acompañada de ilustraciones, y otra obra de tema curioso, la *Colección de cruces y medallas de distinción en España*, también ilustrada, libro firmado por José Velasco Dueñas en 1843. Podemos aportar, además, el manual de Derecho civil firmado por Fermín Berlanga *El Derecho civil universal por aforismos*.

-José Repullés: la imprenta de Repullés ya trabajaba a comienzos de la centuria, antes de iniciarse el periodo romántico. Por aquel entonces destacaba por ofrecer un catálogo nutrido de los autores clásicos españoles: *Serafina*, de José Mor de Fuentes y *Obras*, de

¹⁰⁴ Cfr. Diana Cooper-Richet, «Apuntes para una historia de la librería Denné, (1785-1885)», en *Orbis Tertius*, vol. XIX, nº 20, 2014, 148-154, en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a17/6269>

¹⁰⁵ H. Escolar, «La edición en el...», cap. cit., p. 67.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 67.

José de Cadalso -ambas impresas en 1807-; *Obras*, de Juan de Mena; *La Araucana*; la obra cervantina *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y *Noches lúgubres*, de Cadalso -en 1815-. En los años del Romanticismo Repullés sacó al mercado una colección de novelas históricas originales españolas entre los años 1833 y 1834, compuesta por 34 volúmenes.¹⁰⁷ La crítica especializada le considera el editor principal de los autores del Romanticismo, sin excepción de género. Gracias a las numerosas ediciones que hemos podido manejar resulta evidente que ofrecía a los lectores un nutrido elenco de escritores de Literatura contemporánea, entre los que destacan los dramaturgos -Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, Zorrilla, García Gutiérrez- y las obras de Larra y Espronceda. Los autores teatrales solían aparecer en una colección ofrecida por Repullés bajo el título «Galería Dramática», muy popular en la época.

Esta imprenta publicó, en menor número, obras centradas en otras disciplinas, como la medicina, la política, la música, el arte militar o la geografía. Escolar recuerda, por la curiosidad del tema, una obra impresa en este taller: *Arte de fumar y tomar tabaco sin disgustar a las damas*, de Francisco de Paula Mellado, del año 1833.¹⁰⁸

-Ignacio Boix: impresor madrileño que publicó obras de temática muy variada, desde Literatura a Derecho, pasando por el arte militar, los almanaques, obras de asunto religioso y libros escolares. Hipólito Escolar¹⁰⁹ recuerda que lanzó obras de escritores clásicos españoles, como Luis Vélez de Guevara, junto con las novedades francesas del momento -Eugène Sue y el vizconde de Chateaubriand-; también, a los grandes literatos españoles: Espronceda, Larra y Zorrilla. Fue, además, el creador de una galería dramática, al estilo de la de Manuel Delgado: el «Repertorio Dramático» (1839-1842). De toda su producción destaca *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), en dos volúmenes, ilustrados por Urrabieta, entre otros.:

-Manuel Delgado: fue el más destacado de los impresores especializados en la edición de textos teatrales. Su años más prolíficos fueron las décadas de 1830 y 1840. Además, Delgado fue el creador de la primera colección de teatro, a la que bautizó como la «Galería Dramática». Su éxito fue enorme y facilitó que otros editores le siguieran y ofrecieran al público otras «galerías», nombre que se convirtió en aquellos años en sinónimo de colección teatral. Manuel Delgado fundó su galería en 1836 y, tras su muerte, sus hijos continuaron con la labor. Uno de sus herederos, Manuel Pedro

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 65.

¹⁰⁸ H. Escolar, *Historia universal...*, op. cit., p. 589.

¹⁰⁹ H. Escolar, «La edición en el...», cap. cit., p. 66.

Delgado, desde el año 1854, se convirtió en el propietario de los derechos de autor de centenares y centenares de obras teatrales hasta final de la centuria.

Manuel Delgado, el fundador de la saga es, en opinión de José Luis González Subías, la primera persona que «[...] profesionalizó la actividad editorial, haciendo de ella un negocio lucrativo. El editor se convertirá en una pieza clave de la naciente “industria literaria” decimonónica, y lo hará sin intervenir directamente -no fue así en todos los casos- en el proceso de fabricación y venta del libro».¹¹⁰

-Manuel Rivadeneyra: trabajó con Antonio Bergnés de las Casas en Barcelona antes de situarse por su cuenta en Madrid. Hacia 1840 comenzó a definir su proyecto de crear la Biblioteca de Autores Españoles (BAE), para que un público general pudiera adquirir los clásicos españoles más destacados en ediciones de gran calidad. Para este proyecto necesitó una importante financiación económica, ya que resultaba muy costoso al utilizar la estereotipia. El primer tomo salió en 1846, pero fue un fracaso. Resultó caro, y la apariencia tampoco gustó, debido al formato y al pequeño tamaño de la letra. Rivadeneyra consiguió editar ocho volúmenes, pero el negocio fue ruinoso. El Estado le salvó al adquirir todos los ejemplares disponibles para que fueran llevados «[...] a los establecimientos de instrucción pública del reino y a bibliotecas extranjeras de Europa y América».¹¹¹ Gracias a esta acción del Gobierno, Rivadeneyra consiguió seguir publicando volúmenes hasta el número 64. Tras su muerte continuó la tarea su hijo Adolfo, llegando al volumen 70 más uno de índices. La BAE fue el proyecto más ambicioso de Manuel Rivadeneyra, en su afán por llevar nuestra literatura a todos los españoles, y como recordaba Hipólito Escolar, la BAE todavía se podía encontrar en bibliotecas provinciales o de casinos, por toda España, durante gran parte del siglo XX.

También trabajó Rivadeneyra en la edición de *El Quijote* de 1863, realizada en Argamasilla de Alba, lugar al que trasladó su imprenta para realizar este trabajo en la «casa que fue prisión de Cervantes», como dice el pie de imprenta. La edición fue corregida por Juan Eugenio Hartzenbusch. Este autor se ocupó también del prólogo, en el que recuerda la vida de Cervantes y su relación con la localidad de Argamasilla de Alba. Rivadeneyra le dedica la edición a la condesa viuda de Velle, explicando que esta señora, apasionada de Cervantes, «[...] ha sido la primera que se ha inscrito como suscritora (sic) a mis dos ediciones del *Quijote*». En el prólogo del editor dice

¹¹⁰ José Luis González Subías, «La edición teatral en el siglo XIX», en *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº 41, [s.p.], en <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/la-edicion-teatral-en-el-siglo-xix/>.

¹¹¹ H. Escolar, *Historia universal...*, op. cit., p. 592.

Rivadeneira que la edición se realizó con dificultades, empleando luz artificial la mayor parte del tiempo, y finaliza diciendo: «Se ha hecho lo que se ha podido». Además de este *Quijote*, Rivadeneira publicó las obras completas de Cervantes en 12 volúmenes, el *Poema de Alfonso Onceno* y las *Obras* del duque de Frías.

-José Gaspar y Fernando Roig: crearon la editorial Gaspar y Roig, contando como director de la misma con el escritor y traductor Nemesio Fernández Cuesta. Esta casa se dedicó a publicar novelas por entregas con gran éxito, pero también les interesaba la divulgación de conocimientos, y lo hicieron a través de la *Biblioteca Ilustrada Gaspar y Roig*. Esta biblioteca incluía novelas, libros de poemas, obras históricas y de viajes.

Dentro de la *Biblioteca Ilustrada* podemos citar títulos del capitán Mayne-Reid - *Los cazadores de plantas*, *Los trepadores de rocas*-; Julio Verne -*Una invernada entre los hielos*, *De la Tierra a la Luna*-; obras españolas contemporáneas como *El diablo Mundo*, de Espronceda, y *Men Rodríguez de Sanabria*, de Manuel Fernández y González; la *Historia del reinado de los Reyes Católicos*, escrita por William H. Prescott, y el *Nuevo viajero universal*, una enciclopedia de viajes pensada como un compendio de textos escritos por algunos de los expedicionarios más destacados del XIX, como Humboldt y Livingstone; esta colección se ordenaba en varios tomos dedicados a los distintos continentes.

La *Biblioteca Ilustrada* se caracteriza por estar impresa a dos columnas con ilustraciones intercaladas. En el *Nuevo viajero universal* se incluyen láminas a toda página. En la *Historia del reinado de los Reyes Católicos* hay un alarde de ilustraciones, y se insertan reproducciones de armas conservadas en la Armería Real de Madrid y de frescos de la Alhambra, junto con idealizaciones de batallas o retratos de personajes históricos, realizados en grabado. También se publicaron en la Biblioteca Ilustrada *El Quijote y Obras* de Miguel de Cervantes en 1865 y 1866, respectivamente -véanse los asientos bibliográficos 1.29. y 1.30. del anexo documental-. Estos dos ejemplares van impresos a línea tirada y muestran numerosísimos grabados que ilustran estas obras clásicas de la Literatura española.

-Wenceslao Ayguales de Izco: trabajó en Madrid dedicándose a múltiples actividades: periodista y novelista por entregas, además de editor de libros -tanto propios como de otros autores- y de periódicos como *La Guindilla*, *El Fandango* o *La Linterna Mágica*. En 1842 fundó la Sociedad Literaria, empresa que, según Hipólito Escolar, estaba «[...]

dotada de moderna maquinaria, para la edición y venta de libros [...]».¹¹² Esta empresa fue muy exitosa para Ayguals, gracias en parte a su triunfo como autor de novelas por entregas. Una de ellas, *María o La hija de un jornalero* (1845-1846), tuvo una excelente acogida entre los lectores españoles y llegó a publicarse en Francia con prólogo de Eugène Sue, en Italia y en Portugal. *María o La hija de un jornalero* tuvo su continuación en otras dos novelas de bastante éxito.

Una obra autoeditada por Ayguals es *Los pobres de Madrid. Novela popular*, que lanzó su editorial en 1857. En la portada aparece el escudo de la imprenta de Ayguals, inspirado en los escudos tipográficos que aparecen en los libros de la imprenta manual. Incluye esta edición varias láminas a toda página que ilustran la acción de la novela.

Por último, recordemos que Ayguals de Izco también publicó obras de autores extranjeros de mucha fama en el siglo XIX, como las del ya citado Eugène Sue y *La cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe.

-Imprenta de Calero: imprenta regentada por Marcelino Calero; a su muerte continúa con la labor su viuda. Así, aparece citada esta imprenta como «Calero (Viuda de). Madrid, 1839-1875» en el recurso electrónico de la Biblioteca Nacional *Mujeres impresoras siglos XVI-XIX*,¹¹³ que ofrece una relación de las impresoras españolas durante ese periodo temporal. La incluimos, más que por su importancia, como ejemplo localizado de las imprentas gestionadas por las viudas de los impresores-editores que entonces existían en Madrid -véase el asiento bibliográfico 1.6. del anexo documental, que corresponde a *El Pelayo*, de José de Espronceda, creado por la imprenta de la viuda de Calero en 1839-. El documento de la Biblioteca Nacional recuerda la escasez de información existente en todo lo relacionado con las imprentas decimonónicas, y especialmente con las dirigidas por féminas.

-Imprenta Nacional: este establecimiento tiene su origen en el siglo XVIII, cuando el impresor Francisco Manuel de Mena creó su imprenta en Madrid. Al morir, sus descendientes vendieron el establecimiento a la Corona en el año 1780, momento en el que fue rebautizada como Imprenta Real. La Imprenta Real se centró en editar la *Gaceta* y las *Guías de Forasteros*, bajo el patrocinio de la Corona, así como todos los impresos regios -como las cédulas bancarias o el papel moneda-. La Imprenta Real adquirió las

¹¹² *Ibíd.*, p. 593.

¹¹³ *Mujeres impresoras siglos XVI-XIX*, micrositio de la Biblioteca Nacional de España, en <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/MujeresImpresoras/resources/docs/MujeresImpresoras.pdf>.

fundiciones de tipos de la Calcografía Nacional y la Biblioteca Nacional, y tuvo su sede en la calle Carretas. Sin embargo, en los años del Romanticismo esta imprenta entró en decadencia y empezó a resultar deficitaria para el Estado. Durante el reinado de Isabel II cambió su nombre por el de Imprenta Nacional, manteniéndose su actividad de forma intermitente hasta finales del siglo. Entre 1830 y 1865 editó numerosas obras literarias, tanto españolas y extranjeras, como clásicos grecolatinos.¹¹⁴

-Tomas Jordán: editor que publicó tanto obras literarias como de tema científico - *Curso completo de matemáticas puras*, por José Odriozola (1827-1829)-; legal, como los *Principios de legislación y codificación* (1834), por Jeremy Bentham, en dos volúmenes, o geográfico -*Viajes al Polo Austral o del Sur y alrededor del mundo* (1832-1837), de James Cook, en siete volúmenes. Tras el óbito de Jordán, el negocio siguió adelante gracias a su viuda e hijos.

-Francisco de Paula Mellado: editor que trabajó, básicamente, traducciones de novelas francesas escritas por autores de gran fama, como Paul de Kock, Frederick Soulié, George Sand, Alejandro Dumas padre o Chateaubriand, además de las obras del escocés Sir Walter Scott. Respecto a la Literatura española, publicó a muchos clásicos áureos, como *El Quijote* (1844), en dos volúmenes; las *Obras* (1840-1843) de Francisco de Quevedo, en cinco volúmenes e ilustrado, o *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara. Mellado fue muy conocido en los años del Romanticismo por la gran fortuna de la que era poseedor; parte de su origen estaba en su importantísimo negocio editorial, absolutamente rentable y exitoso.

6.3. El caso particular de la edición teatral

De acuerdo con José Luis González Subías el siglo XIX es «el gran siglo de la edición teatral en España»;¹¹⁵ en esa centuria se publicaron cerca de 20.000 textos teatrales, de carácter dramático o lírico-dramático. Esta abundante cantidad de textos teatrales circularon por todo el país, fundamentalmente, bajo la forma de «[...] folletos distribuidos por todo el territorio nacional, en formatos que oscilaban entre los 18×12 cms. -en 8º- y los 26×18 cms. -en 4º-, aunque también era frecuente encontrar textos impresos en tamaños menores».¹¹⁶

¹¹⁴ Vid. H. Escolar, «La edición en el...», cap. cit., pp. 62-64.

¹¹⁵ J. L. González Subías, «La edición teatral...», art. cit.

¹¹⁶ *Ibíd.*

Para la realización de este trabajo hemos podido consultar varios volúmenes facticios conservados en la Biblioteca “María Zambrano”, de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense; dichos volúmenes estaban compuestos por breves folletos de obras teatrales impresas a lo largo del siglo XIX, tanto dramas, comedias, libretos de zarzuelas y obras cómicas. Así, podemos corroborar la información de González Subías respecto a la forma de conservación de dichas colecciones: o bien encuadernadas por sus propietarios, creando esos volúmenes facticios, o bien formando parte de colecciones del tipo de la «Galería Dramática» -es el caso de *Un desafío*, de Larra, asiento 1.7. del anexo documental, y *Saúl* de Gómez de Avellaneda, que corresponde al asiento 1.22., junto con *Doña Mencía*, de Hartzenbusch, asiento 1.5., que lleva la portadilla de la «España Dramática», propiedad del Círculo Literario Comercial-, y otras, pensadas para ser adquiridas poco a poco por el lector interesado o por miembros de compañías teatrales, que compraban esos folletos para poder utilizarlos como texto a la hora de preparar la representación.

Desde 1830 se generalizó una manera de poner en circulación dichos folletos, gracias a la figura del editor teatral. Muchas de las obras consultadas en la Biblioteca “María Zambrano” muestran el pie de imprenta del impresor, pero, además, el nombre de un editor -en general, el de Manuel Delgado o sus sucesores-, en una portadilla, o en el vuelto de la cubierta, dentro de la nota de propiedad del editor. González Subías lo explica así:

«Durante las tres primeras décadas del siglo, antes de que una obra teatral fuera publicada, ya había recibido por regla general el beneplácito del público en las tablas o estaba dispuesta para ser representada. Posteriormente, si el autor deseaba ver impresa su creación, lo normal es que vendiera por un módico precio el derecho de su publicación a un impresor, o a veces a un librero, que luego la vendía en su propio establecimiento; aunque, en la mayor parte de los casos, el oficio de impresor y librero se aunaba en una misma persona o familia. No existía la figura del editor tal y como hoy la conocemos; ni existían tampoco colecciones de textos teatrales ni impresores dedicados exclusivamente, o con preferencia, a este tipo de literatura. Este panorama cambió a mediados de la década de los treinta, en pleno Romanticismo, con la aparición de la figura del editor de teatro, que encuentra en Manuel Delgado a su primer y más genuino representante».¹¹⁷

En el Romanticismo, Manuel Delgado y otros editores teatrales se ocuparon de escoger los textos que deseaban publicar, adquirirían los derechos de propiedad de los autores y, a partir de ese momento, el dinero obtenido por la venta de los ejemplares iba a parar al editor. Desde ese momento, el editor era el propietario del texto teatral, y tomaba decisiones de todo tipo: con qué impresor trabajar, cuál sería la presentación del ejemplar o el tipo de papel. Una vez hecha la impresión, el editor teatral se encargaba de

¹¹⁷ *Ibíd.*

la distribución de los ejemplares. Esta se hacía a través de librerías y comercios especializados, pero interesaba mucho que llegaran a las manos de los directores de las compañías teatrales, para que así el texto tomara forma en la escena. En la Colección de Teatro de la Biblioteca “María Zambrano” muchos ejemplares presentan múltiples anotaciones manuscritas, dibujos e indicaciones seguramente realizadas por los directores o actores que ensayaban dichas obras. No era rara la distribución de estas obras en las provincias gracias a acuerdos entre el editor teatral y sus corresponsales o colaboradores: impresores y libreros de la zona que se encargaban de recibir los textos, encargarse de su distribución y venta.

Es evidente que el mundo de la edición teatral y el de la novela por entregas tenían puntos en común. Según González Subías los editores adquirían obras ya terminadas,

«[...] pero en otras ocasiones llegaron incluso a adelantar dinero al escritor a cambio del compromiso de entregar un determinado número de textos aún no escritos en un plazo de tiempo estipulado de común acuerdo. Respecto a los precios que aquellos abonaban a los autores por la adquisición de sus creaciones eran totalmente libres y dependían de muchos factores: importancia del dramaturgo, relación personal con este, número de actos de la pieza; texto original, traducción o refundición [...]».¹¹⁸

Es decir, algunos autores teatrales trabajaban con la presión de la entrega, además de la pérdida de los derechos de propiedad de la obra.

Los editores más importantes de teatro en el Romanticismo fueron los ya citados Manuel Delgado e Ignacio Boix, y Vicente de Lalama, creador de la «Biblioteca Dramática», editada entre 1846 y 1877, y «La España Dramática» (1849-1881), propiedad del Círculo Literario Comercial.¹¹⁹

7. CONCLUSIONES

En lo tocante a las características materiales del libro romántico español impreso en Madrid entre los años de 1830 y 1865, aproximadamente, podemos obtener las siguientes conclusiones una vez culminado este trabajo.

¹¹⁸ *Ibíd.*

¹¹⁹ Cfr. J. L. González Subías, «El legado bibliográfico del teatro romántico español. Imprentas y editores», en *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico*, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (coords.), Santander, PUbliCan, 2010, pp. 115-132.

En primer lugar, y respecto a las ilustraciones, podemos distinguir dos etapas: una, desarrollada entre los años 1830 y 1850, y otra, entre 1850 y 1865. La primera etapa se caracteriza por la generalización de la sobriedad y la sencillez de los libros consultados. No ha sido habitual encontrar en los ejemplares examinados e impresos en aquellos años ilustraciones o adornos decorativos, más allá de las pequeñas viñetas tipográficas que ocupan el espacio en blanco de los birlíes. La segunda etapa se caracteriza por la presencia mucho más habitual -pero no general- de ilustraciones. Estas aparecen en las novelas por entregas y en los libros de carácter divulgativo o didáctico, además de un clásico universal como es *El Quijote*, al que acompaña la edición de las *Obras* de Miguel de Cervantes -asientos bibliográficos 1.29. y 1.30. del anexo documental-. Es evidente la participación de importantes artistas para la realización de grabados artísticos en un género considerado menor dentro de la Literatura española decimonónica como es la novela por entregas. Hemos visto la presencia constante de trabajos firmados por Vicente Urrabieta y José Vallejo, a los que Hipólito Escolar considera sucesores de los grandes artistas como José Madrazo, Jenaro Pérez de Villaamil o Francisco Javier Parcerisa. Vallejo y Urrabieta trabajaron para las editoriales Ayguals de Izco y Gaspar y Roig, y podemos ver sus obras en los textos nacidos de la pluma de Wenceslao Ayguals de Izco o en las obras de Miguel de Cervantes.

De manera general se observan pequeños adornos sencillos, como son los filetes, los bigotes y las viñetas tipográficas, tanto con motivos vegetales y florales como geométricos. Estas últimas, en los birlíes, muestran unos dibujos más hermosos e imaginativos, como son los de tipo alegórico, o los de pequeños paisajes campestres o marítimos. El uso de este adorno tipográfico es sobresaliente en las décadas de 1830 y 1840, para ir desapareciendo paulatinamente hacia la mitad de la centuria, pero sin llegar a eliminarse del todo.

En relación a la tipografía, es constante a lo largo de todas las décadas la presencia de una variedad de juegos tipográficos en las portadas de los libros, sin importar la materia de los mismos. Destaca la presencia de los tipos en negrita, muy frecuentes; de la gótica, en al menos dos variedades, de la cursiva y de los tipos de fantasía.

Otra conclusión de este trabajo es la presencia de papel realizado de manera artesanal, con las marcas de los puntzones y corondeles, que hemos localizado en libros impresos a lo largo de la década de 1830, tanto en obras literarias, como es el caso de

Mariano José de Larra, *Fígaro. Colección de artículos*, asiento 1.3., como en obras de otros temas, como son *Derecho público de Francia*, asiento 5.1., *Química popular*, asiento 3.1., *Historia moderna*, por el conde de Ségur, asiento 4.1., y la *Historia de España*, del mismo autor, asiento 4.2.

El formato de los libros examinados es más bien pequeño, 4° u 8°. Estos formatos son los más adecuados para realizar una lectura privada en el ámbito doméstico y para poder transportarlos con uno mismo. Esto se relaciona con algunas características de la sociedad romántica. El pequeño formato de los libros facilitaba la lectura en silencio, tanto en el hogar como en los gabinetes de lectura y las bibliotecas públicas y privadas. Esto se puede justificar con unos hábitos de lectura desarrollados en ciertos recintos públicos en los que era necesario mantener el silencio para así poder realizar lecturas individuales dentro de un ámbito colectivo. También, con la aparición de nuevos lectores, como los obreros urbanos, las mujeres de la pequeña burguesía e, incluso, los niños; todos ellos, con seguridad, demandaban libros pequeños, cuya conservación en las casas particulares no fuera demasiado complicada. El formato también se relaciona con el género. Es el caso de la novela por entregas; así, las entregas semanales deberían tener un tamaño fácilmente conservable hasta la culminación de la narración y su posterior encuadernación. Los ejemplares que hemos consultado, escritos e impresos por Wenceslao Ayguals de Izco -*María, la hija de un jornalero; La marquesa de Bellaflor y El Tigre del Maestrazgo*-, y que corresponden a los asientos bibliográficos 1.23., 1.20. y 1 24. del anexo-, son de formato 4°. Igualmente, los textos teatrales, los cuales la mayoría de las veces se imprimían pensando en su circulación en las compañías teatrales para difundirlos entre los actores con el fin de preparar la representación. Este es el caso de los ejemplares de la Colección de Teatro de la Biblioteca “María Zambrano”, de formato 8°.

En cuanto a la encuadernación, no hemos tenido la oportunidad de examinar ejemplares que presentaran encuadernaciones de época, salvo algún caso puntual. Se ha podido ver una bella encuadernación romántica en *La cabaña de Tom*, de Harriet Beecher Stowe, con data de 1853 -asiento 2.4.-, y otra de tipo holandesa, en *El Quijote*, editado por Gaspar y Roig en 1865, ambas en un estado de conservación regular. El resto de encuadernaciones eran actuales -más o menos cercanas al presente-, propias de las bibliotecas en las que están conservados estos ejemplares, de tipo holandesa moderna o de pasta. Al menos, hemos podido ver ejemplos de los tipos de encuadernaciones que explica la bibliografía especializada en el libro romántico.

A través del análisis material del libro romántico, se ha comprobado que el género literario o la materia a la que pertenecen los libros examinados es muy importante a la hora de observar la presencia o no de las características que indica la literatura especializada para el libro romántico en España. A este respecto podemos decir lo siguiente:

1. La literatura culta -escrita por aquellos autores españoles que en la época eran contemporáneos y que hoy en día se encuentran dentro del canon de la Literatura española del Romanticismo-¹²⁰ no presenta ningún tipo de ilustración y, de manera general, su presentación es de absoluta sobriedad. Evidentemente, es una literatura cuyo público no requería ningún tipo de reclamo más allá de la reputación literaria de su autor o la temática de la obra. Aquí también podemos incluir la literatura extranjera traducida al español, en la que destacan escritores franceses, de gran éxito en aquellos años, como Eugène Sue, Julio Verne y Victor Hugo.

2. Dentro de la literatura culta, debemos hacer un puntualización respecto a los textos dramáticos. Como ya hemos dicho, estos eran textos pensados más para su difusión en las compañías teatrales que para su lectura como obra literaria. Así, coinciden con lo expuesto en relación a la literatura culta: es de suponer que su público no pedía ningún tipo de presentación estética especial, más allá de los adornos generales -juegos tipográficos, viñetas, filetes y bigotes-.

3. La literatura extranjera traducida al español -véase el apartado 2 del anexo documental-, en la que destacan en particular escritores franceses de gran éxito en aquellos años, como Eugène Scribe o Alejandro Dumas, presentan la misma sencillez y ausencia de elementos ornamentales descrita en los apartados anteriores. Un ejemplo sería *El collar de la reina* -asiento 2.3. del anexo-, de Dumas, que no presentan ningún tipo de adorno o ilustración destacables.

4. La literatura divulgativa -como las enciclopedias-, y las novelas por entregas sí que presentan ilustraciones creadas mediante distintos sistemas de grabado. Eso sí, no de forma generalizada. Normalmente, si la edición se consideraba de lujo, era más frecuente observar la presencia de numerosas ilustraciones de gran calidad. Es el caso de los títulos que se encuentran en nuestro anexo documental y que corresponden a Ayguals de Izco y a Manuel Fernández y González. En otros ejemplares menos cuidados existen ilustraciones y grabados, pero en menor número, o bien son

¹²⁰ Es el caso de Mariano José de Larra, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juan Eugenio Hartzenbusch, Manuel Bretón de los Herreros, José de Espronceda o Ángel Saavedra, duque de Rivas.

inexistentes. En el caso de las obras de Cervantes -*El Quijote* y las *Obras completas* que editaron Gaspar y Roig hacia 1865-, sí que destaca la profusión de grabados que ilustran los ejemplares. Esto se debe al carácter divulgativo que tenía la edición de las obras literarias más representativas de la Literatura española a nivel universal. Es comprensible el deseo de ofrecer una hermosa edición de estos títulos que se conservarían en muchos domicilios españoles, con el fin de tener disponible una bella edición de estos clásicos en cualquier hogar.

5. Los textos académicos o especializados en ciertas materias, como son el Derecho, la Historia y la Psicología, e impresos a lo largo de las fechas estudiadas en este trabajo, presentan la misma austeridad en sus características materiales que los libros de las décadas de 1830 y 1840. No tienen ornamentos más allá de los filetes, las viñetas y los bigotes. Pese a su posible adecuación a la materia expuesta, no hemos encontrado mapas, ilustraciones alusivas a los temas históricos o esquemas, salvo unos árboles genealógicos en una obra de Historia, como es la *Historia de España* escrita por Antonio Alcalá Galiano -asiento 4.3. del anexo-.

Una vez llegados a este punto, podemos afirmar que es trascendental para la presentación de los libros creados en España entre 1830 y 1865 la figura del editor. Esto lo hemos apreciado sobremanera en los aquellos fechados hacia finales de la década de 1840 y sobre todo, en las de 1850 y 1860. Cuando los libros examinados pertenecen, por ejemplo, a la imprenta de Ayguals de Izco o están firmados por Gaspar y Roig -editores que mostraron un fuerte interés por el embellecimiento de los libros que lanzaban, esencialmente, por motivos económicos- es cuando se aprecia de verdad la presencia de elementos ornamentales que implican unos trabajos técnicos previos en los que se invertía tiempo y dinero. Por el contrario, las imprentas que en 1850 y 1860 trabajaban en Madrid, y que eran herederas de los impresores que podríamos denominar «clásicos» de comienzos del siglo XIX -como los herederos de Repullés, de Ignacio Boix, o de Manuel Delgado- apenas muestran elementos de modernidad en la presentación estética de sus libros. Sus ejemplares son igual de sencillos y austeros que los creados por sus predecesores. Esto no indica un menoscabo en su calidad, pero sí que no tenían la visión comercial y estéticamente moderna que ya se aprecia en los editores citados. Esto se une, de forma clara, al género tratado y al tipo de lector buscado. Ayguals de Izco -editor, impresor y escritor de novelas por entregas- y la sociedad formada por José Gaspar y Fernando Roig -editores e impresores de obras divulgativas, enciclopedias, colecciones y traducciones de éxitos literarios extranjeros-

tenían su público entre las clases medias y bajas de Madrid, es decir, aquellos ciudadanos interesados en formarse, en tener acceso a la lectura, y que deseaban poseer libros de apariencia lo más bella y cuidada posible. Así, su deseo de leer y de ser dueños de un hermoso objeto se conseguía gracias a los libros editados desde una perspectiva más moderna a la conocida hasta entonces en España.

Igualmente, podemos aportar una reflexión respecto a la literatura especializada que ha tratado los aspectos materiales del libro romántico español. No es necesario decir que estamos de acuerdo en los análisis que facilita; pero, eso sí, debemos puntualizar -al menos según los datos obtenidos al realizar los exámenes del corpus de obras reunido- que las características detalladas en la misma no están tan rotundamente generalizadas. Apenas hemos visto retratos del autor en el vuelto de las anteportadas, ni la presencia de ilustraciones es tan absoluta y general como se indica en la misma; lo mismo ocurre con la presencia de papel de colores, que ha sido testimonial. También, resulta apabullante la poca presencia de estas características en los libros de las décadas de 1830 y 1840; por supuesto, hacia 1848-1849 estos rasgos detallados por la bibliografía especializada están mucho más presentes, y su avance es paulatino pero firme con el paso de los años.

La última reflexión que podemos aportar es que las características materiales del libro español impreso entre los años 1830 y 1865, y que coinciden con el movimiento social y cultural del Romanticismo, sufrieron una evolución paralela a la sociedad en la que se crearon. Aquellas décadas coincidieron a nivel histórico con el reinado de Isabel II, y fueron años trascendentales en el desarrollo de España a todos los niveles -político, económico, social, cultural y artístico-; años de una transición difícil entre el Antiguo Régimen y el afianzamiento del Estado liberal. Por lo tanto, observamos libros en una primera etapa muy sencillos y austeros, los cuales, lentamente, se irán transformando en libros más bellos y cuidados, y mucho más cercanos a la idea actual del libro como un objeto con rasgos intangibles, portador de ideas, de conocimientos o de Literatura, pero también como un objeto material, atractivo y que genere el interés de adquirirlo por parte del lector medio español, a la vez que realizado mediante procesos técnicos cada vez más perfeccionados.

Es evidente que este trabajo se ha centrado en el examen de un conjunto de ejemplares no muy extenso en relación con los libros románticos conservados en las bibliotecas consultadas para realizar esta breve investigación, por lo que no podemos sentar cátedra con las conclusiones aportadas. Estas pueden ser un pequeño avance en

un tema, el estudio del libro romántico español, que, a nivel del análisis de sus características materiales, parece no suscitar demasiado interés frente a las cuestiones relacionadas con los editores o el público lector de la época. Sin embargo, puede ser un punto de partida para investigaciones posteriores que resulten más aclaratorias y definitivas en esta materia.

8. BIBLIOGRAFÍA

Estudios, capítulos de libros y artículos

- ALDARACA, Bridget A. *El ángel del hogar. Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Visor, D.L. 1992.
- ARTIGAS CASTRO, María del Carmen. *El libro romántico en España*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1947.
- ARTIGAS-SANZ, María del Carmen. *El libro romántico en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Instituto “Miguel de Cervantes”, 1953-1955, 4 vols.
- AYGUALS DE IZCO, Wenceslao. *María, la hija de un jornalero*. Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1849.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción mecánica*. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu, 2013.
- BOIX, Ignacio. *Caracteres, emblemas y adornos de que está surtida la imprenta de Ignacio Boix*. [S.l.]: [s.n.], [1833] (Madrid: Imp. de Ignacio Boix).
- BOTREL, Jean-François. «La literatura popular: tradición, dependencia e innovación». En *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 239-271.
- _____ «La difusión del libro». En Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel, *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 609-618.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Breve historia del Museo del Prado*. Madrid: Alianza, 1994.
- CARPALLO BAUTISTA, Antonio. *Encuadernaciones en la Biblioteca Complutense*, [exposición]: catálogo. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2005.

- _____. *Encuadernaciones del XIX en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. (Estilo Imperio, a la catedral y romántico)*. [Madrid]: Ollero y Ramos, D.L. 2015.
- CARRIÓN GÚTIEZ, Manuel. «La encuadernación española en los siglos XIX y XX». En Hipólito Escolar Sobrino (dir.), *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 491-539.
- CHECA CREMADES, José Luis. *Los estilos de encuadernación*. Madrid: Ollero y Ramos, 2003.
- CLIFFORD, Charles, *A Photographic Scramble Through Spain*. London: A. Marion, [1860?].
- COCHET, Gustavo. *El grabado. Historia y técnica*. Buenos Aires: Poseidón, [1943].
- COOPER-RICHET, Diana. «Apuntes para una historia de la librería Denné, (1785-1885)», en *Orbis Tertius*, vol. XIX, núm. 20, 2014, pp. 148-154, [en línea]:
<<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv19n20a17/6269>> [30/06/2015]
- CORBETO, Albert. *Especímenes tipográficos españoles*. Madrid: Calambur, 2010.
- _____. *Tipos de imprenta en España*. Valencia: Campgràfic, 2011.
- DELGADO CASADO, Juan. *Introducción a la bibliografía*. Madrid: Arco/Libros, D.L. 2005.
- DES BROSES, Charles. *Lettres familières de l'Italie*. París: Lavoisier, 1835.
- _____. *Cartas confidenciales sobre Italia*. Madrid: Antonio Machado Libros, D.L. 2011.
- DÍEZ, José Luis. *Diccionario A-Z de artistas del Museo Carmen Thyssen de Málaga* (entrada dedicada a Jenaro Pérez de Villaamil) [en línea]:
<<http://www.carmenthysseomalaga.org/es/artist/58>> [09/06/2015]
- DUPLESSIS, Jean. *Las maravillas del grabado*. Mairena del Aljarafe (Sevilla): Extramuros, 2008.
- ESCOLAR SOBRINO, Hipólito. *Historia universal del libro*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.
- _____. (dir.) *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.
- _____. «La edición en el siglo XIX». En Hipólito Escolar, *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 31-87.

- ESTEVE BOTEY, Francisco. *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas*. Aranjuez (Madrid): Ediciones Doce Calles, 1996, 2 vols.
- FERRERAS, Juan Ignacio. *La novela por entregas, 1840-1900*. Madrid: Taurus, 1972.
- _____. «La novela por entregas». En Juan Ignacio Ferreras, *La novela en España. Historia, estudios y ensayos*, tomo IV. Colmenar Viejo (Madrid): La Biblioteca del Laberinto, 2010, pp. 9-207.
- FONTANELLA, Lee. *La imprenta y las letras en la España romántica*. Berne & Frankfurt/M: Peter Lang, 1982.
- _____. y Gerardo F. KURTZ. *Charles Clifford: fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales; Ediciones El Viso, 1996.
- _____. *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: Ediciones El Viso, 1999.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1999.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *Charles Clifford fotógrafo de arte*. En *Correspondencia e integración de las artes: Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Málaga, del 18 al 21 de Septiembre de 2002*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte; Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, vol. 2, pp. 233-246.
- GIMBERNAT, Carlos de. *Manual del soldado español en Alemania*. Munich: [s.n.], 1807, (F. Hübschmann).
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. «La edición teatral en el siglo XIX». En *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, núm. 41 [en línea]: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/la-edicion-teatral-en-el-siglo-xix/> [09/06/2015]
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (coords.). *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico*. Santander: PubliCan, 2010.
- HUESO ROLLAND, Francisco. *Exposición de encuadernaciones españolas: siglo XII al XIX. Catálogo general ilustrado*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1934.
- LARRAYA, Tomás G. *Xilografía: historia y técnicas del grabado en madera*. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer, 1964.

- LÓPEZ SERRANO, Matilde. «La encuadernación en España» (conferencia). Madrid: Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, núm. 11, 1942.
- _____. *Biblioteca de Palacio. Encuadernaciones*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- _____. *La encuadernación española*. Madrid: ANABA. Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1972.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio. *Lecturas y lectores en la España Isabelina (1833-1868)*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia Contemporánea, 1986.
- _____. *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: CSIC, 1991.
- _____. (dir.) *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- _____. «La circulación de libros y la socialización de la lectura. Nuevos públicos y nuevas prácticas». En Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons, 2001, pp. 455-472.
- _____. «Editores y empresas editoriales». En Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel, *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez, 2003, pp. 601-608.
- MUJERES impresoras siglos XVI-XIX*. Micrositio de la Biblioteca Nacional de España [en línea]:
<<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/MujeresImpresoras/resources/docs/MujeresImpresoras.pdf>> [09/06/2015]
- MILLARES CARLO, Agustín. *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MORÍN ALONSO, Francisco. *Estudio y catalogación de las encuadernaciones de las Memorias de la Biblioteca de la Universidad Complutense entre 1855 y 1877*. Trabajo de Fin de Grado, Facultad de Ciencias de la Documentación, Grado en Información y Documentación, Universidad Complutense de Madrid, 2014 [en prensa].
- NOMBELA, Julio. *Impresiones y recuerdos*. Madrid: [Giner], 1976.
- REAL Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, (23^a ed.), [en línea]: <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>> [31/07/2015].
- REYES GÓMEZ, Fermín de los. *Manual de bibliografía*. Madrid: Castalia, D.L. 2010.

- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. «Las formas del libro. Textos, imágenes y formatos». En Jesús A. Martínez Martín (ed.), *Historia de la edición en España, 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons, 2001, pp. 111-133.
- SIMÓN DÍAZ, José: *El Artista (Madrid, 1835-1836)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Nicolás Antonio", 1946.
- _____. «L'Artiste de Paris y El Artista de Madrid», separata de la *Revista Bibliográfica y Documental*, tomo 1, núm. 2, abril-junio 1947, pp. 261-267.
- _____. «El Artista y su continuador El Renacimiento», separata de la *Revista de Literatura*, fasc. 73 y 74, enero-junio 1970, pp. 135-138.
- UPDIKE, Daniel B. *Printing types: their history, forms and use (a study in survivals)*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1922.
- VÉLEZ I VICENTE, Pilar. «La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX». En Hipólito Escolar Sobrino (dir.), *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 195-237.
- VV. AA. *Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX: J. Laurent: Un photographe français dans l'Espagne du XIXème siècle*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura; Caja de Madrid, 1996.

Catálogos en línea

Biblioteca Digital Hispánica (BDH)

<<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>>

[31/07/2015]

Biblioteca Nacional de España

<<http://www.bne.es/es/Catalogos/>> [09/06/2015]

Biblioteca del Palacio Real de Madrid

<<http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-main.pl>> [09/06/2015]

Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, Catálogo Cisne

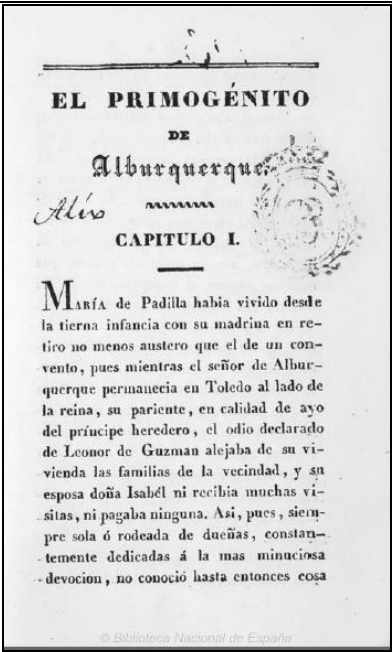

<<http://biblioteca.ucm.es/>> [09/06/2015]

ANEXO DOCUMENTAL

1. LITERATURA ESPAÑOLA

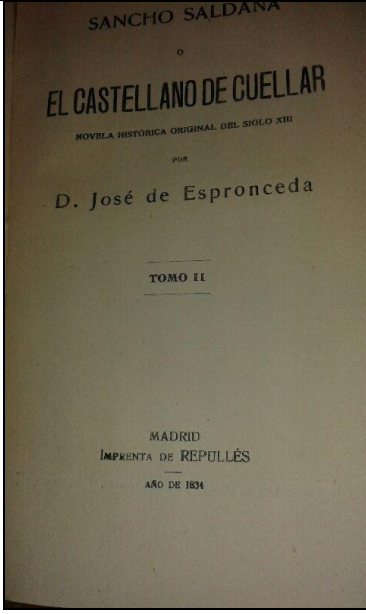
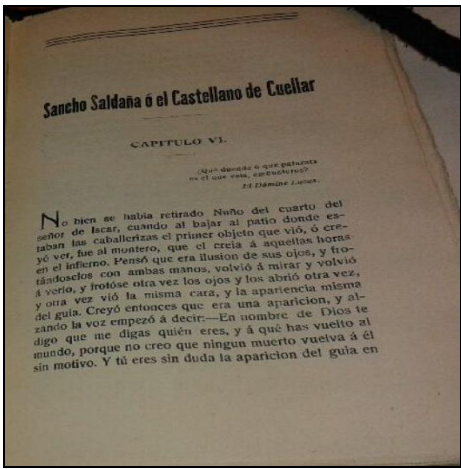
1.1.

Datos tipográficos	PÉREZ DE MIRANDA, Gregorio (1806-1836): <i>El primogénito de Alburquerque.</i> [S.l.]: [s.n.], (Madrid: Imprenta de Repullés), 1833-1834, vol. 2 [de 4 vols.], 16 cm.
Localización	Biblioteca Nacional de España, 3/6304.
Ornamentación en la portada	<p>La portada muestra una hermosa orla formada por una ilustración que remeda un marco de madera tallada, adornado con volutas y motivos vegetales y florales. En su interior, se observa una variedad de tipos para indicar el título, el nombre del autor, el tomo, y los datos del pie de imprenta. Se reconocen la mayúscula en negrita, la cursiva y la gótica alemana. La indicación «Tomo II» va entre dos filetes en negrita.</p> <div data-bbox="719 788 1125 1397" style="text-align: center;"> </div>
Ornamentación en el interior del libro	<p>El comienzo del capítulo I, en la página 5, muestra el título de la obra con una variedad de tipos, iguales a los que aparecen en la portada. Sobre el título vemos un doble filete en negrita de lado a lado de la página. Para separar el título del Capítulo I se observa un filete pequeño en forma de bucle en negrita; debajo del mismo, un pequeño filete grueso en negrita. El resto de los capítulos se inician con un doble filete en negrita en la parte superior de la página, y debajo de ella la indicación del capítulo en mayúsculas y negritas; debajo, un pequeño filete grueso en negrita. En las páginas 29, 102, 152, 168, 188 y 227, en el birlí, aparecen pequeñas ilustraciones tipográficas, incluso cuando el espacio es muy pequeño, como en la página 29.</p>

	 <p>EL PRIMOGÉNITO DE Alburquerque. <i>Alburquerque</i> CAPITULO I.</p> <p>MARÍA de Padilla había vivido desde la tierna infancia con su madrina en retiro no menos austero que el de un convento, pues mientras el señor de Alburquerque permanecía en Toledo al lado de la reina, su pariente, en calidad de ayo del príncipe heredero, el odio declarado de Leonor de Guzman alejaba de su vivienda las familias de la vecindad, y su esposa doña Isabel ni recibía muchas visitas, ni pagaba ninguna. Así, pues, siempre sola ó rodeada de dueñas, constantemente dedicadas á la mas minuciosa devocion, no conoció hasta entonces cosa</p> <p><small>© Biblioteca Nacional de España</small></p>	<p>(227)</p> <p>el gran maestre, á favor del bosque, se alejó sin ser visto de ninguno de los dos ejércitos: seguido don Martin de sus escuderos se dirigió hácia el cuerpo de la guardia del rey, que mandaba el señor de Alburquerque.</p>  <p><small>© Biblioteca Nacional de España</small></p>
Tipo de papel	Consultado a través de BDH.	
Encuadernación	Consultado a través de BDH.	
Materia	Literatura española.	
Contenido del libro	Tomo II: Capítulos del I al XIII.	
Comentarios	El ejemplar presenta algunas grandes manchas de tinta negra, numerosas anotaciones manuscritas y un dibujo de carácter obsceno en la página 251. En esa misma página aparece un anuncio de la novela que continuaba en su publicación a <i>El primogénito de Alburquerque, El doncel de don Enrique el Doliente</i> , de Mariano José de Larra.	


1.2.

Datos tipográficos	ESPRONCEDA, José de (1808-1842): <i>Sancho Saldaña o El castellano de Cuellar: novela histórica original del siglo XIII.</i> Madrid: Imprenta de Repullés, 1834, 19 cm. Contiene: 3 tomos en 1 volumen.
Localización	Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", BH FOA 8934.
Ornamentación en la portada	Las portadas de los tres tomos son iguales, sin diferencia alguna entre ellas. Presentan variedad de tipos, con predominio de la negrita. Arriba y abajo de la indicación del tomo correspondiente se observan dos pequeños filetes muy finos, así como otro filete apenas apreciable entre los datos de la imprenta y la data.

	
<p>Ornamentación en el interior del libro</p>	<p>Al comienzo de cada capítulo se puede observar, en la parte superior de la página correspondiente, un adorno formado por tres gruesos filetes en negrita. Y bajo la indicación de cada capítulo hay un pequeño filete, muy fino, para separarlo de la cita. Cada capítulo termina con la impresión de un pequeño filete, muy fino.</p> 
<p>Tipo de papel</p>	<p>Sin características destacables.</p>
<p>Encuadernación</p>	<p>Encuadernación rústica en color verde grisáceo.</p>
<p>Materia</p>	<p>Literatura española.</p>
<p>Contenido del libro</p>	<p>Novela dividida en capítulos sin título. Cada uno va introducido por una cita literaria impresa en un tipo de cuerpo menor al del texto principal y con el nombre del autor de la misma en cursiva.</p>
<p>Comentarios</p>	<p>Ejemplar formado por los tres tomos de esta obra encuadernados en un solo volumen; los tres tomos son del mismo año e impresor.</p>

1.3.

<p>Datos tipográficos</p>	<p>LARRA, Mariano José de (1809-1837): <i>Fígaro: colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres. Tomo segundo, publicados en los años 1832, 1833 y 1834 en El Pobrecito hablador, La Revista Española y El Observador.</i> Madrid: Imprenta de Repullés, 1835.</p> <p>LARRA, Mariano José de (1809-1837): <i>Fígaro: colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres. Tomo tercero, publicados en los años 1832, 1833, 1834 y 1835 en El Pobrecito hablador, La Revista Española, El Observador y La Revista-Mensajero.</i> Madrid: Imprenta de Repullés, 1835.</p>
<p>Localización</p>	<p>Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, BH FLL 11783 y BH FLL 11388.</p>
<p>Ornamentación en la portada</p>	<p>Se observa una variedad de tipos -mayúsculas y minúsculas, cursiva y negrita, tipos de fantasía, con letra hueca en blanco-. Un pequeño bigote separa el pseudónimo «Fígaro» del texto que informa del título de la obra y el nombre del autor. Este aparece en gótica y negrita. La indicación del tomo correspondiente se presenta entre dos filetes con forma de bucle o tirabuzón.</p> <div data-bbox="683 943 1107 1581" data-label="Image"> </div>
<p>Ornamentación en el interior del libro</p>	<p>En estos ejemplares el cuerpo de letra es muy pequeño. En la primera página aparece una cita de la obra de Beaumarchais <i>Le mariage de Figaro</i> (1784), en francés y entre dos filetes en negrita. En el Índice aparecen los títulos de las obras en negrita. El título «Índice» aparece separado de la lista de obras por un filete en negrita con forma de bucle.</p> <p>La página 1 presenta un adorno tipográfico con motivos florales, distinto en cada ejemplar. Al comienzo de cada artículo se indica la revista de origen del mismo -con las siglas R. E. para la <i>Revista española</i> y O. para <i>El Observador</i>-, el número, el mes y el año. En el tomo III la Lista de los Señores Suscritores se separa de los nombres de esos caballeros y damas por un bigote sencillo en negrita.</p>

	<p>Ambos ejemplares presentan un adorno en el birlí al terminar cada artículo. Algunos son muy sencillos -de tipo floral-, pero otros son de gran tamaño y originalidad -véase el tomo II, p. 41, un hermoso jarrón; p. 55, la representación de la Justicia; p. 92, la rama de un árbol con hojas y bayas; p. 116, una palmera; p. 162, unas colmenas-. También en la p. 27 del tomo III, con un dibujo de un árbol; p. 104, un angelote; p. 118, una serie de objetos útiles para la astronomía; p. 128, un velero. Otras se repiten en ambos ejemplares, como un cestillo de flores o un perro y su caseta -este último, en el tomo II, p. 28 y tomo III, p. 40-.</p> <div data-bbox="687 517 1083 1126" style="border: 1px solid black; padding: 10px; margin: 10px auto; width: fit-content;"> <p style="text-align: center;">40</p> <p>mas, como él mismo dice en su prólogo, por falta de <i>humor y de paciencia</i>. Hubiera podido espurgar algun tanto sus poesías, suprimir alguna composición, y acortar muchas. Poeta franco y libre, suelta la rienda á su inspiracion y escribe demasiado. El talento no ha de servir para saberlo y decirlo todo, sino para saber lo que se ha de decir de lo que se sabe. Esa superabundancia de vena suele dañar al efecto, desliendo demasiado ideas que, ligeramente apuntadas, resaltarían doble; porque en las artes de imaginacion suele querer decir de mas lo que se dice de menos. Manifiesta instrucción y filosofía, sino abusará á veces de la primera, y sino afectase demasiado la segunda. Conoce su lengua, y aun creemos que pueda deber al cultivo de la poesía esas disposiciones oratorias que hemos oido elogiar en él aplicadas al foro.</p> <p>Damos el parabien al señor Alonso por los laureles que acumula sobre su cabeza con la publicacion de sus poesías, y nós le damos á nosotros mismos por haber tenido esta ocasion de hacer pública justicia al mérito del señor Alonso.</p>  </div>
Tipo de papel	De excelente calidad, presenta de forma evidente las marcas de los puntizones y corondeles.
Encuadernación	Encuadernación en pasta española.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	<p>Tomo II: Índice de lo contenido en este tomo segundo.- Artículos publicados en la <i>Revista española</i>: Representación de la mogigata (sic). -Íd. El sí de las niñas.-Los tres no son más que dos. El Siglo en blanco. -Ventaja de las cosas a medio hacer. -Hernán Pérez del Pulgar. -Un novio para la niña. -El hombre pone, y Dios dispone. -Vida de españoles célebres. -La niña en casa, y la madre en la máscara. -<i>Espagne poétique</i>. -La conjuración de Venecia. -Las palabras. -Numancia. -Jardines públicos. -Tanto vales cuanto tienes. -Carta de Fígaro. -Segunda id. -Modas. -La gran verdad descubierta. -El ministerial. Artículos publicados en <i>El Observador</i>: Segunda carta de un liberal. -Primera contestación. -La cuestión transparente. -¿Entre qué gentes estamos? -Dos liberales: primer artículo. - Dos liberales: segundo id. -La vida de Madrid. -Bailes de máscaras. Billetes por embargo. Artículos inéditos: La calamidad europea. -Tercera carta de un liberal. -Lo que no se puede decir, no se debe decir. -Revista del año 1834.</p> <p>Tomo III: Artículos publicados en la <i>Revista española</i>: Índice de lo contenido en este tomo tercero. -La sociedad. -Un periódico nuevo. -La policía. -Por ahora. -Literatura. Poesías de don Juan Bautista Alonso. -Carta de Fígaro a su antiguo corresponsal. -El hombre-globo. -La</p>

	alabanza, o que me prohíban este. -Un reo de muerte. -Una primera representación. -La diligencia. -El duelo. -El álbum. -Las antigüedades de Mérida: primer artículo. -Ídem: segundo artículo. -Los calaveras: artículo primero. -Ídem: artículo segundo y conclusión. -Modos de vivir que no dan de vivir. Oficios menudos. -La casa. -Impresiones de un viaje. Última ojeada sobre Estremadura (sic). Despedida a la patria. -Lista de los señores suscritores (sic) a esta obra -en la página 192 se indica el punto de venta en Madrid y en otras capitales de provincia españolas-.
Comentarios	Se han localizado dos tomos -los números 2 y 3- dentro de lo que parece una colección que recopila los artículos publicados por Mariano José de Larra hasta el año 1835. Los dos ejemplares presentan idénticas características, por lo que hemos ofrecido un análisis conjunto, salvo que exista alguna excepción en uno de ellos que lo diferencie del otro.

1.4.

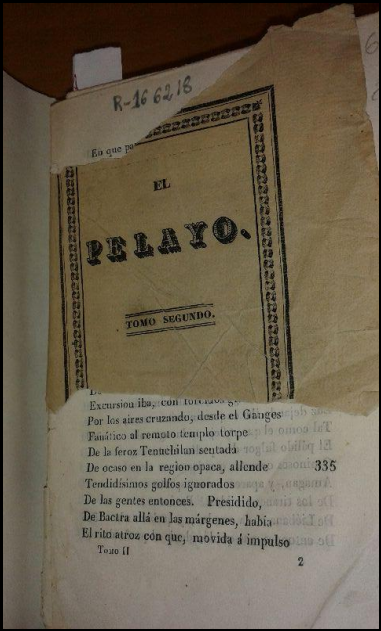
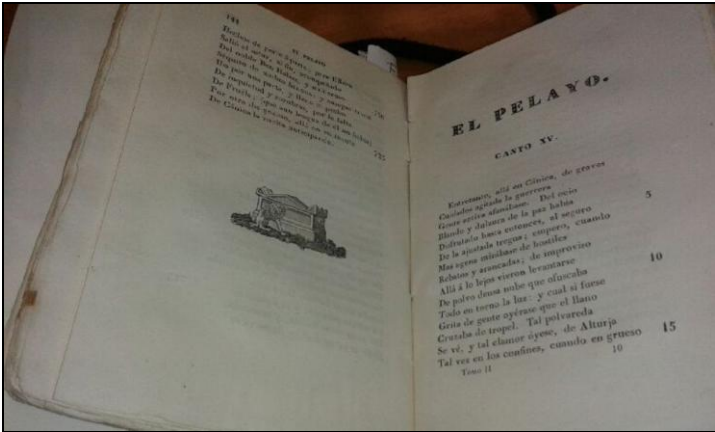
Datos tipográficos	HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1806-1880): <i>Los amantes de Teruel: drama en cinco actos en prosa y verso.</i> Madrid: Imprenta de José María Repullés, 1838, 110 pp., 19 cm.
Localización	Biblioteca “María Zambrano”, CT 82-2VAR, 14,2.
Ornamentación en la portada	Se observa una variedad de tipos con la combinación de tipos de fantasía en mayúscula con negritas también en mayúscula. Respecto al tamaño de los tipos, muchos de ellos aparecen en mayúscula pero con tamaños diferentes. El nombre del autor va en cursiva y minúsculas. La indicación «Segunda edición» va entre dos bigotes ornamentados idénticos con un motivo floral en el centro de los mismos.
Ornamentación en el interior del libro	El <i>dramatis personae</i> en el vuelto de la cubierta presenta el título «Personas» en mayúsculas negritas. Lo separa de la lista de personajes, en negrita, un bigote muy sencillo también en negrita. La acotación que indica el lugar en el que se ambienta la obra va entre dos bigotes de mayor tamaño, en negrita, cada uno de ellos distinto. El comienzo de cada acto lleva, en la parte superior de la página, un doble filete grueso y fino en negrita. El título de cada Acto, en mayúsculas y negrita. Debajo, y para los Actos Primero y Tercero, un bigote sencillo: un punto central y dos formas lobuladas a cada lado. Para el Acto Segundo el bigote es muy similar. El tamaño de los tipos empleados para imprimir el cuerpo del texto es muy pequeño. Al final de algunos actos, en el birlí, una viñeta tipográfica.
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna. En el lomo se lee «Varios, 14».
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Acto primero.-Acto segundo.- Acto tercero.-Acto cuarto.-Acto quinto.
Comentarios	Volumen facticio. El interior muestra un sello con la inscripción «Sección de teatro Rafael de Balbín».

1.5.

Datos tipográficos	HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1806-1880): <i>Doña Mencía: drama en tres actos en verso</i> . Madrid: Imprenta de José María Repullés, 1838, 110 pp., 19 cm.
Localización	Biblioteca “María Zambrano”, CT 82-2CLC, 18.
Ornamentación en la portada	Combina tipos en mayúscula y negrita con minúsculas en cursiva para el nombre del autor. En el centro, una viñeta tipográfica que representa la máscara teatral del Drama con un puñal y una copa tras ella.
Ornamentación en el interior del libro	En el vuelto de la portada aparece la lista de personajes, con el título «Personas» en mayúscula negrita. Bajo el mismo, un bigote, la lista de personajes en mayúsculas, y otro bigote distinto con predominio del blanco. Entre la acotación que indica la escena y la nota de propiedad del editor, un tercer bigote, diferente a los anteriores. La página en la que se inicia cada acto presenta, en la parte superior, un doble filete grueso y fino en negrita. Debajo, la indicación del acto que corresponda en mayúsculas negritas, y un bigote en negrita la separa del texto del drama. En los birlés que aparecen al final de los dos primeros actos, dos viñetas tipográficas.
Tipo de papel	El papel es bastante grueso y se encuentra en mal estado de conservación.
Encuadernación	Holandesa moderna. En el lomo se lee «Círculo Literario Comercial, 18».
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Acto primero.-Acto segundo.-Acto tercero.
Comentarios	Conserva las portadillas de la colección de teatro del «Círculo Literario Comercial». Volumen facticio. El interior muestra un sello con la inscripción «Sección de teatro Rafael de Balbín».

1.6.

Datos tipográficos	ESPRONCEDA, José de (1808-1842): <i>El Pelayo</i> . Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, 1839, tomo II (cantos XI-XVII), 425 pp., 20 cm.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, FA 7475.
Ornamentación en la portada	Portada dañada, aparece mutilada y solo se conserva la parte central con el título y la indicación del tomo; no se conserva el pie de imprenta. Portada impresa en papel de color marrón claro. Se observa una hermosa orla compuesta por dos filetes dobles en negrita que contienen en su interior otro adorno en forma de cordón grueso, también en negrita.

	
<p>Ornamentación en el interior del libro</p>	<p>Al final de cada Canto -de los que se ha podido examinar, al ser un ejemplar intonso-, si el espacio en el birlí es amplio, se observa una pequeña ilustración o viñeta tipográfica. Si no, aparece un filete. Al comienzo de cada Canto, aparece el título en mayúsculas historiadas con el número correspondiente.</p> 
<p>Tipo de papel</p>	<p>Sin características destacables.</p>
<p>Encuadernación</p>	<p>En papel fino de color marrón claro.</p>
<p>Materia</p>	<p>Literatura española.</p>
<p>Contenido del libro</p>	<p>Texto literario.- Apéndice.- Prólogo histórico.- Catálogo geográfico.- Glosario. - Lista de los señores suscriptores. - Índice.</p>
<p>Comentarios</p>	<p>Ejemplar mútilo, falto de las primeras 16 hojas, y en gran parte intonso.</p>

1.7.

<p>Datos tipográficos</p>	<p>LARRA, Mariano José de (1809-1837): <i>Un desafío: drama en tres actos y en prosa arreglado [sic] al teatro español por don Mariano José de Larra</i>, 2ª ed. Madrid: Imprenta de Repullés, 1840, 42 pp., 19 cm.</p>
<p>Localización</p>	<p>Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, FA 563.</p>
<p>Ornamentación en la portada</p>	<p>En la portada de <i>Un desafío</i> el título de la obra presenta variedad de tipos con predominio de la negrita. Se aprecian tipos de fantasía para el título de la obra, mayúsculas en negrita para el subtítulo, y gótica para el nombre del autor. La indicación «Segunda edición» aparece entre dos bigotes ornamentados.</p> <div data-bbox="726 645 1118 1272" style="text-align: center;"> </div>
<p>Ornamentación en el interior del libro</p>	<p>Tanto la lista de personajes de la obra como el inicio de cada acto se adornan con pequeños bigotes con motivos florales o bigotes para separar el espacio entre los distintos tipos de texto -por ejemplo, entre el Acto primero y la acotación introductoria-. Al comienzo de cada Acto, sobre la indicación del mismo, se observa un filete doble en negrita.</p>

	<p style="text-align: center;">PERSONAS.</p> <p>ISABEL HOWARD, viuda del lord tesorero conde de Salisbury. ENRIQUE SIDNEY, conde de Warwick. RIGARDO, duque de Besford. ROBERTO OVBÉRY. GUILLERMO DRYDEN, favorito del lord canceller duque de Buckingham. GHERER, señor inglés. SALFORD, id. BURKER, id. WILLIAMS, secretario del conde de Warwick. Un criado del duque de Besford. Otro criado. Un Ugiar de la cámara del rey. Un Gentil-hombre. Señores y damas de la corte. Criados del duque de Besford. Soldados, arcabuceros.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">El primer acto pasa en el palacio de Windsor, en Londres.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Este Drama, que pertenece á la Galería Dramática, es propiedad del Editor de los teatros moderno, antiguo español y extranjero, quien perseguirá ante la ley al que le reimprima.</p>	<p style="text-align: center;">ACTO SEGUNDO.</p> <p>(El teatro representa una sala de casa de Sidney; á la izquierda una puerta que conduce á un gabinete-estudio, en cuya entrada se ven trufos. En el fondo una púlpito gótico; á la izquierda una ventana ancha que permite ver la fachada del palacio de Windsor iluminada; á la derecha una puerta que conduce al exterior.)</p> <p style="text-align: center;">ESCENA PRIMERA.</p> <p>WILLIAMS en el fondo, SIDNEY ocupado en escribir; á la izquierda la mesa hay dos bugias encendidas. El reloj da los cinco.</p> <p>Sid. ¡Las cinco ya! Ya empieza á amanecer. (Sacando una caja del pecho, baja repetidas veces lo que contiene, y la ata á una curia que acaba de cerrar.); Williams!</p> <p>Will. ¿Señor?</p> <p>Sid. (Señalando una curia que está sobre la mesa.) Esta curia es para mi madre. (Señalando el paquete.) Esto para una persona cuyo nombre no pronunciaré jamás; para la duquesa de Besford. Aquí lo dejo todo. (Abre un cajón en la pared á la izquierda del espectador.) Me llevo la llave. Si no vieres esta noche des-cerrará este cajón, y darás á cada cosa la dirección que te he indicado; pero las darás solo á las personas que he dicho, solo á ellas.</p> <p>Will. Si señor.</p> <p>Sid. ¡Ah! se me olvidaba ya el salvo conducto del lord Overbury. (Firma un papel y le mete en su bolsillo.) Harás enlazar inmediatamente el mejor de mis caballos; te encargo sobre todo que se haga sin hacer ruido; podrias despertar á mi madre.</p> <p>Will. Todas vuestras órdenes serán puntualmente hechas.</p> <p>Sid. ¡Ah! dejarás tambien abierta la puerta grande, porque voy á salir.</p>
Tipo de papel	No presenta características destacables.	
Encuadernación	La encuadernación del ejemplar es una holandesa moderna. A su vez, <i>Un desafío</i> conserva la encuadernación original, en fino papel de color amarillo oscuro, que corresponde a la «Galería dramática» a través de la cual se distribuía esta obra. En esa encuadernación se citan, en el vuelto de la portada anterior, el catálogo de las obras que son «propiedad de esta Galería», así como en el recto y en el vuelto de la portada posterior. Se observa en ella una orla con adornos vegetales en las cuatro esquinas. En su interior, el nombre de la colección muestra gran variedad de tipos (hasta nueve variedades -alguna se reconoce como gótica-). Sobre el pie de imprenta, una ilustración alusiva a los libros y la imprenta.	
Materia	Literatura española.	
Contenido del libro	Acto primero.-Acto segundo.-Acto tercero.	
Comentarios	La obra pertenece a la «Galería dramática y centro de administración comprendiendo las mejores obras del teatro español y extranjero [sic] de los principales autores».	

1.8.

Datos tipográficos	ZORRILLA, JOSÉ, (1817-1893): <i>El zapatero y el rey</i> . Madrid: Imprenta de Yenes, 1840, 110 pp., 19 cm.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, FA 16599.
Ornamentación en la portada	Se observa variedad de tipos y una viñeta tipográfica que representa una máscara teatral.
Ornamentación en el	En el vuelto de la portada aparecen dos cuartetas dedicadas a un soldado no identificado. Los versos no van firmados ni atribuidos a ningún autor.

interior del libro	En la página 1 se ve la dedicatoria de Zorrilla a su amigo don José García Luna, impresa en cursiva. Separa a la dedicatoria de la nota de propiedad del editor un pequeño bigote -un punto central y dos pequeñas formas lobuladas a los lados- en negrita. El «Primer Acto» se inicia en la página 3, con un doble filete en negrita, grueso y fino, y debajo el título «Acto Primero» en mayúsculas negritas. Un pequeño bigote, como el descrito más arriba, separa a las «Personas» o personajes que llevan a cabo la acción y la indicación del lugar, Sevilla. Luego, un doble filete fino separa esos datos de la «Escena Primera». El final de la obra se indica con la nota «Fin del drama», en mayúsculas negritas.
Tipo de papel	No presenta características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Dedicatoria a don José García Luna.-Acto primero.-Acto segundo.-Acto tercero.-Acto cuarto.
Comentarios	El volumen lleva un índice manuscrito con tinta púrpura y negra, para indicar las obras dramáticas contenidas. Volumen facticio.

1.9.

Datos tipográficos	RIVAS, Ángel de Saavedra, duque de (1791-1865): <i>Solaces de un prisionero o Tres noches de Madrid: comedia en tres jornadas.</i> Madrid: [Manuel Delgado] (en la Imprenta de Yenes), 1841, 100 pp., 20 cm.
Localización	Biblioteca “María Zambrano”, CT 82-2TC, 7, 5.
Ornamentación en la portada	Presenta variedad de tipos, con predominio de las mayúsculas en negrita. El nombre del autor va en gótica negrita. Adorno central: corona de laurel semicerrada, algo abierta en la parte superior, y sustentada por un adorno vegetal con volutas a los lados. Portada realizada por la imprenta de Yenes, pero con el mismo adorno tipográfico que <i>Los partidos</i> , comedia de Ventura de la Vega impresa por Repullés en 1843, y que corresponde al asiento 1.11. de este anexo.
Ornamentación en el interior del libro	En la página 3 se observa el título «Advertencia» en cursiva. Este título, en mayúscula negrita, presenta un bigote debajo. En la página 4 vemos la lista de personas, con los nombres de los personajes en mayúsculas negritas y su ocupación en minúsculas. Debajo, un pequeño bigote separa esta lista de la acotación que indica el lugar de la acción de la obra. Algo más abajo vemos la nota que advierte de la propiedad del editor. La página 6, en la que se inicia la Jornada Primera, tiene una viñeta tipográfica en la parte superior, con unos motivos geométricos. Las otras dos Jornadas presentan la misma viñeta, con adornos vegetales y florales. Debajo de la indicación de la Jornada se aprecia un bigote sencillo. Dentro de cada Jornada, las escenas se separan unas de otras mediante dos filetes finos que van de un lado a otro de la página.
Tipo de papel	Sin características destacables.

Encuadernación	Holandesa moderna.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Advertencia.-Jornada primera.-Jornada segunda.-Jornada tercera.
Comentarios	Volumen facticio. En el lomo se lee «Teatro catalán, 7». El interior muestra un sello con la inscripción «Sección de teatro Rafael de Balbín».

1.10.

Datos tipográficos	HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1806-1880): <i>Primero yo: drama en cuatro actos en verso</i> . Madrid: [Manuel Delgado] (Imprenta de Repullés), 1842, 96 pp., 19 cm.
Localización	Biblioteca “María Zambrano”, CT 82-2VAR, 9,1.
Ornamentación en la portada	Se observa la combinación de tipos en mayúscula y minúscula, en negrita y gótica. De nuevo el adorno tipográfico en la parte central de la cubierta una corona de laurel semicerrada, abierta en la parte superior, y sustentada por un adorno vegetal con volutas a los lados. En su interior, las mayúsculas en gótica «M. D.».
Ornamentación en el interior del libro	<p>El <i>dramatis personae</i> aparece bajo el marbete «Personas» en letra mayúscula y negrita. Este título se separa de la lista de personajes mediante un pequeño bigote en negrita -un punto central y dos formas lobuladas a ambos lados-; esta, a su vez, se separa de la «Advertencia» que indica que la obra está tomada de otra alemana, <i>Alamontade der Galereen - sklave</i>, de Enrique Zschokke, además de la indicación de la similitud de un personaje de la obra con Lady Macbeth, por otro bigote sencillo y en negrita. A su vez, la «Advertencia» se separa de la nota de propiedad del editor por un tercer bigote, más artístico que los anteriores. En la página siguiente se observa la dedicatoria de Hartzenbusch: «Al Sr. D. Lorenzo Allo», con dos tipos de letra distintos.</p> <p>El comienzo de cada uno de los cuatro actos presenta, en la cabecera, una viñeta tipográfica similar a una greca. Los actos Primero y Cuarto repiten el adorno: una lazada central con varios ramos florales extendidos a cada lado de la misma entre dos filetes: el más grueso en la parte superior, y el más fino en la inferior. El Segundo tiene unos motivos vegetales distintos, y el Tercero presenta unos adornos que parecen pequeñas flores idénticas que se repiten. La indicación de cada acto se muestra en letra gótica con la mayúscula muy historiada. Debajo de esa indicación, un bigote en negrita, distinto en cada caso. Al final de los tres primeros actos se aprecian pequeñas ilustraciones o viñetas en los birlés, distintas en cada caso. Al final del cuarto acto, un doble filete negro de parte a parte de la página separa el final del drama de la fe de erratas.</p>
Tipo de papel	En muy buen estado de conservación.
Encuadernación	Holandesa moderna. En el lomo se observa la leyenda «Varios, 9».
Materia	Literatura española.

Contenido del libro	Advertencia.-Acto primero.-Acto segundo.-Acto tercero.-Acto cuarto.
Comentarios	Volumen facticio. Sello de con la inscripción «Sección de teatro Rafael de Balbín».

1.11.

Datos tipográficos	VEGA, Ventura de la (1807-1865): <i>Los partidos: comedia en cuatro actos en verso</i> . Madrid: Imprenta de Repullés, 1843, 88 pp., 19 cm.
Localización	Biblioteca “María Zambrano”, CT 82-2VAR, 13,1.
Ornamentación en la portada	La portada muestra el título y el nombre del autor en mayúsculas y negrita. El tamaño de los tipos es muy variable, yendo del tamaño muy pequeño y apenas legible a las grandes mayúsculas del título de la obra. En la parte central se observa un adorno tipográfico con una corona de laurel abierta en su parte superior, mientras que en la inferior se puede apreciar un adorno vegetal con dos volutas a los lados. En el interior de la corona, las letras «M.D.» en gótica negrita. El pie de imprenta aparece en letras mayúsculas, separado el lugar del nombre de la imprenta por un pequeño filete fino. La data se aprecia en minúsculas y cursivas.
Ornamentación en el interior del libro	Al comienzo de cada acto se observa un bigote en la parte superior de la página correspondiente. En cada título que anuncia un acto se observa el uso de la gótica negrita, con la mayúscula muy historiada. Ese título se separa de la escena que le sigue con un bigote en negrita. El primer bigote superior del Acto primero es distinto de los demás de la obra. El <i>dramatis personae</i> muestra dos tipos distintos de bigote con un adorno vegetal.
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Acto primero. -Acto segundo. -Acto tercero. -Acto cuarto.
Comentarios	Volumen facticio. Ejemplar en parte intonso.

1.12.

Datos tipográficos	ZORRILLA, JOSÉ, (1817-1893): <i>Cada cual con su razón</i> . Madrid: Imprenta de Repullés, 1843, 70 pp., 19 cm.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, FA 16599.
Ornamentación en la portada	Existe una variedad de tipos. Se observa en la portada un adorno tipográfico con una corona de laurel abierta en la parte superior que contiene en su interior las iniciales «M. D.» en letra gótica y negrita.
Ornamentación en el	En la página 2 aparece la lista de personajes y de los actores que los

interior del libro	interpretaron. Los nombres de estos últimos, en cursiva. La acotación que indica el lugar en el que se desarrolla la obra, Madrid, y los distintos actos van enmarcados entre dos bigotes de forma ovoide con dos finos remates laterales. Debajo, en cursiva negrita, la indicación de la propiedad del editor. Cada comienzo de acto lleva, en la parte superior de la página, una viñeta tipográfica con pequeños motivos vegetales y florales que en la parte de arriba cierra un filete grueso en negrita, y en la inferior otro, más fino. La indicación «Acto Primero» va en gótica negrita -la inicial, muy historiada-; un bigote la separa de la acotación. El Acto Segundo lleva una viñeta tipográfica muy parecida, pero con pequeñas florecillas entre los dos filetes ya descritos. Y el Acto Tercero, otra viñeta con motivos vegetales distinta a las anteriores. Al término de cada acto, aparece la indicación en mayúsculas negritas «Fin del acto primero» o «Fin de la comedia», según corresponda.
Tipo de papel	No presenta características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Acto primero.-Acto segundo.-Acto tercero.
Comentarios	Volumen facticio. Aparece un índice manuscrito con tinta púrpura y negra para indicar las obras dramáticas contenidas.

1.13.

Datos tipográficos	HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1806-1880): <i>Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres</i> . Madrid: Imprenta de Yenes, 1843, vol. VIII, 313 pp., 21 cm.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, FA 7627 y FA 7628. Se conservan dos ejemplares del mismo libro: el FA 7627 -digitalizado-, y el FA 7628, el ejemplar examinado en la Biblioteca Histórica.
Ornamentación en la portada	La portada presenta variedad de tipos, todos en mayúscula y negrita, salvo las palabras «Artículos en prosa», que aparecen en letra mayúscula hueca en blanco y sombreada.
Ornamentación en el interior del libro	Ejemplar muy sencillo, cuenta con la presencia de algunos adornos tipográficos -pequeños filetes en negrita y bigotes pequeños en forma de círculos y adornos lobulados en los lados-. Los pequeños bigotes aparecen, en general, debajo de los títulos. También, al final de los textos poéticos. En las <i>Fábulas</i> de Lessing, en los mismos casos, no existen bigotes sino pequeños filetes en negrita. El título «Traducciones del alemán» -p. 93- se muestra en gótica negrita, y el nombre del autor -«De Schiller»- en cursiva negrita. El comienzo de las <i>Fábulas</i> de Lessing muestra el nombre del autor alemán en gótica negrita. Todos los títulos aparecen en negrita, bien en mayúscula, bien en minúscula, o combinando ambos tipos.
Tipo de papel	Papel sin características destacables, excepto algunas hojas que en la parte inferior presentan en ocasiones cortes, por lo que unas resultan

	algo más cortas que las demás. También se aprecian hojas con el borde lateral más recortado que otras.
Encuadernación	El ejemplar examinado, con la signatura 7628, presenta la falta de la cubierta anterior, aunque se conserva la posterior.
Materia	Literatura española, aunque contiene traducciones del alemán al español de obras de Schiller y Lessing, realizadas por Hartzenbusch.
Contenido del libro	Advertencia.- Índice. -Ensayos poéticos. Traducciones del alemán -obras poéticas de Schiller y las Fábulas de Lessing-. Artículos en prosa: Crítica literaria, y Artículos de costumbres.-Erratas (no se indica en el Índice).
Comentarios	El ejemplar examinado presenta el sello del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos de la Biblioteca de la Facultad de Farmacia.

1.14.

Datos tipográficos	HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1806-1880): <i>La coja y el encogido: comedia en tres actos en prosa.</i> [s.l.]: [s.n.], [1843?], 43 pp., 20 cm.
Localización	Biblioteca "María Zambrano", CT 82-2TC, 18,5.
Ornamentación en la portada	La obra carece de la portada original. No aparecen el nombre del autor o los datos de la imprenta en otro lugar. El catálogo Cisne indica que esos datos se tomaron de otros ejemplares.
Ornamentación en el interior del libro	El título de la obra aparece en la parte superior en mayúsculas, y separado de la lista de personajes o «Personas» por un bigote de tipo geométrico. A su vez, esta lista se separa del texto de la comedia por otro fino filete simple. El texto va dispuesto a dos columnas. Los títulos de los actos y escenas van en mayúscula negrita.
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna. En el lomo se lee «Teatro catalán, 27».
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Acto primero.-Acto segundo.-Acto tercero.
Comentarios	Volumen facticio. El interior muestra un sello con la inscripción «Sección de teatro Rafael de Balbín».

1.15.

Datos tipográficos	ZORRILLA, JOSÉ, (1817-1893): <i>La gran comedia de El caballo del rey don Sancho: en cuatro jornadas y en verso</i> . Madrid: Imprenta de Repullés, 1844, 94 pp., 18 cm.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, FA 16599.
Ornamentación en la portada	Aparece una corona de laurel cerrada y adornada con una lazada. La portada combina letras, todas en negrita, tanto mayúsculas como minúsculas. Aparece la gótica minúscula para indicar «En cuatro jornadas y en verso».
Ornamentación en el interior del libro	Vemos en la página 2 el <i>dramatis personae</i> , con los nombres de los personajes en letra mayúscula negrita. Un bigote separa el título «Personas» de la lista de personajes. Dos bigotes mucho más grandes - una pequeña flor con dos formas lobuladas en negrita, por arriba, y tres pequeños puntos con dos formas lobuladas a ambos lados, también en negrita, por abajo- enmarcan el año en el que se desarrolla la acción: «Año 1030 de N. S. J. C.» En la parte inferior de la página aparece la nota de propiedad del editor. Cada título que indica la Jornada correspondiente lleva, en la parte superior, una viñeta tipográfica con pequeños motivos geométricos enmarcada por un filete grueso en negrita en la parte superior, y otro muy fino en la inferior. El título «Primera Jornada» va en grandes mayúsculas y debajo, un bigote grande -un punto central y dos formas lobuladas en los extremos- en negrita lo separa de la acotación y del texto dramático. El final de la jornada se indica con el texto, en negrita: «Fin de la jornada primera». Al final de la Jornada Cuarta se observa la indicación «Fin de la comedia», con el mismo tipo de letra que los demás finales de Jornada.
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Primera Jornada.-Segunda Jornada.-Tercera Jornada.-Cuarta Jornada.
Comentarios	Volumen facticio que lleva un índice manuscrito con tinta púrpura y negra para indicar las obras dramáticas contenidas en el mismo.

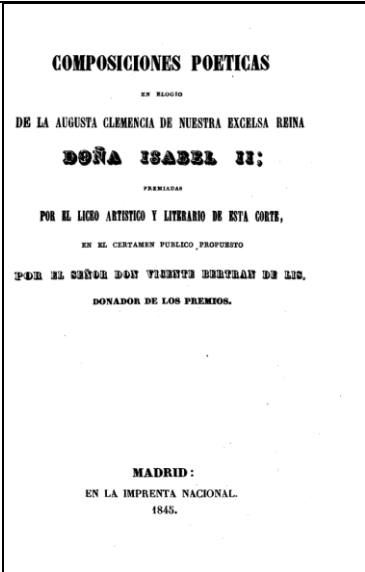
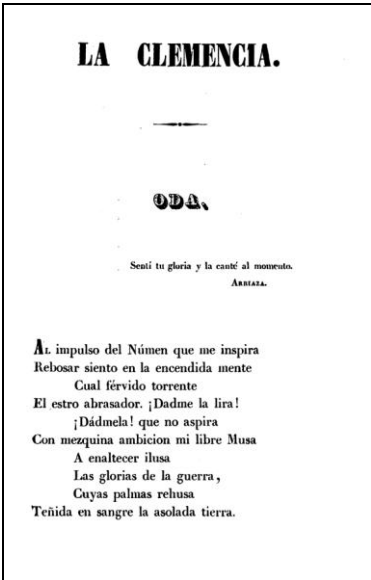
1.16.

Datos tipográficos	HARTZENBUSCH, JUAN EUGENIO (1806-1880): <i>Juan de las Viñas: comedia en dos actos en prosa</i> . Madrid: Imprenta Plazuela de San Miguel, número 6, 1844, 41 pp., 20 cm.
Localización	Biblioteca “María Zambrano”, CT 82-2TC, 27,5.
Ornamentación en la portada	Destacan las mayúsculas negritas y los tipos de fantasía, más redondeados. Para el nombre del autor se observan unas letras en cursiva. A continuación, vemos un adorno tipográfico con dos series de bucles formando un cuadrilátero que se remata en los extremos con unos adornos florales y geométricos. El pie de imprenta aparece separado de

	la indicación «Se hallará en la librería de Pérez, calle de Carretas» por un fino filete dividido en dos partes.
Ornamentación en el interior del libro	El <i>dramatis personae</i> aparece bajo la indicación «Personas» en letra mayúscula, y bajo ella un bigote en negrita con un punto central y dos formas lobuladas a cada lado. Otro igual, bajo la indicación del lugar en el que se desarrolla la obra. Obra muy breve que se organiza en dos actos. La indicación de cada acto aparece en mayúsculas negritas y, bajo esa indicación se observa un bigote formado por un punto central y dos formas lobuladas a cada lado, en negrita. Sobre la indicación de cada acto se ve una viñeta tipográfica geométrica distinta para cada acto.
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna. En el lomo se lee: “Teatro catalán, 27”.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Acto primero.-Acto segundo.
Comentarios	El interior muestra un sello con la inscripción “Sección de teatro Rafael de Balbín.


1.17.

Datos tipográficos	GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1814-1873): <i>Composiciones poéticas en elogio de la Augusta Clemencia de nuestra excelsa reina Doña Isabel II</i> . Madrid: en la Imprenta Nacional, 1845, 20 pp., 20 cm.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, BH FOA 369(15).
Ornamentación en la portada	En la portada se observa una alternancia de tipos para indicar el largo título de la obra, <i>Composiciones poéticas en elogio de la Augusta Clemencia de nuestra excelsa reina Doña Isabel II; premiadas por el Liceo Artístico y Literario de esta Corte, en el certamen público propuesto por el señor don Vicente Bertrán de Lis, donador de los premios</i> . Predominan las mayúsculas en negrita. Para indicar «Doña Isabel II», se emplean las mayúsculas huecas de fantasía; para indicar «Por el señor don Vicente Bertrán de Lis», se emplea la mayúscula hueca y sombreada. Bajo el título se aprecia el escudo de la Imprenta Nacional.

	 <p style="text-align: center;">COMPOSICIONES POÉTICAS EN HONOR DE LA AUGUSTA CLEMENCIA DE NUESTRA EXCELSA REINA DOÑA ISABEL II; PREMIADAS POR EL LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO DE ESTA CORTE, EN EL CERTAMEN PÚBLICO, PROPUESTO POR EL SEÑOR DON VICENTE BERTHAN DE LIS, DONADOR DE LOS PREMIOS.</p> <p style="text-align: center;">MADRID: EN LA IMPRENTA NACIONAL. 1845.</p>
<p>Ornamentación en el interior del libro</p>	<p>El título de la primera composición, <i>Oda</i>, se aprecia impreso en mayúsculas de fantasía, mientras que para <i>La clemencia</i> se observa el uso de mayúsculas negritas; el subtítulo <i>Oda</i> en las mismas mayúsculas de fantasía ya dichas, pero en un cuerpo de letra algo menor. El título <i>Advertencia</i> aparece en negrita y con un pequeño bigote formado por un círculo central y dos formas lobuladas a los lados. Todos los textos están impresos con el mismo tipo de letra. Al final de cada poesía se observa el nombre del autor en cursiva.</p>  <p style="text-align: center;">LA CLEMENCIA.</p> <p style="text-align: center;">ODA.</p> <p style="text-align: center;">Sentí tu gloria y la canté al momento. ARRIAGA.</p> <p>A. impulso del Nímen que me inspira Rebosar siento en la encendida mente Cual férvido torrente El estro abrasador. ¡Dadme la lira! ¡Dádmela! que no aspira Con mezquina ambición mi libre Musa A enaltecer ilusa Las glorias de la guerra, Cuyas palmas rehusa Teñida en sangre la asolada tierra.</p>
<p>Tipo de papel</p>	<p>Sin características destacables.</p>
<p>Encuadernación</p>	<p>En pasta. En el lomo se lee la leyenda «Papeles varios. Poesías, 7».</p>
<p>Materia</p>	<p>Literatura española.</p>
<p>Contenido del libro</p>	<p>Prólogo.- “Oda”, por Felipe de Escalada.- “La clemencia. Oda”, por Gertrudis Gómez de Avellaneda.-Advertencia.</p>

1.18.

<p>Datos tipográficos</p>	<p>GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1814-1873): <i>Guatimozín: Último emperador de Méjico</i>. Madrid: Imp. de D. A. Espinosa y Compañía, 1846, 14 cm, tomo I.</p>
<p>Localización</p>	<p>Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, BH FOA 169 (15).</p>
<p>Ornamentación en la portada</p>	<p>Se observan varios tipos para indicar el título de la obra, el nombre de la autora, el tomo y el pie de imprenta, con predominio de la negrita. Destaca la letra hueca en blanco y sombreada para el título de la obra. El lugar de impresión, Madrid, va en gótica.</p> <div data-bbox="703 611 1150 1256" data-label="Image"> </div>
<p>Ornamentación en el interior del libro</p>	<p>El Capítulo I de cada tomo lleva un doble filete superior -grueso y fino-; los demás capítulos no lo llevan. Al final de varios capítulos se aprecian, siempre que queda un espacio suficiente en los birlés, viñetas tipográficas con adornos vegetales y geométricos -en el ejemplar se aprecian, al menos, tres tipos distintos-. El texto principal va acompañado de numerosas notas explicativas a pie de página. Estas notas van separadas del texto por un sencillo filete.</p>


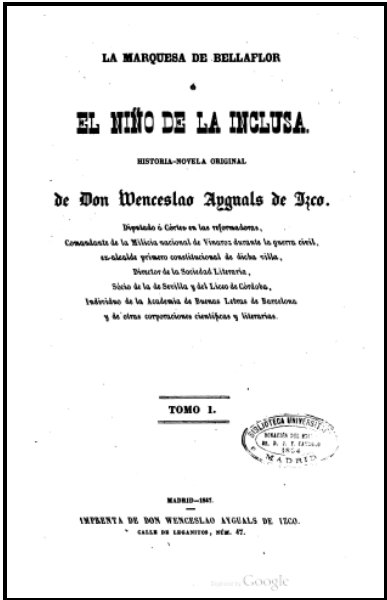
	<p style="text-align: center;">- 16 -</p> <p>zos, y á vista de ellas encendírosses de codicia y esperanza los ojos de los soldados españoles, que devoraban los lujosos arreos de aquellas nobles como el buitre que mira vecina la presa largo tiempo peregruida. Los súbditos de Motezuma por su parte, asombrados al ver las distinciones concedidas por su soberbio príncipe á los guerreros extranjeros, fijaban en ellos miradas atónitas, preguntándose en voz baja los unos á los otros: ¿serán realmente Dioses?</p> <p>La entrevista de Motezuma con Hernan Cortés fué sostenida bajo un aspecto de perfecta igualdad, y el afortunado aventurero entró en la capital del poderoso imperio mejicano conducido en triunfo por el mismo monarca, cuya corona debía servir de base al pedestal de su gloria.</p> <p style="text-align: center;"></p>
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	La organización de la obra es idéntica para los tres tomos. Cada tomo está formado por la portada; en el primer tomo, una dedicatoria de la autora al duque de Valencia, y los capítulos numerados y con título.
Comentarios	Este ejemplar está formado por tres tomos que forman la obra completa, encuadernados en un único volumen. Forma parte del legado de Manuel María del Valle y Cárdenas (1840-1914).

1.19.

Datos tipográficos	HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1806-1880): <i>La madre de Pelayo: drama en tres actos en verso.</i> Madrid: [Manuel Delgado] (Imprenta de José Repullés), 1846, 61 pp., 20 cm.
Localización	Biblioteca "María Zambrano", CT 82-2TC, 25,5.
Ornamentación en la portada	Variedad de tipos y tamaños, todos en mayúscula, con predominio de la negrita. Aparece en la parte central de la cubierta la ilustración de una corona de laurel semicerrada, abierta en la parte superior, y sustentada por un adorno vegetal con volutas a los lados. En su interior, las mayúsculas en gótica «M. D.» Pie de imprenta: Madrid. Imprenta de D. José Repullés. Marzo de 1846.
Ornamentación en el interior del libro	El <i>dramatis personae</i> presenta dos pequeños filetes gruesos bajo las palabras «Personas» y «Actores». Bajo el mismo, y para enmarcar el lugar de la acción de la obra, dos pequeños bigotes, arriba y abajo, en negrita. La indicación «Acto primero» -como la de los dos restantes actos- se ve en gótica negrita, con la letra mayúscula muy historiada. Arriba del todo, una viñeta tipográfica de estilo geométrico, bastante

	ancha, y distinta en cada acto.
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna. En el lomo se lee “Teatro catalán, 25”.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Acto primero.-Acto segundo.-Acto tercero.
Comentarios	Volumen facticio. El interior muestra un sello con la inscripción “Sección de teatro Rafael de Balbín”.

1.20.

Datos tipográficos	AYGUALS DE IZCO, Wenceslao (1801-1873): <i>La marquesa de Bellaflor o El niño de la inclusa: historia-novela original.</i> Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1847-1848, vol. I.
Localización	Biblioteca de la Facultad de Derecho-Fondo Antiguo, D 21404.
Ornamentación en la portada	<p>Portada en la que destacan el título y el subtítulo, en mayúsculas y negritas de gran tamaño, sobre todo este último. Debajo, el nombre del autor y toda una serie de cargos y títulos que ostentaba Ayguals de Izco, que aparecen impresos en negrita y cursiva. La indicación «Tomo I» entre dos dobles filetes finos. Este ejemplar presenta una anteportada muy hermosa, con dos grabados en la parte superior e inferior, entre los cuales se observa el título y el subtítulo de la obra, con el nombre del autor y la indicación del tomo; estos datos se presentan con varios tipos. Alrededor de los títulos y los grabados se aprecian unas orlas muy bellas con motivos geométricos en las que predominan las formas redondeadas.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div>
Ornamentación en el interior del libro	Las ilustraciones grabadas van interpoladas entre el texto de la novela. Destaca la originalidad de las letras capitales que se aprecian en el comienzo de cada capítulo. Los grabados llevan la firma de Vicente

	<p>Urrabieta, José Vallejo y José Severini, ilustradores, y están realizados por los grabadores V. París, Martí, Redondo, Cibera, Castelló, Lozano y Varela.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div data-bbox="560 318 927 891"> <p>90 satisfactoria noticia, noticia que debia hacer en mi concepto indisolubles nuestros lazos. — Adolfo mio — le dije... porque mi amante se llamaba Adolfo, señorita. — ¿qué times? Vamos.... no está triado... tengo que darte una buena noticia. — Viendo que nada respondía, añadí: — sébete mi querido Adolfo, que se han cumplido todos nuestros votos.... por fin... ¡ay madre!... — Adolfo se volvió bruscamente y me dirigió una mirada de despecho que me aterró. — ¿Qué es esto, Dios mio? — exclamé yo llena de espanto. — Esto es, señora — me dijo entoncés al tragarse, haciendo alarde del odio que me profesaba — esto es que usted no pueda permanecer ya mas en esta casa. Hoy mismo deba usted abandonarla. — ¿Será posible? — repliqué yo con acerba admiración. — ¿Cuándo aliento en mis entrañas el fruto de nuestro amor?... Calle usted, señora — añadió el infame con insidiable coherencia. — De nuestro amor? ¿y ha podido usted imaginarse que llevaria yo mi estupidez hasta el extremo de apadriñar sus extravíos? ¿Quién.... me asegura á mí.... que?... La pobre enferma no pudo acabar esta frase, sobresaltada de improbita un accidente epiléptico, que llenó de espanto á la marquesa de Belladur. Acosada esta benéfica muger á la escalera, y con desahorados gritos pidió socorro á toda la vecindad. Era tan ruidosa la convaluencia de la enferma, que acordó su estado, de debilidad, no deca ya esperanzas de salvacion.</p> </div> <div data-bbox="979 318 1347 891"> <p>CAPITULO II. EL HOMBRE MISTERIOSO. ANTE de la fábrica de cerveza de la plaza de Lavapiés, entrando por la calle del mismo nombre, habia una casucha á poco paso en la acera de la izquierda, encima de cuyo deteriorado portal se leía: DEPOSITO DE BONO CIBERIA I VERUELOS A LESTIVO BANDAUGA. Este vitulo estaba puesto en dos renglones. El primero concluia en verueolos; y como no capo la ese, ocurriéndose al ingenioso pintor ponerla dentro de la o. Ya habia adelantado que lateralmente habia sus correspondientes botellas pintadas y debajo unos ramitos verdes. Este figon era propiedad de la <i>sis Montecano</i>, muger de corta estatura, tan escarvadamente obesa que andaba como los patos. Era viuda de un malhechor que habia sido nada menos que decapitado por sus propias cómplices de fechorias, en consecuencia de haber asesina-</p> </div> </div>
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Tomo I: A D. Antonio de Gironella.- Prefacio.- Parte primera. La víctima de un seductor. Capítulos del Primero al XI.- Parte segunda. El libertino en el lazo. Capítulos del Primero al XI.- Parte Tercera. La amistad de un palaciego. Capítulos del Primero al X. —Parte cuarta. La rebelión de los moderados. Capítulos del Primero al IV.- Índice.

1.21.

Datos tipográficos	ZORRILLA, José (1817-1893): <i>El zapatero y el rey</i> . Madrid: Imprenta de don José Repullés, 1848, 108 pp., 18 cm.
Localización	Biblioteca “María Zambrano”, CT 82-2VAR, 14, 2.
Ornamentación en la portada	El título de la obra aparece en mayúsculas, combinando la negrita, en dos tamaños distintos, con la letra hueca en blanco y sombreada en negro para el nombre del autor. En el centro, un adorno tipográfico con una corona de laurel abierta en su parte superior, y con un adorno en la base de hojas y volutas. En su interior, las letras «M. D.» en mayúsculas góticas en negrita.
Ornamentación en el interior del libro	En el vuelto de la cubierta, aparece una leyenda formada por unos versos en unos tipos muy pequeños. La nota que advierte de la propiedad del editor va entre dos finos filetes dobles en negrita. El comienzo de cada acto tiene la misma presentación en los tres de esta obra: arriba de la página, un doble filete en negrita, grueso y fino. Después, el título que

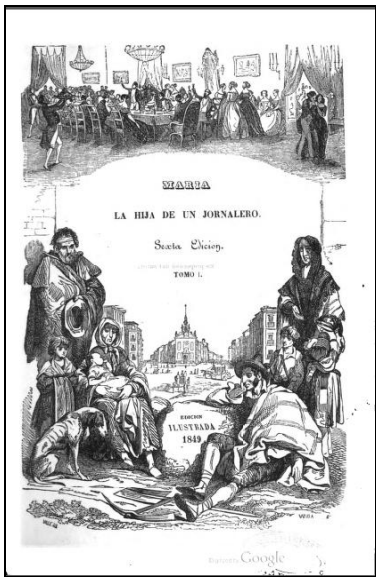
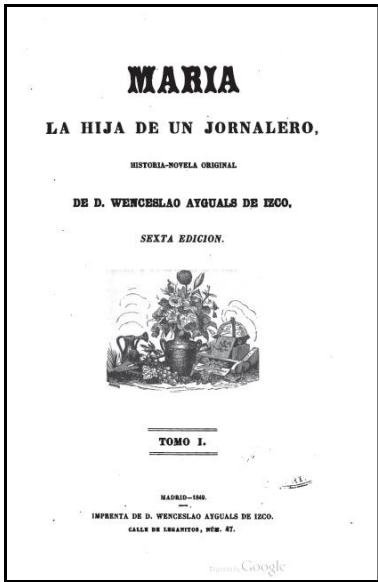
	anuncia cada acto en negrita minúscula y gótica, con la letra mayúscula muy historiada. Debajo, un bigote ornamentado; el título «Personas» en mayúscula negrita, con los nombres de los personajes que intervienen también en mayúsculas negritas. Un doble filete fino separa esta parte del comienzo del texto.
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna. En el lomo se lee «Varios, 14».
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Acto primero.- Acto segundo.- Acto tercero.-Acto cuarto.
Comentarios	Volumen facticio. El interior muestra un sello con la inscripción «Sección de teatro Rafael de Balbín».



1.22.

Datos tipográficos	GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1814-1873): <i>Saúl: tragedia bíblica en cuatro actos</i> . Madrid: Imprenta de José María Repullés, 1849, 80 pp., 20 cm.
Localización	Biblioteca “María Zambrano”, CT 82-2VAR, 13,1.
Ornamentación en la portada	La portada presenta una combinación de tipos, preferentemente en negrita -gótica, cursiva, tipos de fantasía con formas redondeadas y sombreados para el título <i>Saúl</i> -. En el centro se observa una corona de laurel completamente cerrada y adornada en la base por un lazo. En su interior se ven las letras «D. H.» en negrita.
Ornamentación en el interior del libro	En el vuelto de la portada, la nota que informa de la propiedad de la obra va entre dos dobles filetes finos. Esta obra presenta una dedicatoria de la autora: «A S. M. la Augusta Reina Madre, Dña. María Cristina de Borbón». En este título se observa la combinación de cuatro tipos distintos, entre ellos la gótica mayúscula en negrita; el texto va en cursiva. Después, vemos la «Advertencia» o prólogo de la autora, en la que se combinan de nuevo varios tipos, y un bigote con un motivo floral que separa dicho título del cuerpo del texto. El comienzo de cada acto se anuncia mediante el título correspondiente en gótica con la mayúscula historiada; arriba del mismo, un doble filete fino. Debajo, un hermoso bigote, muy delicado, con motivos geométricos. Las acotaciones van en cursiva.
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	La encuadernación del ejemplar es holandesa moderna. <i>Saúl</i> conserva las dos cubiertas, anterior y posterior, en fino papel de color amarillo oscuro, de la «Galería Dramática».
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Dedicatoria a S. M. la Augusta Reina Madre, Dña. María Cristina de Borbón.- Advertencia.-Acto I.-Acto II.-Acto III.-Acto cuarto.

Comentarios	Volumen facticio.
--------------------	-------------------

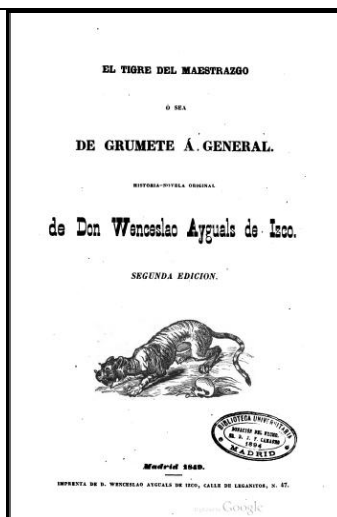
1.23.

Datos tipográficos	AYGUALS DE IZCO, Wenceslao (1801-1873): <i>María, la hija de un jornalero: historia-novela original</i> , 6ª ed. Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1849, 2 tomos (413 pp., 379 pp.) en 1 vol., grabs., 23 cm.
Localización	Biblioteca de la Facultad de Derecho-Fondo Antiguo, D 21406.
Ornamentación en la portada	<p>La portada presenta variedad de tipos, todos en mayúscula y negrita, en tamaños diversos. La indicación «Sexta edición» va en cursiva. Entre esta indicación y la del tomo apreciamos una viñeta tipográfica que presenta un búcaro de flores en el centro, rodeado de un racimo de uvas, útiles de jardinería, una esfera armilar y unos libros. Bajo esta viñeta, la indicación «Tomo I» va entre dos dobles filetes finos en negrita. Debajo, el pie de imprenta. La portada es la misma para el tomo I y el tomo II. En ambos tomos aparece la misma anteportada, la imagen más famosa de este libro -y que también aparece en <i>La marquesa de Bellaflor-</i>, en la que se combinan dos escenas: en la superior vemos un interior aristocrático, mientras que en la inferior y más grande aparecen gentes humildes de la época -véase el asiento bibliográfico 1.20.-.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div>
Ornamentación en el interior del libro	El libro presenta innumerables grabados con ilustraciones alusivas a la historia narrada. Los grabados nunca aparecen en página exenta, sino insertados dentro del texto, o bien envolviendo al mismo, en arracadas. En los birlés se aprecian tanto bigotes, como viñetas tipográficas y grabados de menor tamaño. El primer capítulo de cada parte presenta una letra capital decorada con motivos geométricos o vegetales. Este ejemplar presenta el retrato del autor, Ayguals de Izco, firmado por Vallejo y Hopwood. El grabado de la anteportada -el mismo que se puede ver en el asiento bibliográfico 1.24., <i>El Tigre del Maestrazgo</i> - lo firman Vallejo y Varela. A lo largo de toda la obra se observan las firmas de los artistas Vallejo y Urrabieta en todos los grabados; sus

	<p>trabajos se combinan con los grabadores Benedicto, Cibera, V. París, Redondo, A. Martí, Sierra y M. Batanero, entre otros.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 45%;"> <p style="text-align: center;">A Mr. Eugenio Sue.</p>  <p style="font-size: small;"> Aquí tenéis mi Maná, la obra cuyo dedicatario tuvisteis la bondad de admitir. No faltará acaso quien califique de estudiosa el dedicar tan humilde producción á un literato cuya merecida celebridad es universal; pero esto es precisamente lo que me alienta, porque los genios privilegiados, que conocen la dificultad del acierto en el cultivo de la bella literatura, son tan pródigos de indulgencia, como de intolerancia los pedantes, los que sin saber nada, lo censuran todo. Bien conosco que lo único que da importancia á mi pobre Maná, es el honor á su frente vuestro glorioso nombre; soy sin embargo á manifestaros en dos palabras el objeto de mi composición: ARRANCAR, CUAL VOS, POR LAS CLASES MENDICERAS, BRILLAR SUS VIRTUDES, PRESENTAR EL VICIO EN TODA SU DEFORMIDAD, ORA SE OCULTE HARAPOSO EN REDONDAS CAVERNAS, ORA OSTENTE MORDADOS Y CONDEMNACIONES EN LOS SALONES DEL GRAN MUNDO, ORA VISTA SACILLEGAMENTE LA MODESTA TÚNICA DEL SALVADOR. Discúlpase, pues, mi osadía en gracia de la buena intención. A este objeto primordial del argumento, he tratado de entrelazar otras miras secundarias, si bien de importancia no menor para mi país. Deseo elevarle al rango que merece en la civilización euro- </p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 45%;"> <p style="text-align: right; font-size: x-small;">37</p> <p style="font-size: x-small;"> focúndes, jugando en camista los que no andan en cueros, entre las gallinas de la taberna, interrumpen el paso de los transeúntes. </p>  <p style="font-size: x-small;"> En esta calle vivía Anselmo el Arrajado, con su numerosa familia. La pared que termina el convento de San Francisco el Grande, coge toda una acera de la calle del Rosario: á la otra acera hay una hilera de miserables casas, por cuyas puertas principales apenas puede pasar un hombre sin bajar la cabeza. Muchas de las celdas del convento tienen su ventanilla que dá á la calle del Rosario. La casa marcada con el número 3, tiene una puertecilla como las demás: á la izquierda de la puerta hay una roja con vidriera interior </p> </div> </div>
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Holandesa.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Tomo I: A Mr. Eugenio Sue, por W. Ayguals de Izco.- Introducción, por Eugenio Sue.- Congratulación, por W. Ayguals de Izco.- Prólogo.- Parte primera. Indigencia y honor.- Parte segunda. El gran mundo.- Parte tercera. La virtud y el vicio.- Índice. Tomo II: Parte cuarta. También la virtud es nobleza.-Parte quinta. Los celos.- Parte sexta (sic). La soberanía nacional.- Parte sétima (sic). Toda promesa es sagrada.- Epílogo.-Índice.
Comentarios	El ejemplar consultado contiene los dos tomos que forma esta novela.

1.24.

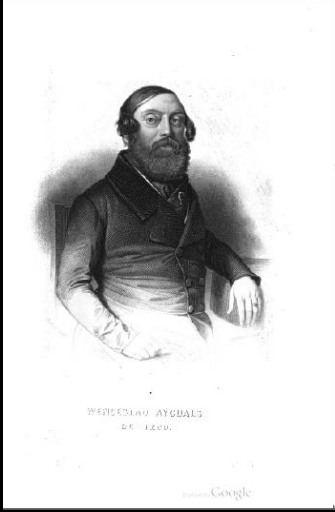

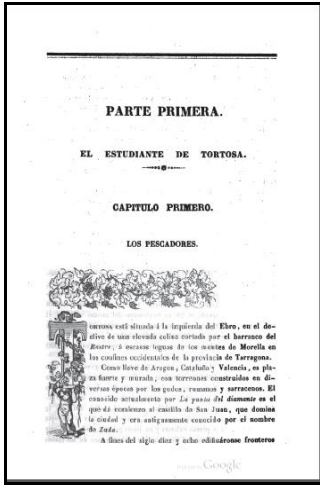
Datos tipográficos	AYGUALS DE IZCO, Wenceslao (1801-1873): <i>El Tigre del Maestrazgo o sea De grumete a general: historia-novela original</i>, 2ª ed. Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1849, 477 pp., il., 23 cm.
Localización	Biblioteca de la Facultad de Derecho-Fondo Antiguo, D 21407.
Ornamentación en la portada	La portada presenta variedad de tipos, todos en negrita, y con predominio de la mayúscula. Entre la indicación «Segunda edición» -en cursiva- y el pie de imprenta aparece una ilustración grabada que muestra a un tigre en actitud fiera. Aparece un filete simple y pequeño entre el lugar de impresión y los datos de la imprenta.



Ornamentación en el interior del libro

En el interior de la obra, y antes de la dedicatoria, aparece un grabado con el retrato del autor. En las páginas 3 y 4 aparece la dedicatoria de la obra, muy curiosa, ya que remeda una esquela con gruesa orla en negrita. La obra está dedicada por Ayguale de Izco a la memoria de su hermano Joaquín, militar fallecido en 1835. El texto, en la página 3, presenta varios tipos, con predominio de la cursiva en minúscula y negrita; el título «A la memoria» va en letras mayúsculas huecas en blanco. En la parte inferior se observa un grabado con una tumba rodeada de vegetación. En la página 4 aparece el poema “El túmulo”, de Ayguale, dedicado a su hermano. Bajo el título, en mayúsculas negritas, aparece un pequeño bigote ornamentado. En el birlí, un grabado muestra una iglesia y una cruz, como si fuera la imagen de un cementerio. En la página 5 aparece la «Advertencia preliminar» -este título va en gótica-; en la parte superior de la misma observamos un doble filete, grueso y fino. Bajo el título, un bigote de tipo floral. El texto se inicia con una letra capital grabada y adornada con una guadaña y una serie de lanzas y otras armas similares. En la página 7 finaliza la Advertencia con una viñeta tipográfica en el birlí, una alegoría de las armas de guerra. En la página 8 se inicia el «Prólogo», con un doble filete en la parte superior, idéntico al ya descrito. Debajo, el título en negritas y mayúsculas, en un tipo distinto al de la Advertencia; a su vez, por debajo, un bigote, y después, el subtítulo en mayúsculas negritas en un cuerpo de letra bastante más pequeño que el del Prólogo. De nuevo, otra letra capital grabada inserta en un paisaje nevado.

A lo largo de la novela se aprecian dobles filetes -grueso y fino- al comienzo de cada capítulo; la indicación de cada capítulo y su título, en mayúsculas en negrita; aparecen viñetas tipográficas en los birlíes, al final de los capítulos. También, las letras capitales del comienzo de los mismos van muy adornadas, tanto rodeadas de elementos decorativos de tipo floral o geométrico, como insertas dentro de paisajes alusivos al texto. A lo largo del mismo se ven grabados que ilustran la novela, firmados por los artistas Vallejo y sobre todo, Urrabieta, y los grabadores París, Martí, Redondo y Rosseti.

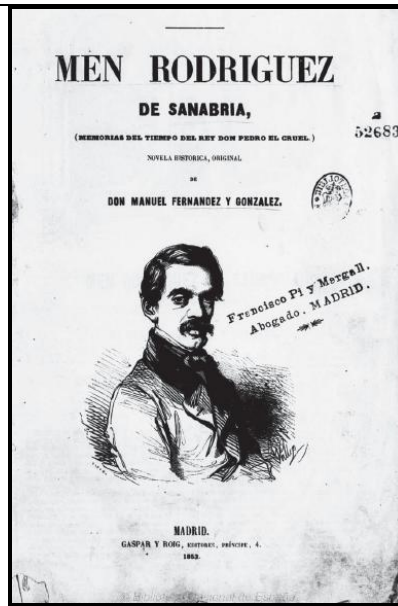
	 <p>Mercedes de Azevedo</p>	 <p>A SA MEMORIA del distinguido Sr. DON JOAQUÍN AYGUAL DE IZCO, capitán de la Milicia Nacional de Vizcaya, coheredero sucesivo con otros señores y sus sucesores, en los campos de Alcazar, por el finco Cabrera, dada esta obra, en el 11 de noviembre de los venidos mil ochocientos y noventa y cuatro años.</p> <p>EL AUTOR.</p> <p>Madrid 11 de octubre de 1894.</p>
	 <p>PARTE PRIMERA. EL ESTUDIANTE DE TORTOSA. CAPITULO PRIMERO. LOS PESCADORES.</p> <p>En esta obra está situada la leyenda del Ebro, en el distrito de una aldea cuyos rios por el barranco del Reato, á pocas leguas de los montes de Morella en las cordilleras occidentales de la provincia de Terrogona. Como hay de Aragón, Cataluña y Valencia, en gran fuerza y variedad, con terrenos sembrados en diversos tipos por los rios, raras y raras. El paisaje maravilloso por la parte del momento en el que se construye el castillo de San Juan, que domina la ciudad y era antiguamente conocido por el nombre de Sada.</p> <p>A fines del siglo diez y ocho edificáronse fronteras</p>	
Tipo de papel	Sin características destacables; bastante fino.	
Encuadernación	Holandesa, no de época, en buen estado.	
Materia	Literatura española.	
Contenido del libro	Advertencia preliminar.-Prólogo.-Parte primera. El estudiante de Tortosa: Capítulos del I al XII.- Vindicación del autor.-Parte segunda: Capítulos del I al IX.-Parte tercera. Ilusiones y desengaños: Capítulos del I al VI.-Parte cuarta. La salvación de la patria: Capítulos del I al VII.- Epílogo. Los siete condes.- Conclusión.- Cabrera en Cataluña.- Índice.	
Comentarios	En la página 480 aparece un anuncio de la novela por entregas del mismo autor <i>Pobres y ricos o la bruja de Madrid</i> , de la que se informa que contendrá ilustraciones grabadas dirigidas por José Vallejo y Vicente Urrabieta, de los primeros artistas de la Corte. El ejemplar presenta el sello que informa de su donación por parte del Excmo. Sr. J. F. Camacho, año 1894.	

1.25.

Datos tipográficos	BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1796-1873): <i>Los tres ramilletes</i> . Madrid: Imprenta de Omaña, 1850, 36 pp., 19 cm.
Localización	Biblioteca “María Zambrano”, CT 82-2CLC, 18.
Ornamentación en la portada	Se observa una variedad de tipos; mayúsculas negritas en varios tamaños, el nombre del autor en cursiva negrita. Vemos una viñeta tipográfica con la máscara teatral de la Comedia sostenida por instrumentos musicales.
Ornamentación en el interior del libro	En el vuelto de la cubierta la lista de personajes bajo el marbete «Personas» en mayúsculas negritas. Debajo, un bigote en negrita con un punto central en blanco. Los nombres de los personajes aparecen en mayúsculas negritas. Tras ellos, la indicación de la escena en minúsculas negritas. Debajo, un bigote sombreado separa esta de la nota de propiedad de la obra. Obra breve, de un único acto. En la página cinco, arriba, una viñeta tipográfica con motivo floral. La indicación «Acto único» en negritas mayúsculas con un original bigote: dos filetes pequeños y finos rematados en dos bolitas enfrentadas una a la otra. En la página 36, al acabar la obra, en el birlí, una graciosa ilustración representa el rostro de un caballero con lechuguilla similar a Cervantes - la imprenta de Omaña se encontraba en la calle madrileña del mismo nombre-.
Tipo de papel	No se aprecian características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna. En el lomo se lee «Círculo Literario Comercial, 18».
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Acto único.
Comentarios	Volumen facticio. Esta obra conserva las portadillas de la colección de teatro del «Círculo Literario Comercial», situado en la calle Fuencarral, 2. El interior muestra un sello con la inscripción «Sección de teatro Rafael de Balbín».

1.26.


Datos tipográficos	GONZÁLEZ Y FERNÁNDEZ, Manuel (1821-1888): <i>Men Rodríguez de Sanabria</i> . Madrid: Gaspar y Roig, 1853, 1 h., 356 pp., 26 cm. Biblioteca Ilustrada Gaspar y Roig.
Localización	Biblioteca Nacional de España, 2/52683.
Ornamentación en la portada	Presenta variedad de tipos, todos en mayúsculas y negritas. Tras el título, subtítulo y nombre del autor, aparece su retrato en un grabado firmado por Vallejo.



Ornamentación en el interior del libro

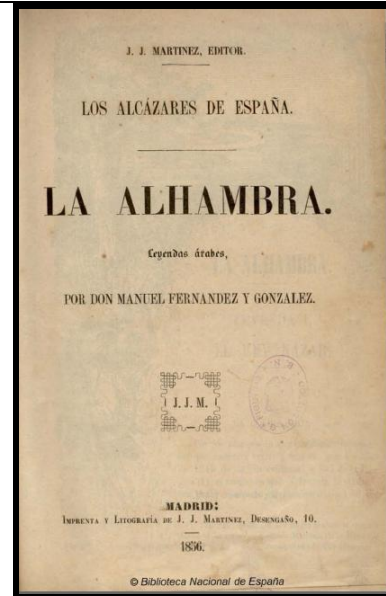
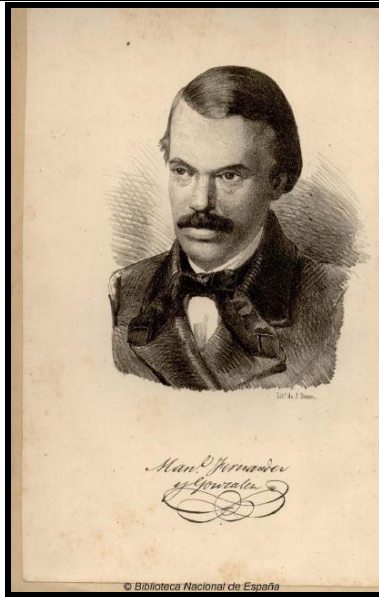
Este ejemplar pertenece a la Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. El texto literario va dispuesto a dos columnas, separadas por un fino filete vertical. El libro presenta 52 ilustraciones alusivas al texto -representan, o bien personajes históricos o creados por el autor, o bien escenas narradas en la obra-, y firmadas, principalmente, por Rico y Bravo, pero también por Vallejo, Cirera y Múgica. Algunas ilustraciones no presentan firma o no se ve a simple vista, ya que algunas ilustraciones son muy oscuras. Estas se sitúan en el centro de la página, con texto a doble columna arriba y abajo del mismo. El Índice, al final de la novela, también aparece a dos columnas separadas por un fino filete vertical.

En la página 3, antes de comenzar el texto literario, se observa, en la mitad superior, a modo de cabecera, un hermoso grabado que representa un taller de imprenta, a la izquierda, y una biblioteca, a la derecha, que son mostrados a través de dos amplios ventanales con arcos de medio punto. Entre ambos, y en una hornacina, aparece la imagen de Gutenberg. Sobre la estatua del creador de la imprenta vemos un medallón que contiene los nombres de Homero, Tasso y Cervantes, entre otros. La ilustración va firmada así: «Vallejo D^o - Cirera G^o». Para el título, subtítulo, nombre del autor y las indicaciones de los Libros y Capítulos correspondientes se emplean tipos variados en mayúsculas en negrita, salvo el título de los Capítulos, que van en minúsculas.

	
Tipo de papel	Consultado a través de BDH.
Encuadernación	Consultado a través de BDH.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Libros del Primero al Vigésimotercero.- Epílogo.-Índice. Cada Libro se subdivide en capítulos.
Comentarios	El libro presenta algunas anotaciones manuscritas, sobre todo de nombres propios. El ejemplar tiene, en su portada, el sello de D. Francisco Pi y Margall, abogado.

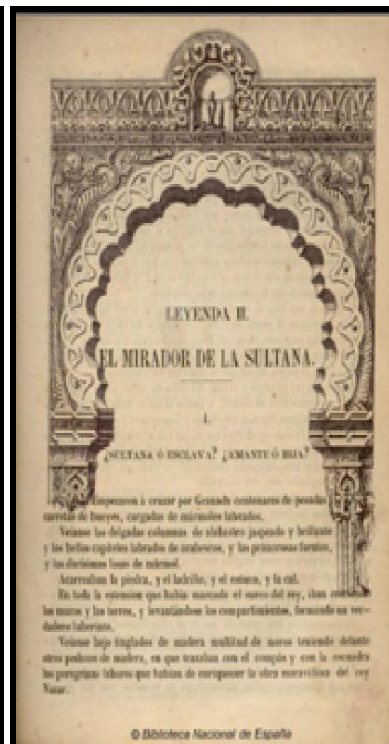
1.27.

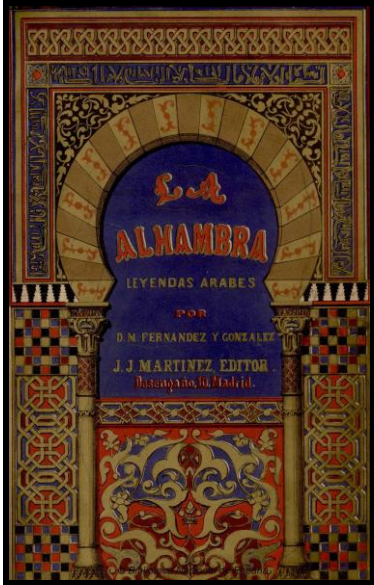
Datos tipográficos	GONZÁLEZ Y FERNÁNDEZ, Manuel (1821-1888): <i>La Alhambra.</i> Madrid: J. J. Martínez, 1856, 543 pp., [16] h. de lám., il., 22 cm.
Localización	Biblioteca Nacional de España, AFRGF/807.
Ornamentación en la portada	La portada es muy sencilla. Presenta varios tipos, en tamaños diversos, con predominio de la negrita en mayúsculas, salvo en la indicación del subtítulo, <i>Leyendas árabes</i> , que va en gótica alemana en minúsculas. Se aprecian dos finos filetes para separar el nombre del editor del de la colección, y este del título de la obra. En el tercio inferior de la portada vemos un adorno tipográfico con las siglas del editor e impresor, «J. J. M.», dentro de un adorno geométrico. En el vuelto de la anteportada vemos el retrato litográfico del autor -firmado por J. Donon- con su rúbrica.



Ornamentación en el interior del libro

Libro muy bellamente ornamentado. Al comienzo de cada leyenda o capítulo vemos una ilustración litográfica -coloreada en tonos suaves- que rodea al texto desde la parte superior, en arracada. Son dibujos alusivos al tema de la obra, las leyendas árabes. En los birlés, al final de cada leyenda, otras hermosas ilustraciones de tema árabe. Destacan las litografías, en página exenta y sin numerar, alusivas al texto, y firmadas así: «Letre Dibº y Litº». Estas litografías son muy bellas y llevan debajo una breve frase descriptiva tomada del texto literario. Los tipos empleados para los títulos y subtítulos son en mayúsculas en negrita, de distintos tamaños.



	 <p style="text-align: center;">— 130 —</p> <p>el espacio: ninguna sombra, ningún buho hemos visto, mas que las blancas columnas que aparecian un momento a la fugitiva luz del relámpago.</p> <p>¿Será acaso que la tradición haya mentido, ó que al cormar la cruz las cúpulas de la Alhambra, hayan desaparecido de ella fantasmas y encantamientos, quedando solo y abandonado el Mirador de la sultana?</p> <p style="text-align: center;">© Biblioteca Nacional de España</p>
Tipo de papel	Consultado a través de BDH.
Encuadernación	Consultado a través de BDH.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	<i>Leyenda I. El rey Nazar.-Leyenda II. El mirador de la sultana.-Leyenda III. El alma de la cisterna.</i>
Comentarios	<p>La cubierta es muy hermosa, policromada. Representa un arco de herradura de estilo califal en un conjunto de elementos decorativos propios del arte andalusí -geométricos o alicatados, vegetales o atauriques y de escritura o cúficos-, con predominio de los colores rojo, azul cobalto y dorado.</p> 

1.28.

Datos tipográficos	AYGUALS DE IZCO, Wenceslao (1801-1873): <i>Los pobres de Madrid</i> . [S.l.]: [s.n.] (Madrid: Imprenta de Ayguals de Izco Hermanos), 1857, 476 pp., [7] h. de lám., 24 cm.
Localización	Biblioteca Nacional de España, 9/213415.
Ornamentación en la portada	<p>La portada de <i>Los pobres de Madrid</i> es muy sencilla. Se observan varios tipos en mayúsculas negritas, de distintos tamaños. La indicación «de Madrid» va en letras huecas en blanco con reborde negro y sombreado. Destaca un adorno tipográfico que representa el emblema del autor e impresor de la obra, Ayguals de Izco, con diversos elementos alusivos a su oficio. En la anteportada aparece una litografía coloreada o cromolitografía que lleva el título <i>Los pobres de Madrid</i> y debajo del grabado la leyenda «Realidad o quimera». Está firmada por J. L. Maleu (sic).</p> <div data-bbox="705 779 1126 1379" style="text-align: center;"> </div>
Ornamentación en el interior del libro	<p>El libro incluye siete láminas exentas, en páginas no numeradas, y en posición apaisada en blanco y negro que ilustran diversos pasajes de la obra. El comienzo de cada capítulo lleva, en la parte superior de la página, un fino filete. Debajo, la indicación del capítulo y el título del mismo en mayúsculas en negrita. Al final de cada capítulo, en el birlí, un fino filete. En la Colocación de láminas y en la Fe de erratas se observan bigotes ornamentados y una bonita viñeta en el birlí de la Colocación. Algunas láminas llevan firma, como la número 3, la 4 y la 7, realizadas por Urrabieta y Severini; otras no llevan firma o no esta no es legible, como es el caso de la lámina 5.</p>

Tipo de papel	Consultado a través de BDH.
Encuadernación	Consultado a través de BDH.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	Prólogo.-Capítulos del I al LI.-Capítulo último.-Índice.-Colocación de láminas.-Fe de erratas.

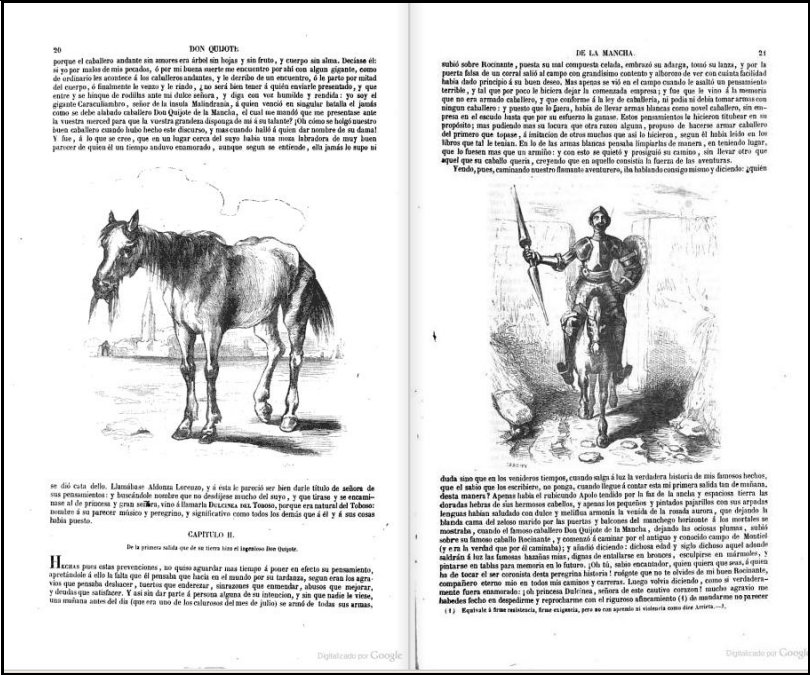
1.29.

Datos tipográficos	Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616): <i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> . Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, 1865, 540 pp., [7] h. de lám., il., 27 cm. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, FA 25.
Ornamentación en la portada	La portada reproduce el grabado de la edición príncips de <i>El Quijote</i> , con el escudo tipográfico de Juan de la Cuesta. Presenta variedad de tipos, todos en mayúscula y en distinto cuerpo de letra, y en negrita.



Ornamentación en el interior del libro

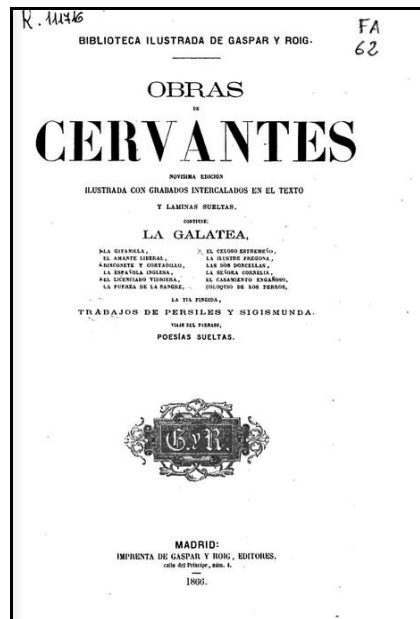
Los títulos que se refieren al prólogo al lector, las dedicatorias, el título y el comienzo de las dos partes de *El Quijote* van en dos tipos distintos, en mayúsculas y negritas. Los capítulos van en mayúsculas pero en un cuerpo de letra mucho menor. La portada anuncia que este ejemplar está adornado con «[...] 300 grabados intercalados, láminas sueltas y el retrato del autor grabado en acero». Estos grabados están impresos en un papel más grueso que el resto del libro, y presentan un fondo de color crema que los hace resaltar del resto de la página. Están firmados por Vallejo y Urrabieta junto con Severini y Cibera. Las ilustraciones interpoladas en el texto presentan la firma de Vicente Urrabieta y José Vallejo, y los grabadores Cibera, A. Martí, Jaime Gaspar, Capuz, Toro y Sierra. Destacan las letras capitales del comienzo de cada capítulo, que van insertas en ilustraciones a veces tan abigarradas que apenas se aprecia la letra que corresponde.

	 <p>En la página II aparece un retrato calcográfico de Cervantes, con firma de Antonio Roca.</p>
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Holandesa que parece de época, bastante deteriorada.
Materia	Literatura española.
Contenido del libro	<i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> : Primera parte.-Segunda parte.-Vida de Cervantes.- <i>El Buscapié</i> .-Índice.-Colocación de las láminas.
Comentarios	En la portada aparece esta nota informativa: «Novísima edición con notas históricas, críticas y gramaticales, de la Academia Española, Pellicer, Arrieta, Clemencín, Cuesta, Janer, etc.; aumentada con el <i>Buscapié</i> anotado por Adolfo de Castro; adornada con 300 grabados intercalados, láminas sueltas y el retrato del autor grabado en acero». El cuerpo de letra es bastante pequeño.

1.30.

Datos tipográficos	Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616): <i>Obras de Cervantes</i>. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, editores, 1866, 540 pp., [5] h. de lám., il., 27 cm. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig.
Localización	Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", FA 62.
Ornamentación en la portada	La portada muestra tipos en mayúscula y negrita en tamaños muy diferentes; destaca por su gran cuerpo de letra el apellido «Cervantes», y por la pequeñez las letras que forman los títulos de las <i>Novelas Ejemplares</i> . Sobre los datos del pie de imprenta se observa una viñeta tipográfica que contiene las iniciales de los editores, Gaspar y Roig.

contenidas dentro de lo que parece un marco rodeado de formas vegetales.

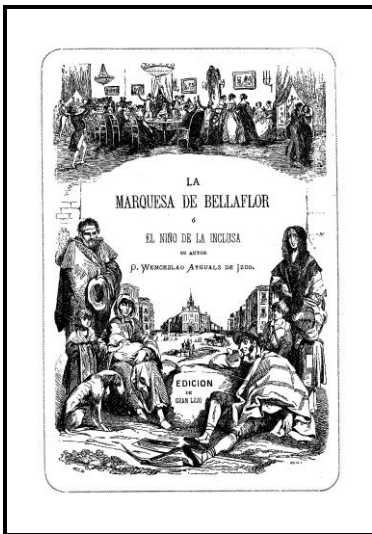
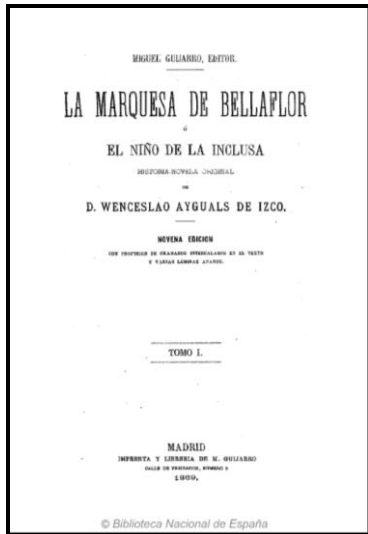




Ornamentación en el interior del libro

El comienzo de cada capítulo u obra lleva, en la parte superior de dicha página, una hermosa viñeta tipográfica con motivos arquitectónicos a modo de cabecera, con motivos vegetales, florales, geométricos o veneras. En algunos casos se repite la viñeta, como por ejemplo en el comienzo de *El casamiento engañoso*, *El viaje del Parnaso* y las *Poesías sueltas*, o *La señora Cornelia* y *El coloquio de los perros*. El Índice de colocación de las láminas indica que el libro contiene cinco grabados en página exenta, a modo de láminas; sin embargo, el ejemplar solo conserva las dos primeras de ese índice. Estas láminas, impresas en un papel más grueso -como ocurre en *El Quijote*, asiento bibliográfico 1.29.- están firmadas por J. F. Ruiz y Severini, y llevan un fondo de color crema. Los grabados interpolados llevan la firma de J. F. Ruiz, Severini y Ortego como artistas, y de los grabadores Laporta, Alba, M. París y Lara.

Contenido del libro	Los editores.- <i>La Galatea</i> .- <i>La gitanilla</i> .- <i>El amante liberal</i> .- <i>Rinconete y Cortadillo</i> .- <i>La española inglesa</i> .- <i>El licenciado Vidriera</i> .- <i>La fuerza de la sangre</i> .- <i>El celoso extremeño</i> (sic).- <i>La ilustre fregona</i> .- <i>Las dos doncellas</i> .- <i>La señora Cornelia</i> .- <i>El casamiento engañoso</i> .- <i>Coloquio de los perros</i> .- <i>La tía fingida</i> .- <i>Trabajos de Persiles y Sigismunda</i> .- <i>Viaje del Parnaso</i> .- <i>Poesías sueltas</i> .- Índice.- Colocación de las láminas.
Comentarios	En la portada se indica: «Novísima edición ilustrada con grabados intercalados en el texto y láminas sueltas». El ejemplar presenta anotaciones manuscritas a lápiz y a bolígrafo.

1.31.

Datos tipográficos	AYGUALS DE IZCO, Wenceslao (1801-1873): <i>La marquesa de Bellaflor</i> , 9ª ed. Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, 1869, 2 vols. (456, 750 pp.), il., 25 cm.
Localización	Biblioteca Nacional de España, 9/215459.
Ornamentación en la portada	<p>El ejemplar presenta una portada sencilla, en la que se aprecian distintos juegos de letras -todos en mayúscula negrita, y en un cuerpo de letra de tamaños diversos-. Los únicos adornos tipográficos son un fino filete para separar el nombre del editor del título de la obra, y dos filetes rizados que resaltan la indicación del tomo.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div> <p>La anteportada reproducida en este ejemplar es la misma que aparecía en las novelas por entregas que editaba Wenceslao Ayguals de Izco en su imprenta -véase el asiento número 1. 23.-.</p>
Ornamentación en el interior del libro	Las indicaciones de cada capítulo van en mayúsculas en negrita, y, debajo, el título del mismo en letra minúscula de un cuerpo de letra menor.

	 <p style="text-align: center;">AL MARQUESA DE BELLAFIOR.</p> <p style="text-align: center;">«No se vea, querida conde, que soy el marido más afortunado que hay en el mundo!»</p>	<p style="text-align: center;">312 LA MARQUESA DE BELLAFIOR</p> <p>todo cierto de crímenes, y acaba por salpicar de sangre los patibulos. Huyamos la vista de este espantoso cuadro. Me li- soujeo, hijos míos, de que jamás tendré que arrepentirme de haber aliviado vuestros males, y con esta dulce esperanza me alejo en este momento de vosotros, prometiendo volver con frecuencia á esta quinta, en donde hallaréis siempre amparo y proteccion.</p> <p>El breve discurso de la marquesa de Bellafior produjo una profunda sensacion de asombro y de respeto. Contemplabanla todos extasiados, derramando lágrimas de ternura; pero ape- nas puso el pié en la berlina, resonaron de nuevo estrepitosos victorios á la sombra de las poleas, y entre bendiciones de gra- titud desapareció el carruaje.</p>  <p>Déjímole volar por el camino, tirado por cuatro hermosos bridosos, conduciendo á Madrid á la marquesa, á sus padres, á Rosa y á don Antonio de Aguilár; y antes de que llegue al palacio del baron del Lago, veamos lo que pasa en esta mora- da de los padres del niño de la Inocencia, del inocente Adolfo, que como sabe el lector, habia caido en poder de unos sinis- tros emboscados, desde que iracundo y celoso el marqués de</p> <p style="text-align: right;">© Biblioteca Nacional de España</p>
Tipo de papel	Ejemplar consultado a través de BDH.	
Encuadernación	Ejemplar consultado a través de BDH.	
Materia	Literatura española.	
Contenido del libro	<p>Tomo I: A D. Antonio de Gironella.- Prefacio.- Parte primera. La víctima de un seductor. Capítulos del Primero al XI.- Parte segunda. El libertino en el lazo. Capítulos del Primero al XI.- Parte Tercera. La amistad de un palaciego. Capítulos del Primero al X. -Parte cuarta. La rebelión de los moderados. Capítulos del Primero al IV.- Índice.</p> <p>Tomo II: Parte quinta. Misanropía y buen corazón. Capítulos del Primero al X.- Parte sexta [sic]. El nuevo cómplice. Capítulos del Primero al XIV.- Parte séptima [sic]. Amor y desesperación. Capítulos del Primero al VIII.- Parte octava. La venganza del negro. Capítulos del Primero al XXII.- Epílogo.-Índice.-Colocación de las láminas.- Discurso pronunciado por Mr. De Lamartine sobre la libertad de comercio.</p>	

2. LITERATURA EXTRANJERA TRADUCIDA AL ESPAÑOL

2.1.

Datos tipográficos	SCRIBE, Eugène (1791-1861): <i>Un paseo a Bedlam o La reconciliación por la locura: comedia en un acto, traducida libremente del francés por Manuel Bretón de los Herreros.</i> Madrid: Imprenta de Yenes, 1839, 23 pp., 19 cm.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, FA 14231.
Ornamentación en la portada	La portada presenta variedad de tipos en mayúscula y minúscula; la indicación de la traducción va en cursiva; el nombre del autor, en gótica. Un pequeño bigote separa los datos de la obra de los datos de imprenta.
Ornamentación en el interior del libro	En la obra traducida por Bretón de los Herreros, la lista de los personajes aparece en mayúsculas y minúsculas en cursiva. Se observan en esa página dos pequeños bigotes iguales al visto en la portada, pero aquí de distintos tamaños. Las acotaciones se observan en cursiva. Al final del texto aparece un adorno tipográfico en forma de estrella de ocho puntas que lleva en su interior una flor.
Tipo de papel	No presenta características destacables.
Encuadernación	Holandesa moderna.
Materia	Literatura francesa, traducida al español por Bretón de los Herreros.
Contenido del libro	Acto único.
Comentarios	Volumen que pertenece a la «Galería dramática. Colección de las mejores obras del teatro antiguo y moderno español y del extranjero [sic]». Este volumen es el tomo IV de los correspondientes al «Teatro extranjero».

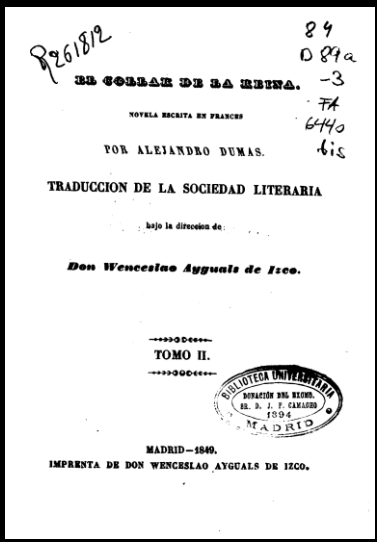
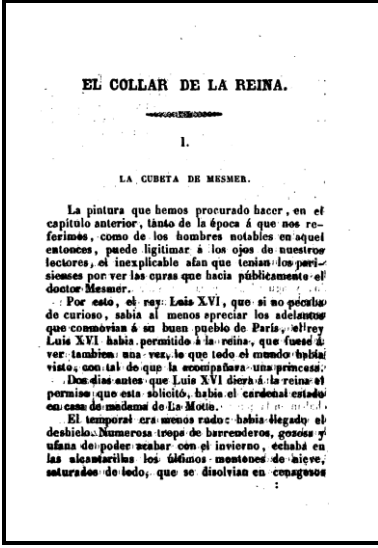
2.2.

Datos tipográficos	MÉLESVILLE (1787-1865), W. LAFONTAINE y Eugène de GAVILLE: <i>Mi tío el jorobado o Las dos pupilas: comedia en un acto, traducida del francés por Manuel Bretón de los Herreros, 2ª ed.</i> Madrid: Imprenta de Yenes, 1840, 31 pp., 19 cm.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, FA 14233.
Ornamentación en la portada	En la portada de la obra traducida por Bretón de los Herreros se aprecia una variedad de tipos en mayúsculas y negrita. El nombre del traductor aparece en letra gótica en mayúsculas y minúsculas. Se indica la segunda edición marcando estas palabras con dos bigotes ornamentados.
Ornamentación en el interior del libro	El <i>dramatis personae</i> aparece en letra mayúscula y en negrita. Debajo, un pequeño bigote como el de la portada separa los personajes de la acotación que indica el lugar en el que se desarrolla la obra y de la nota que advierte de la propiedad del editor de la comedia. Al comienzo del único acto, un doble filete en negrita, grueso y fino, adorna la parte superior de la hoja. La indicación «Acto único», en negritas mayúsculas.

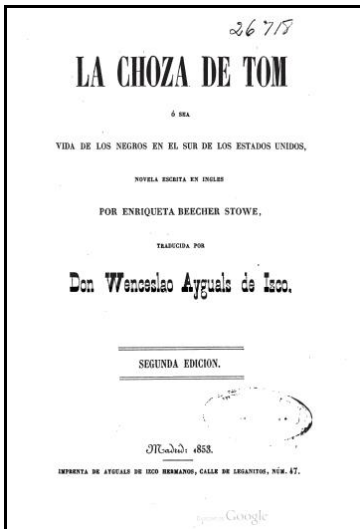
	Después, el mismo bigote ya referido separa el título de la acotación. El texto está impreso en un cuerpo de letra muy pequeño.
Tipo de papel	Papel algo grueso de color crema, en perfecto estado de conservación.
Encuadernación	La «Galería dramática» tiene su propia encuadernación, que vemos impresa con el pie de imprenta: «Madrid. Librerías de Escamilla y Cuesta [s.a.]» con empleo de varios tipos: mayúsculas y gótica en minúsculas; a continuación, se observa cada obra con su propia portada independiente. En la portada de la «Galería dramática», en el tercio inferior, sobre los datos de pie de imprenta, se observa un adorno tipográfico: una copa de boca ancha acompañada de un pequeño puñal y una cinta.
Materia	Literatura francesa traducida al español por Bretón de los Herreros.
Contenido del libro	Acto único.
Comentarios	Volumen facticio compuesto por una serie de obras dramáticas traducidas del francés al español por distintos traductores. La mayoría de ellas pertenecen a la colección «Galería dramática. Colección de las mejores obras del teatro moderno extranjero [sic]» excepto las dos últimas del volumen, y corresponden al tomo VI. Algunas de estas obras son anónimas, o al menos no se cita a su autor - <i>La degollación de los inocentes</i> , <i>Mi tío el jorobado</i> y <i>Un alma de artista</i> -, otras son de un autor de renombre para la época, -Beaumarchais, Dumas y Soulier-.

2.3.

Datos tipográficos	DUMAS, Alexandre (1802-1870): <i>El collar de la reina: novela escrita en francés; traducción de la Sociedad Literaria bajo la dirección de Wenceslao Ayguals de Izco.</i> Madrid: Imprenta de Wenceslao Ayguals de Izco, 1849, vol. 2 [de 3 vols.], (LXIII, 239 pp., [1] h. de lám., 130 [i.e. 430] pp., 480 pp.), il., 17 cm.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, FA 6439 tomo 1; FA 6440 bis tomo 2; FA 6441 tomo 3.
Ornamentación en la portada	En la portada se observan varios tipos, con predominio de la mayúscula, en negrita y cursiva, y letra hueca y sombreada. La indicación «Tomo II» va entre dos bigotes idénticos que semejan espigas. Pie de imprenta: Madrid-1849. Imprenta de don Wenceslao Ayguals de Izco.

	
<p>Ornamentación en el interior del libro</p>	<p>El comienzo de la novela, en la página 3 del tomo II, se aprecia el título <i>El collar de la reina</i> en la parte superior de la misma, en mayúsculas negrita. Debajo, un bigote de tipo vegetal separa el número del capítulo y su título –este aparece siempre en un cuerpo de letra menor que el del título de la obra, en mayúscula y negrita-. En el resto de la obra, un pequeño adorno tipográfico separa el final de cada capítulo del inicio del siguiente.</p> 
<p>Tipo de papel</p>	<p>Sin características destacables.</p>
<p>Encuadernación</p>	<p>Holandesa.</p>
<p>Materia</p>	<p>Literatura francesa traducida al español.</p>
<p>Contenido del libro</p>	<p>Tomo II: capítulos del I al XXXV.</p>
<p>Comentarios</p>	<p>En las páginas 431 y 432 aparece el anuncio de otras obras de la editorial de Ayguals de Izco, como <i>El Tigre del Maestrazgo</i> y <i>María, la hija de un jornalero</i>, junto con traducciones de otras obras extranjeras. El libro presenta el sello que informa de la donación del ejemplar por parte del Excmo. Sr. J. F. Camacho, año 1894.</p>

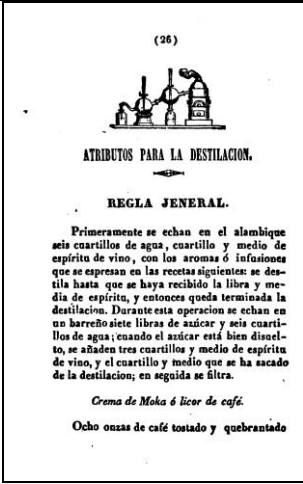
2.4.

Datos tipográficos	STOWE, Harriet Beecher (1811-1896): <i>La choza de Tom, o sea la Vida de los negros en el sur de los Estados Unidos</i> , traducida por don Wenceslao Ayguals de Izco, 2ª ed. Madrid: Imprenta de Ayguals de Izco Hermanos, 1853, 476 pp., 22 cm.
Localización	Biblioteca de la Facultad de Derecho - Fondo Antiguo, D 26718.
Ornamentación en la portada	<p>Presenta variedad de tipos con predominio de la mayúscula en negrita, y con distintos cuerpos de letra. La indicación «Segunda edición» va entre dos dobles filetes finos.</p> 
Ornamentación en el interior del libro	En la página 3 el título «Advertencia preliminar» va en minúscula negrita, y debajo, un bigote con motivos geométricos lo separa del cuerpo del texto. Los títulos «Capítulo I/II/...», y los subtítulos van en mayúsculas negritas; el cuerpo de letra del subtítulo es menor. Se observan algunos bigotes en los birlés -por ejemplo, en la Fe de erratas o en el Índice-, y algún filete simple bajo ciertos títulos -en las mismas páginas-.
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Encuadernación al parecer de época, de estilo isabelino, en piel color marrón -bastante desgastada en la tapa posterior-; con un doble filete dorado externo y otro simple interno. En el centro, un motivo o adorno de gran tamaño con una plancha de forma geométrica; dentro de ella, motivos vegetales y rocalla.
Materia	Literatura norteamericana traducida al español.
Contenido del libro	Advertencia preliminar.- Capítulos del I al XLV.- Erratas.-Índice.
Comentarios	En las páginas 476 y 477 se anuncia otra novela, <i>El hilo del destino</i> , en ese momento en prensa, cuya autora es «una señorita anónima»; se anuncia en edición de gran lujo con láminas. El ejemplar presenta una dedicatoria manuscrita en alemán fechada el 5 de agosto de 1954.

3. QUÍMICA

3.1.

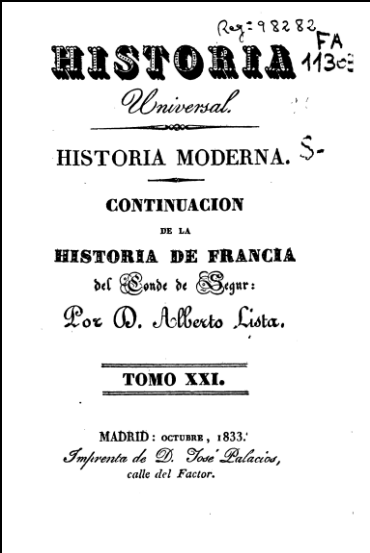
Datos tipográficos	<i>QUÍMICA popular: arte de hacer toda clase de licores y ratafías; vinos, incluso los de Champaña, madera, etc.</i> Madrid: Oficina del Establecimiento Central, 1848, 60 pp., 15 cm.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, BH FOA 466(9).
Ornamentación en la portada	<p>Presenta variedad de tipos con predominio de la mayúscula, algunas en negrita. Destaca la palabra «Popular» en letra hueca blanca y sombreada. El extenso subtítulo va impreso en minúsculas. Aparece un adorno tipográfico sobre el pie de imprenta, con motivos florales.</p> <div data-bbox="742 638 1085 1176" data-label="Image"> <p>The image shows the title page of the book. At the top, the title 'QUÍMICA POPULAR.' is printed in large, bold, serif capital letters. Below it, the word 'ARTES' is printed in a smaller, bold, serif font. A block of text in a smaller font describes the book's content: 'de hacer toda clase de licores y ratafías; vinos, incluso los de Champaña, Madera, etc.; vinagres y aguardientes. Composición y clarificación de las aguas, aguardientes, vinos, vinagres, jarabes, sebo, y de su beneficio; fabricación de cerveza en pequeña y grande cantidad; de cidra, de espíritus y esencias, de aguas de colonia, de lavanda, elixir, aceites para el tocador, etc., etc.' Below this text, it says 'OBRA FUERTEMENTE POR LA PRACTICA Y LA EXPERIENCIA, CON EXPLICACIONES PUESTAS AL ALCANCE DE TODOS.' At the bottom, there is a small decorative emblem and the publisher information: 'MADRID: 1848. OFICINA DEL ESTABLECIMIENTO CENTRAL, calle de Atocha, n.º 65.'</p> </div>
Ornamentación en el interior del libro	<p>En cada una de estas partes, en la cabecera, se observa un adorno tipográfico o viñeta en forma de greca con motivos geométricos o vegetales, distinto en cada capítulo. Debajo del título aparece un pequeño bigote en negrita. Cada encabezamiento presenta una variedad de tipos, en general distintos para cada capítulo de la obra. En los birlíes se aprecia una viñeta pequeña con formas geométricas y vegetales que se repite por dos veces en el libro. En el capítulo <i>Atributos para la destilación</i> aparece una ilustración alusiva al tema de la obra, con una serie de útiles para realizar elaboraciones químicas. El Índice presenta una viñeta con ornamentación de tipo vegetal.</p>

	 <p>(26)</p> <p>ATRIBUTOS PARA LA DESTILACION.</p> <p>REGLA JENERAL.</p> <p>Primeramente se echan en el alambique seis cuartillos de agua, cuartillo y medio de espíritu de vino, con los aromas ó infusiones que se expresan en las recetas siguientes: se destila hasta que se haya recibido la libra y media de espíritu, y entonces queda terminada la destilacion. Durante esta operacion se echan en un barreño siete libras de azúcar y seis cuartillos de agua; cuando el azúcar está bien disuelto, se añaden tres cuartillos y medio de espíritu de vino, y el cuartillo y medio que se ha sacado de la destilacion; en seguida se filtra.</p> <p><i>Crema de Moka ó licor de café.</i></p> <p>Ocho onzas de café tostado y quebrantado</p>
Tipo de papel	Papel de gran calidad, que muestra las señales de los puntizones y los corondeles.
Encuadernación	Encuadernación en pasta. En el lomo se lee: «Papeles varios. Medicina. 23».
Materia	Química.
Contenido del libro	Prólogo. -Introducción. -Regla jeneral (sic) para la fabricación de toda clase de licores sin destilación. -Atributos para la destilación. -Índice.
Comentarios	El ejemplar se encuentra dentro de un volumen facticio; en su interior vemos diversos tratados médicos, todos ellos impresos en papel de fabricación manual, ya que muestran las señales de los puntizones y los corondeles.

4. HISTORIA

4.1.

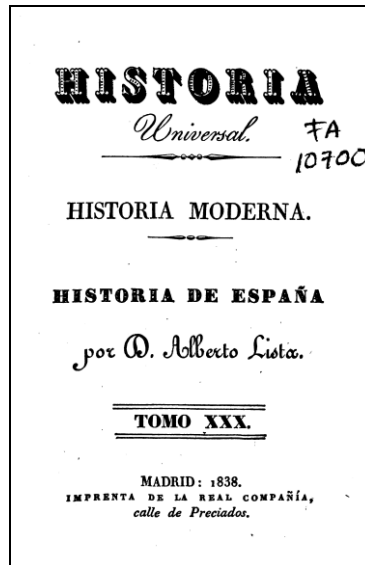
Datos tipográficos	SÉGUR, Philippe-Paul, conde de (1780-1873): <i>Historia moderna por el conde de Ségur; traducida al español por Alberto Lista.</i> Madrid: Oficina de D. José Palacios: Tomas Jordán, 1831-33, tomo XXI, 17 cm.
Localización	Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", FA 11302 y FA 11303.
Ornamentación en la portada	Muy similar al ejemplar con la signatura FA 10700 de la misma biblioteca -véase asiento bibliográfico 4.2.-. Este ejemplar, a diferencia de aquel, trata de la Historia de Francia, cuyo autor es el Conde de Ségur y traduce Alberto Lista. Solo distingue a esta portada la presencia del nombre del autor, que vemos reproducido en letra gótica negrita con las mayúsculas muy historiadas, y el pie de imprenta, que es distinto. Destacan el nombre del establecimiento impresor y su dirección en letra cursiva.

	
Ornamentación en el interior del libro	El título <i>Historia de Francia</i> aparece en mayúsculas negritas, con un doble filete arriba y abajo. La palabra «Capítulo» y su número correspondiente aparecen en mayúsculas negritas también, y el título del mismo va en cursiva. La cursiva también se observa en los resúmenes previos de cada capítulo, y cuando se desea indicar el comienzo de un nuevo párrafo. En un único caso aparece un adorno tipográfico: en el birlí que hay al final del primer capítulo.
Tipo de papel	Papel de gran calidad, que muestra las marcas de los puntzones y corondeles.
Encuadernación	Encuadernación en pasta.
Materia	Historia de Francia.
Contenido del libro	Capítulo I. Carlos Octavo.- Capítulo II. Luis Doce.- Capítulo III. Francisco Primero.-Capítulo IV. Enrique Segundo.- Capítulo V. Francisco Segundo.- Capítulo Adicional. Historia de las Islas Británicas bajo las dinastías de Tudor y de Stuart.
Comentarios	El ejemplar presenta el sello del Real Colegio de Cirugía de San Carlos.

4.2.

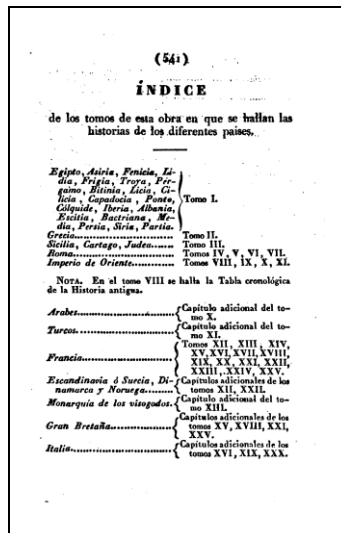
Datos tipográficos	SÉGUR, Philippe-Paul, conde de (1780-1873): <i>Historia moderna. Historia de España; traducida al español por Alberto Lista.</i> Madrid: Imprenta de la Real Compañía, 1835-38, tomo XXX, 17 cm.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, FA 10700.
Ornamentación en la portada	La portada de este ejemplar muestra variedad de tipos, casi todos en mayúscula. Algunos en negrita, otros sombreados, y otros, en cambio, en minúsculas semejantes a una cursiva -por ejemplo, en el nombre del autor-. La cursiva se aprecia también en el nombre de la calle en la que se sitúa la imprenta. Entre el título, <i>Historia universal</i> , y uno de los subtítulos, <i>Historia moderna</i> , vemos un bigote ornamentado con un rombo y dos círculos a cada lado, y a su vez, a cada lado de estos, dos

formas lobuladas, en blanco y negro. Y entre los subtítulos *Historia moderna* e *Historia de España*, otro bigote casi igual, pero más redondeado y pequeño. La indicación del tomo va en mayúsculas negrita y entre dos dobles filetes finos.



Ornamentación en el interior del libro

La palabra «Capítulo» con su numeración correspondiente va en mayúsculas en negrita. El título de cada capítulo aparece en minúsculas en negrita. Debajo, un pequeño filete separa esta parte del cuerpo del texto. En general, se emplea la cursiva para los resúmenes previos del contenido de algunos capítulos y en los títulos que introducen cada apartada del tema. La Tabla Cronológica lleva, en la parte superior de la página, un doble filete, grueso y fino, y los tipos en mayúscula negrita. Debajo, un sencillo bigote. El Capítulo Adicional es igual, pero el adorno superior asemeja un tirabuzón. Las tablas e índices siguientes llevan, en general, los títulos en mayúsculas y negrita con algún pequeño bigote debajo.

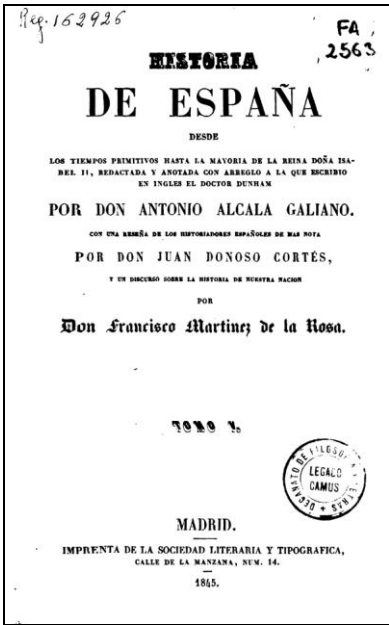


Tipo de papel

De excelentes características, muestra con claridad las marcas de los puntizones y los corondeles.

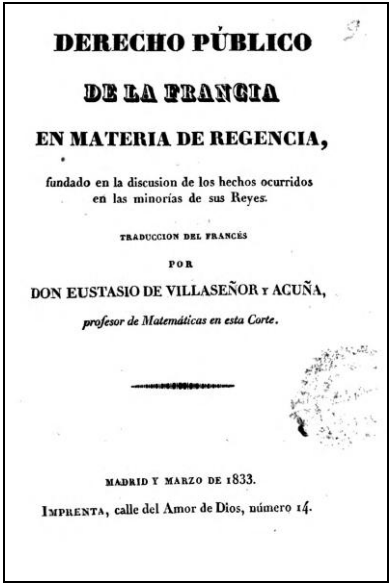
Encuadernación	Encuadernación en pasta.
Materia	Historia de España.
Contenido del libro	Capítulo LIII. Felipe V.- Capítulo LIV. Luis I. - Capítulo LV. Segundo reinado de Felipe V. - Capítulo LVI. Fernando VI.- Capítulo LVII. Carlos III.- Capítulo LVIII. -Carlos IV.- Capítulo LIX y último. D. Fernando VII.- Tabla cronológica de la Historia de España.- Capítulo adicional. Historia de Italia desde la batalla de Pavía hasta 1824. -Tabla cronológica de la Historia Moderna.- Épocas principales de la Historia Universal. - Índice de los tomos de esta obra. - Conclusión. - Índice de los capítulos comprendidos en este tomo.

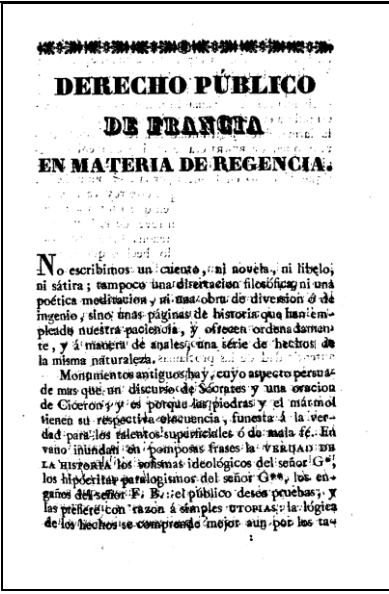
4.3.

Datos tipográficos	ALCALÁ GALIANO, Antonio (1789-1865): <i>Historia de España: desde los tiempos primitivos hasta la mayoría de la Reina Doña Isabel II, redactada y anotada con arreglo a la que escribió en inglés el doctor Dunham por Antonio Alcalá Galiano; con una reseña de los historiadores españoles de más nota por Juan Donoso Cortés; y un discurso sobre la historia de nuestra nación por Francisco Martínez de la Rosa.</i> Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1844-1846, vols. 5 y 6 [de 7 vols.], 23 cm.
Localización	Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", FA 2563.
Ornamentación en la portada	Variedad de tipos, todos en mayúscula, excepto el nombre de don Francisco Martínez de la Rosa, en gótica y minúscula. Este ejemplar contiene los tomos V y VI. 

5. DERECHO


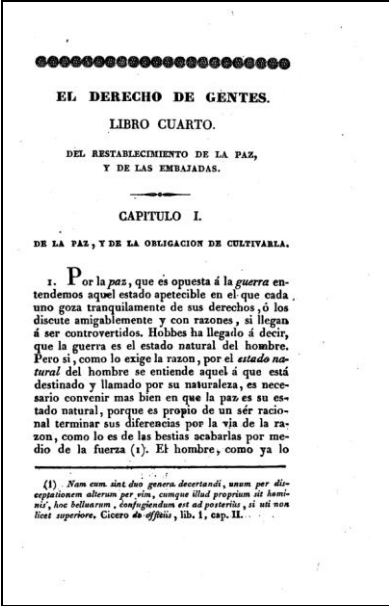
5.1.

Datos tipográficos	<i>DERECHO público de la Francia en materia de regencia, fundado en la discusión de los hechos ocurridos en las minorías de sus Reyes, traducción del francés por don Eustasio de Villaseñor y Acuña, profesor de Matemáticas en esta Corte.</i> Madrid: Imprenta de la calle del Amor de Dios, número 14, 1833, 63 pp., 16 cm.
Localización	Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, BH FOA 451(9).
Ornamentación en la portada	Presenta variedad de tipos, con predominio de las mayúsculas y las negritas; también, cursivas en negrita y minúsculas. Se observa entre el título y el pie de imprenta un bigote formado por puntos gruesos en negrita en disminución de tamaño hacia cada lado. 
Ornamentación en el interior del libro	Obra muy breve, presenta en la página 3 una viñeta tipográfica en la parte superior de la misma, con motivos vegetales. Debajo, el título <i>Derecho público de Francia en materia de regencia</i> en mayúsculas negritas y en blancas huecas. Una cita tomada de la Señora Deffant va alineada a la derecha y entre dos dobles filetes finos.

	 <p style="text-align: center;">DERECHO PÚBLICO DE FRANCIA EN MATERIA DE REGENCIA.</p> <p>No escribimos un cuento, ni novela, ni libelo, ni sátira; tampoco una disertación filosófica ni una poética meditación y ni una obra de diversion ó de ingenio; sino unas páginas de historia que han empleado nuestra paciencia, y ofrecen ordenadamente, y á manera de anales, una serie de hechos de la misma naturaleza.</p> <p>Monumentos antiguos, cuyo aspecto pérsico de mas que un discurso de Sócrates y una oración de Cicerón; y el porras Jarrigodas y el mármol tienen su respectiva elegancia, fomenta á la verdad para los talentos superficiales ó de mala fé. En vano intentan con pomposas frases la verdad en la historia; los sofismas ideológicos del señor G**, los engaños del señor F. B.; el público desconfía; y las pruebas con razon á simples utopías; la lógica de los hechos se comprende mejor aun por los ta-</p>
Tipo de papel	El papel de este ejemplar muestra las marcas de los puntizones y corondeles.
Encuadernación	En pasta. En el lomo se lee: «Papeles varios. Política. 8».
Materia	Derecho.
Contenido del libro	Derecho público de Francia en materia de regencia.
Comentarios	Volumen facticio, contiene diversos textos de tema político. Destaca uno impreso en papel de color azul claro, con marcas de puntizones y corondeles, <i>La verdad para todos</i> , de autor anónimo, aunque en la última página se ve una anotación manuscrita que dice: «El autor. Manuel Rodrigo. Impreso en Madrid, en la imprenta de don José María Repullés en 1847».

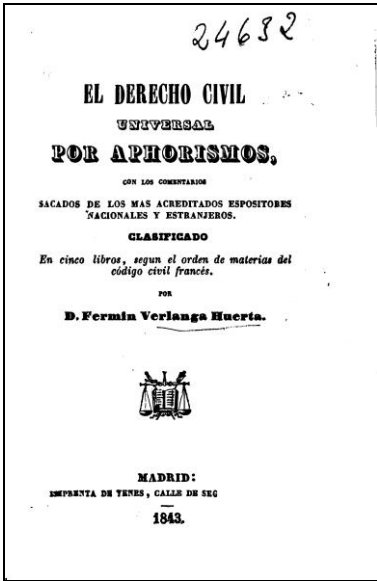
5.2.

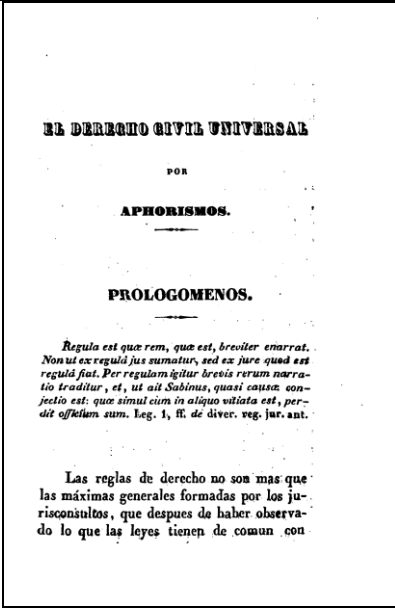
Datos tipográficos	VATTEL, Emer de (1714-1767): <i>Le Droit des gens ou Principes de la loi naturelle. El Derecho de gentes o Principios de la ley natural: aplicados a la conducta y a los negocios de las naciones y de los soberanos; traducida al español, corregida y aumentada en esta impresión con una noticia del autor por Manuel María Pascual Hernández.</i> Madrid: Imprenta de León Amarita, 1834, vol. 2 [de 2 vols.] ([2], XXVIII pp., 553 pp.; XXV pp., 388 pp., XVII pp.), 18 cm. Contiene: tomo 1 y tomo 2.
Localización	Biblioteca de la Facultad de Derecho-Fondo Antiguo, D 22775, D 22777 y D 54864.
Ornamentación en la portada	Presenta gran variedad de tipos. Vemos la letra gótica en lo que parecen dos estilos distintos, uno de ellos la gótica alemana clásica, con las mayúsculas muy historiadas; también vemos cursivas y mayúsculas en negrita. La indicación «Tomo II» va entre dos dobles filetes.

	
<p>Ornamentación en el interior del libro</p>	<p>El comienzo del Capítulo IV presenta, en la parte superior de la página, una viñeta tipográfica compuesta por una serie de pequeños círculos. El título de la obra, <i>El Derecho de gentes</i>, aparece a continuación en mayúsculas negritas. Después, un pequeño bigote y a continuación, los títulos del Libro Tercero y de su Capítulo I, también en mayúsculas negritas.</p> 
<p>Tipo de papel</p>	<p>Papel de excelente calidad que presenta la marca de los puntizones y los corondeles.</p>
<p>Encuadernación</p>	<p>Encuadernación en cartóné, algo desgastada. En el lomo se lee: «Vattel. El Derecho de gentes».</p>
<p>Materia</p>	<p>Derecho.</p>

Contenido del libro	Libro tercero. De la guerra.- Libro cuarto. Del restablecimiento de la paz, y de las embajadas. - Tabla de los libros, capítulos y párrafos contenidos en el volumen segundo.- Erratas del primer tomo.
----------------------------	---

5.3.

Datos tipográficos	BERLANGA HUERTA, Fermín: <i>El Derecho civil universal por aphorismos: con los comentarios sacados de los más acreditados espositores (sic) nacionales y extranjeros: clasificado en cinco libros, según el orden de materias del código civil francés.</i> Madrid: Imprenta de Yenes, 1843, 155 pp., 15 cm.
Localización	Biblioteca de la Facultad de Derecho -Fondo Antiguo, D 24633.
Ornamentación en la portada	<p>La portada presenta variedad de tipos y tamaños, con predominio de las mayúsculas y las negritas; se observa una tipografía de fantasía, en blanco con un reborde negro y con sombreado, y otra en cursiva. Sobre el pie de imprenta, una ilustración alusiva a los símbolos de la Justicia, con una balanza con sus dos platillos y un libro abierto, entre otros elementos. Un pequeño filete separa los datos de la imprenta del año.</p> <div style="text-align: center;">  <p>24632</p> <p>EL DERECHO CIVIL UNIVERSAL POR APHORISMOS, CON LOS COMENTARIOS SACADOS DE LOS MAS ACREDITADOS ESPOSITORES NACIONALES Y ESTRANJEROS. CLASIFICADO En cinco libros, según el orden de materias del código civil francés. POR D. Fermín Verlanga Huerta.</p> <p>MADRID: IMPRENTA DE YENES, CALLE DE SEC 1843.</p> </div>
Ornamentación en el interior del libro	El ejemplar presenta variedad de tipos en los títulos y subtítulos de los capítulos que componen la obra, y parecen los mismos que se encuentran en la portada. Para resaltar el espacio entre título y subtítulo, cuando los hay, se aprecian pequeños bigotes en negrita. En los distintos Títulos que presenta esta obra, las citas latinas van en un cuerpo de letra algo mayor que las explicaciones en español. La palabra «Título» y su subtítulo explicativo van siempre en negrita. Al final de cada Libro, en el birlí, aparece un pequeño adorno geométrico, aunque no se aprecian bien sus componentes a simple vista.

	
Tipo de papel	El papel de las últimas páginas del ejemplar -de la 129 a la 155- presenta un papel muy blanqueado, en comparación con el resto de la obra, cuyo papel tiene un color más oscuro.
Encuadernación	En cartóné, algo desgastada.
Materia	Derecho.
Contenido del libro	Advertencia. - Prologomenos (sic). - Libro preliminar. – Libro primero. – Libro segundo. - Libro tercero.- Libro cuarto. – Libro quinto. – Divisiones.- Erratas.

5.4.

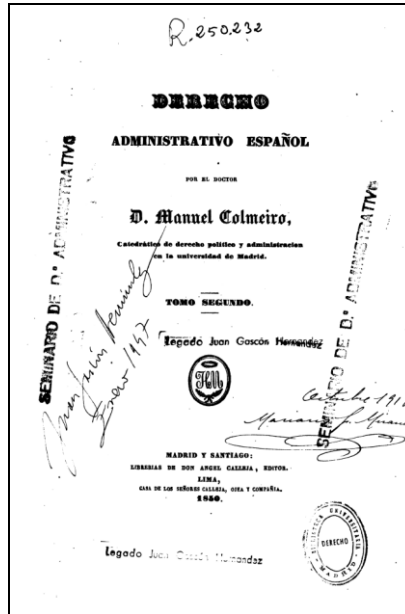
Datos tipográficos	RÍOS, Juan Miguel de los: <i>Derecho político general, español y europeo</i> . Madrid: Imprenta de Ignacio Boix, 1845-1846., vol. 1 [de 3 vols.], 339 pp., 18 cm. Contiene: tomo 1, tomo 2 y tomo 3.
Localización	Biblioteca de la Facultad de Derecho-Fondo Antigo, D 50972, D 50970 y D 50971.
Ornamentación en la portada	El ejemplar examinado carece de la portada y de sus correspondientes datos tipográficos –título, autor, lugar y fecha de impresión, impresor-. Sí conserva la anteportada con el título en letras mayúsculas en negrita y en letra hueca sombreada, esta última con un cuerpo de letra algo menor. Debajo, un filete. En la parte inferior de la anteportada una anotación manuscrita informa de la identidad del donante del ejemplar, el Sr. Santamaría de Paredes.
Ornamentación en el interior del libro	El título «Prólogo» va en mayúsculas en blanco con reborde negro y sombreado -letras huecas-, y, debajo, un bigote con un punto central y dos formas lobuladas a cada lado del mismo. En la página 7 vemos el título de la obra, <i>Derecho político general, español y europeo</i> , en

	<p>mayúsculas negritas; después, un bigote como el descrito anteriormente. Debajo, el título <i>Introducción</i> en negrita. En la página 14 se anuncia la Parte Primera de la obra, en letras mayúsculas blancas huecas, y los títulos y subtítulos siguientes en mayúsculas negritas en diversos tamaños. La indicación de los párrafos va en cursiva. Al final de la obra, el título <i>Índice</i> va en mayúsculas, huecas y sombreadas, y las demás palabras que lo acompañan «Del Derecho político, general, español y europeo», en mayúsculas negritas. Separa este título de los contenidos del índice un bigote con lo que parece un adorno floral en el centro.</p> <div data-bbox="716 551 1096 1151" style="text-align: center; border: 1px solid black; padding: 10px;"> </div>
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	En cartóné, algo desgastada. En el lomo se lee: «Ríos. Derecho político».
Materia	Derecho.
Contenido del libro	Tomo I: Prólogo.- Introducción.- Parte primera. Derecho político general.- Índice del derecho político, general, español y europeo.
Comentarios	El ejemplar presenta algunos subrayados en lápiz rojo.

5.5.

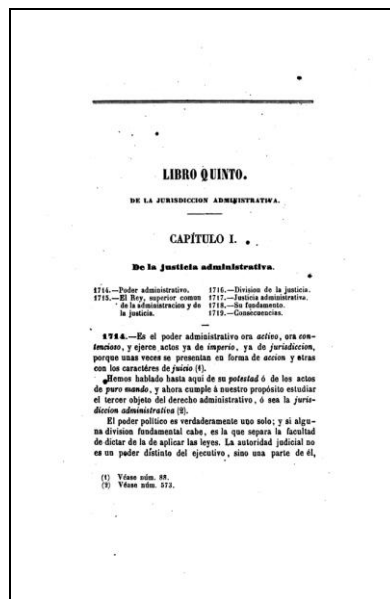
Datos tipográficos	COLMEIRO, Manuel (1818-1894): <i>Derecho administrativo español.</i> Madrid [etc.]: Librería de Ángel Calleja, 1850, vol. 2 [de 2 vols.], 23 cm. Contiene: tomo 1 y tomo 2.
Localización	Biblioteca de la Facultad de Derecho-Fondo Antiguo, D 43432 y D 43433.
Ornamentación en la portada	Presenta variedad de tipos, con mayúsculas en negrita. La palabra «Derecho» va en mayúsculas sombreadas. El nombre del autor aparece en letra gótica y negrita. La indicación «Tomo segundo», en mayúsculas y negritas, va entre dos pequeños filetes finos. Debajo, aparecen las letras mayúsculas «HM» enmarcadas en un doble círculo en negrita.

Sobre ellas, lo que parece una corona de laurel cerrada, y debajo, dos ramas de laurel unidas mediante una lazada.



Ornamentación en el interior del libro

Ejemplar muy sencillo en su presentación. En la página 5 se aprecia el título de la obra, *Derecho administrativo español*, en mayúsculas negritas, destacando por su gran tamaño las dos primera palabras respecto a la tercera y última. Este se separa del título Libro cuarto por un filete. En general, los títulos y subtítulos que indican los títulos, secciones y capítulos aparecen en negrita, en mayúsculas y, a veces, en minúsculas, con variedad del cuerpo de letra. Al final de cada Libro se aprecia un bigote en el birli. En la página 217, en su parte superior, un doble filete grueso y fino. A continuación, el título Libro quinto en mayúsculas negrita. Un pequeño filete lo separa del Capítulo I que le sigue. En la página 300, se aprecia el mismo doble filete y un pequeño bigote bajo el título Apéndice, y lo mismo con la Tabla.



Tipo de papel

Sin características destacables.

Encuadernación	Holandesa moderna.
Materia	Derecho.
Contenido del libro	Libro cuarto. De la materia administrativa.- Libro quinto. De la jurisdicción administrativa.- Apéndice.-Tabla de las materias contenidas en este tomo.- Índice alfabético de las principales materias contenidas en esta obra.
Comentarios	Presente el sello del Legado Juan Gascón Hernández, cuya firma manuscrita se aprecia en la portada, junto con la de Mariano S. Miranda.

6. PSICOLOGÍA

6.1.

Datos tipográficos	ORTI Y LARA, Juan Manuel (1826-1904): <i>Psicología</i> , 3ª ed. Madrid: Imprenta de Tejado, a cargo de R. Ludeña, 1867, VIII, 239 pp., 18 cm,
Localización	Biblioteca de la Facultad de Derecho-Fondo Antiguo, D 24336.
Ornamentación en la portada	La portada presenta variedad de tipos, principalmente en mayúsculas y negritas. La indicación «Con licencia de la Autoridad eclesiástica» aparece en cursiva.
Ornamentación en el interior del libro	El cuerpo del texto presenta divisiones en párrafos y parágrafos, por lo que se emplean tipos de distintos tamaños. Se observan numerosas apostillas marginales para la explicación de los temas expuestos. El título de cada capítulo aparece en mayúsculas. En ocasiones, un pequeño filete separa el título del texto.
Tipo de papel	Sin características destacables.
Encuadernación	Holandesa, algo anticuada. En el lomo se lee: «Folletos. Serie D».
Materia	Psicología.
Contenido del libro	Prólogo.-Introducción.- Psicología.-Parte primera. Dinamilogía.-Parte segunda. Ideología.- Parte tercera. Antropología.- Índice.
Comentarios	Volumen facticio, encuadernado con otras seis obras. Libro de texto para el estudio de esta materia. Ejemplar con algunas anotaciones manuscritas.

7. HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

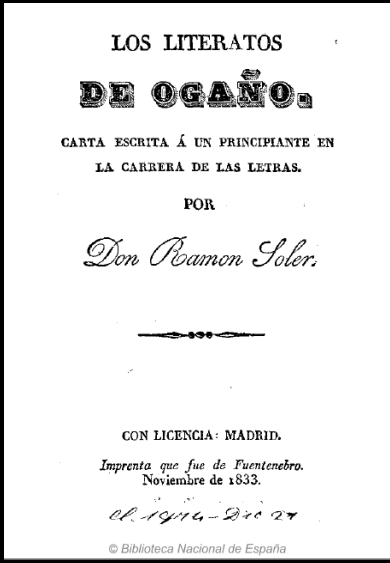
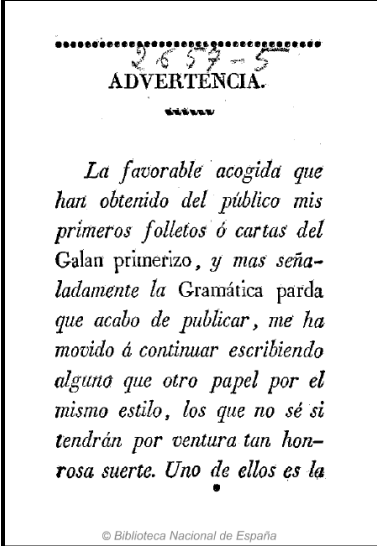
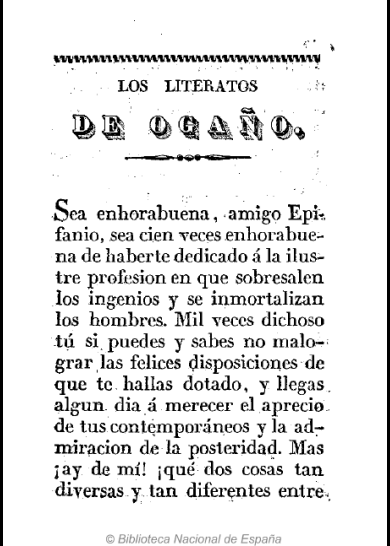
7.1.

Datos tipográficos	TICKNOR, George (1791-1871): <i>Historia de la literatura española; traducida al castellano, con adiciones y notas críticas, por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia.</i> Madrid: Imprenta y Establecimiento de M. Rivadeneyra, 1851-1856, vol. 1 [de 4 vols.], 22 cm.
Localización	Biblioteca de la Facultad de Derecho-Fondo Antiguo, D 23964, tomo I.
Ornamentación en la portada	Aparece el mismo tipo de letra en distintos tamaños, con predominio de la mayúscula en negrita. La indicación «Tomo primero» va en mayúsculas en negrita entre dos filetes finos.
Ornamentación en el interior del libro	Muy sencilla. En los birlíes, cuando hay espacio, aparece un pequeño filete muy fino. Las notas a pie de página van a dos columnas, así como algunos poemas; por ejemplo, la reproducción de varias coplas del <i>Cancionero de Stúñiga</i> , pp. 509-514, o un fragmento de la <i>Propalladia</i> , de Torres Naharro, pp. 530-531.
Tipo de papel	Sin características especiales, salvo que es algo grueso.
Encuadernación	En cartóné, bastante deteriorada.
Materia	Historia de la Literatura Española.
Contenido del libro	Tomo I. Primera época.-Advertencia.- Capítulos del Primer al XXIV.- Notas y adiciones de los traductores.-Índice.
Comentarios	Ejemplar múmero de las páginas 1 a 82, y de las páginas 479 a 489. Aparecen dos anotaciones manuscritas en letra mayúscula que dicen: «Viva la Libertad» y «Viva Zicknor»; manchas y rayas sueltas en tinta negra; en la página 291 falta la esquina inferior, recortada.

8. CRÍTICA LITERARIA

8.1.

Datos tipográficos	SOLER LÓPEZ, Ramón (1806-1836): <i>Los literatos de ogaño. Carta escrita a un príncipe en la carrera de las letras.</i> [S.l.]: [s.n.] (Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro), 1833, 60 pp., 14 cm.
Localización	Biblioteca Nacional de España, VC/2657/5.
Ornamentación en la portada	La portada muestra variedad de tipos, todos en negrita. Destacan los tipos de las palabras «de ogaño», grandes mayúsculas de fantasía en negrita, van sombreadas y con un reborde en blanco. El nombre del autor aparece en cursiva y negrita. Separa este nombre del pie de imprenta un bigote ornamentado.

	
<p>Ornamentación en el interior del libro</p>	<p>La Advertencia muestra, en la parte superior de la página, una viñeta formada por una serie de círculos consecutivos en negrita; aparece impresa en letra cursiva. La palabra «Advertencia» va en mayúsculas negritas. Debajo, un pequeño filete en forma de tirabuzón separa el título del texto, que va impreso en cursiva. El texto de <i>Los literatos de ogaño</i> comienza con una viñeta tipográfica que representa un bucle en negrita. El título muestras dos tipos distintos, en mayúsculas negritas y en letras de fantasía en blanco sombreadas en negro. Debajo, un bigote ornamental.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div data-bbox="528 1115 906 1659">  </div> <div data-bbox="919 1115 1310 1659">  </div> </div>
<p>Tipo de papel</p>	<p>Ejemplar consultado a través de BDH.</p>
<p>Encuadernación</p>	<p>Ejemplar consultado a través de BDH.</p>
<p>Materia</p>	<p>Crítica literaria.</p>
<p>Contenido del libro</p>	<p>Advertencia.- Los literatos de ogaño.- Listado de librerías donde se venden las obras de Ramón Soler López en Madrid.</p>