

Grandes Encuadernaciones en las Bibliotecas Reales

SIGLOS XV-XXI





Grandes Encuadernaciones en las Bibliotecas Reales

SIGLOS XV-XXI

DIRECCION A CARGO DE

María Luisa López-Vidriero



PATRIMONIO NACIONAL

EDICIONES EL VISO

Exposición

COMISARIA CIENTÍFICA

María Luisa López Vidriero Abelló

COMISARIO ARTÍSTICO

Manuel Blanco Lage

DIRECCIÓN DE IMAGEN, PROMOCIÓN Y DESARROLLO

Pilar Martín-Laborda y Bergasa

DIRECCIÓN DE CONSERVACIÓN DE BIENES HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

Juan Carlos de la Mata González

JEFE DE DEPARTAMENTO DE EXPOSICIONES Y PROGRAMAS CULTURALES

Carmen Cabeza Gil-Casares

JEFE DEL ÁREA DE CONSERVACIÓN

Paz Cabello Carro

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE RESTAURACIÓN

Ángel Balao González

COORDINADORA DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Isabel Morán Suárez

REAL BIBLIOTECA DE PALACIO

María Luisa López Vidriero Abelló

BIBLIOTECA DEL REAL MONASTERIO DE SAN LÓRENZO DE EL ESCORIAL

José Luis del Valle Merino O. S. A.

UNIDAD DE TRASLADOS DE PATRIMONIO NACIONAL

Sonsoles Castillo Aguilar

TALLER DE LIBROS Y DOCUMENTOS DE PATRIMONIO NACIONAL

Amparo Gutiérrez Sánchez, Teresa Martín González,

Alba Pérez Martín

Colaboradores

PROYECTO Y DIRECCIÓN DEL MONTAJE

Manuel Blanco Lage

Héctor Navarro

MONTAJE

Exmoarte

DISEÑO GRÁFICO

Roberto Turégano

GRÁFICA

Cromotex

Taller de Serigrafía

AUDIOVISUALES

Telesonic, Ostiz Audiovisuals, Digitalak

Catálogo

EDICIÓN

Patrimonio Nacional

DIRECCIÓN

María Luisa López Vidriero Abelló

COORDINACIÓN

Pablo Andrés Escapa

AUTOMATIZACIÓN Y RECURSOS ELECTRÓNICOS

José Luis Rodríguez

RECURSOS INFORMÁTICOS

Jorge Soret Lois

PRODUCCIÓN

Ediciones El Viso

Lucía Varela

DISEÑO

Subiela

DISEÑO DE CUBIERTA (EDICIÓN EN RUSTICA)

David Montoya Garrido, TTM TOTEM

TRADUCCIÓN

**Pablo Andrés Escapa, María Teresa Camps Blanco, Jenny
F. Dodman, Wade Matthews, Ian David Lewis Michael**

EDICIÓN DEL INGLÉS

Jenny F. Dodman

FOTOGRAFÍA

Antonio Ubeda, Jaime Blassi

PREIMPRESIÓN

Lucam

IMPRESIÓN

Brizzolis

ENCHUADERNACIÓN

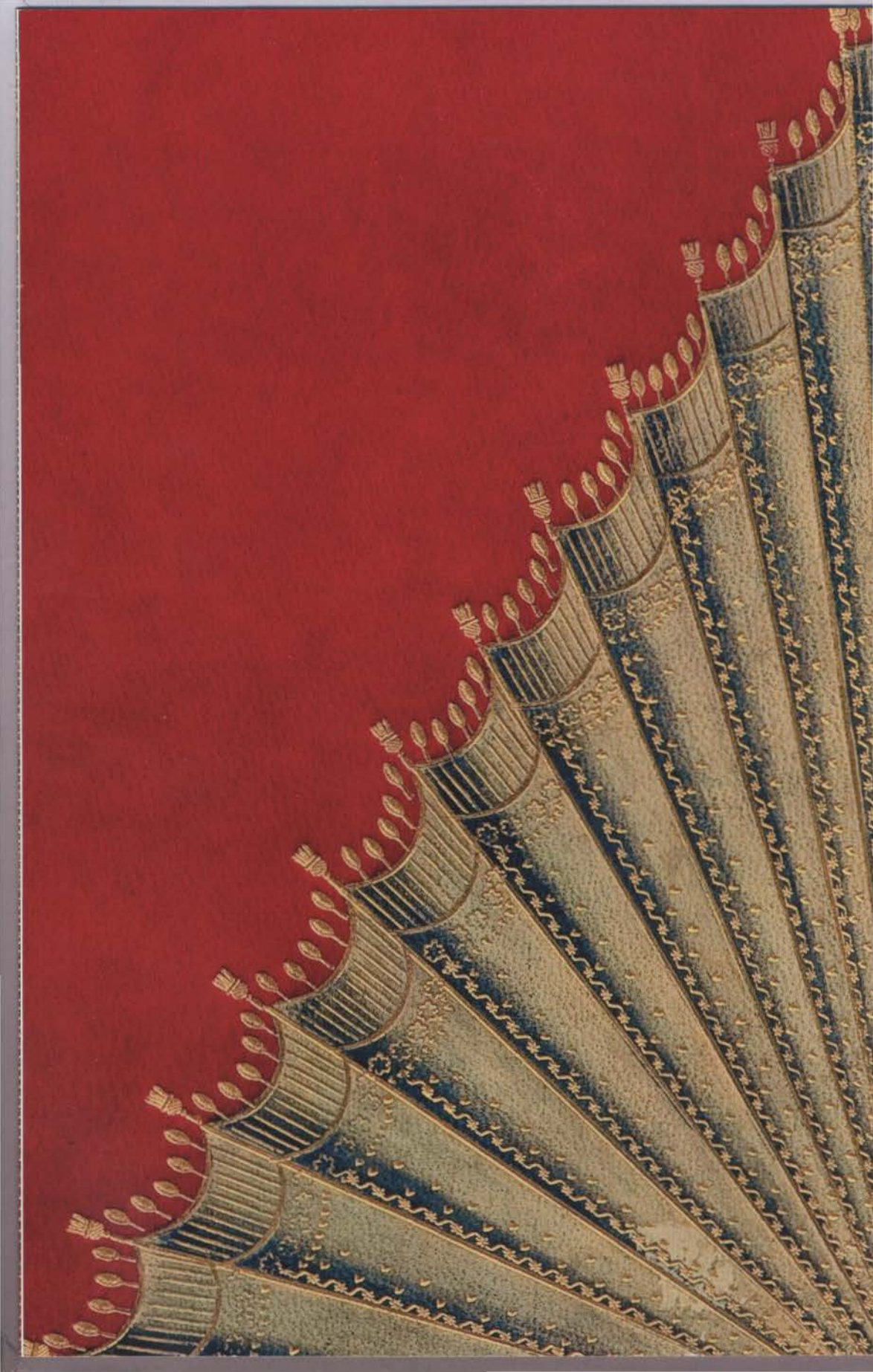
Ramos

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Todas las fotografías han sido facilitadas por Patrimonio Nacional (Laboratorio fotográfico de Patrimonio Nacional), excepto:
Fig. 1: Dijon, © Musée des Beaux-arts de Dijon (foto: François Jay); Fig. 4: Album / Universal Images Group; Figs. 5, 10: Cuauhtli Gutiérrez; Fig. 7: Album / ak-images / Orsi Battaglini; Fig. 12: © Städel Museum / ARTOTHEK



- 13 Introducción
 María Luisa López-Vidriero
- 17 La encuadernación, lenguaje artístico
 Víctor Nieto Alcalde
- 55 Lo humilde entre lo egregio
 Carlos Clavería Laguarda
- 75 Claves evolutivas de la encuadernación heráldica
 de Patrimonio Nacional
 Valentín Moreno Gallego
- 95 Libros para leer. Encuadernaciones comerciales en
 pergamino y papel en la época de la imprenta manual
 Nicholas Pickwood
- 123 Diego Hurtado de Mendoza
 Anthony Hobson
- 149 Tres aspectos de la encuadernación francesa
 en las colecciones patrimoniales
 Isabelle de Conihout y Pascal Ract-Madoux
- 191 Encuadernaciones bodonianas
 Pedro M. Cátedra
- 225 *Eadem sed aliter*: uniformidad y singularidad
 en la encuadernación de Cámara
 María Luisa López-Vidriero
- 281 De la industria al arte. Dos cambios de siglo
 en la encuadernación de la Real Biblioteca
 Dolores Baldó
- 309 Bibliografía temática de la encuadernación en
 España (siglos XIX-XXI): historiografía de sus estudios
 contemporáneos
 Concha Lois
- 324 Bibliografía
- 336 Encuadernaciones de Patrimonio Nacional
 reproducidas en el libro



Encuadernaciones bodonianas

Pedro M. Cátedra

«Puo esser certo che qui Lei e stimatissimo sopra tutti li typographi del mondo dal 1450 in qua, e che tutti sono una mandra di cogl... riguardo al gran Bodoni»¹. Así de exagerada y familiarmente expresaba Benito Agüera a Giambattista Bodoni [fig. 130] la opinión que de él se tenía en una corte como la del Madrid de 1787, en la que incluso se esperaba que de un momento a otro el tipógrafo piamontés radicado en Parma terminara de poner orden en su oficina, la valorara y la ofreciera a la Corona, con la esperanza también de que se trasladara a la capital de las Españas.

No se materializó este plan, pero el tipógrafo procuró, consiguió y ostentó el título de Impresor de Su Majestad Católica desde enero de 1782. No será extraño, pues, que la colección bodoniana de la Real Biblioteca sea hoy de las mejores de España; si no en virtud de su número, sí por su alta calidad y representatividad, ya que la mayoría de los ejemplares son especiales y escogidos en origen a causa de su destino: muchos fueron seleccionados en Parma para ser enviados a personas reales de España por el protocolo del Ducado o por el propio Bodoni, solo o en colaboración con los autores o promotores de los libros. Suelen ser, en consecuencia, ejemplares de las emisiones más escasas, sobre los mejores papeles, en ocasiones personalizados con envíos individuales impresos, y, por lo que más nos interesa hoy, vestidos a menudo con encuadernaciones de calidad. Pero también la colección de la Real Biblioteca



Fig. 130
 Francesco Rosaspina según Andrea Appiani,
 «Retrato de Giambattista Bodoni», grabado
 calcográfico, en *Manuale tipografico del cavaliere
 Giambattista Bodoni*. Parma: presso la Vedova,
 1818. RB, IV/5477

dispone de ejemplares especiales en virtud de otras circunstancias, como la voluntad bibliófila de quienes los reunieron, como el infante don Antonio Pascual de Borbón, algunos de cuyos libros bodonianos forman parte de la Real Biblioteca². Fuera de las adquisiciones del mencionado don Antonio, tenemos noticias de compras o proyectos de compras voluminosas de la producción bodoniana, como la que se intenta en 1787 a iniciativa del padre Fernando Scio, a la sazón preceptor de los hijos del futuro Carlos IV, y también «direttore» de la biblioteca de este en tanto

que Príncipe de Asturias, por orden del cual formaba una de más de quince mil volúmenes en la que debía figurar todo lo bueno de las literaturas clásicas, española, francesa, inglesa, alemana e italiana³. Agüera hace de intermediario entre Bodoni y el preceptor, al que había hablado del impresor y de sus libros, e invitado a examinar algunos en la biblioteca del conde de Floridablanca, en especial los más raros y apreciados, como el primer Anacreonte de 1784, o el delicadísimo Longo en traducción de Anibal Caro, publicado en 1786. A Scio debieron parecerle bien, y en su nombre Agüera le encarga todos los libros que fuera publicando, con la sola condición —que en este contexto nos interesa especialmente— de que los remita «senza legare a motivo del suo genio [del Príncipe] di legarli qua»⁴. Es cierto que había prohibición de importar libros encuadernados, al objeto de potenciar y proteger la artesanía española, pero en este caso se justifica la adquisición de libros en rama o en rústica en virtud de una preferencia del futuro Carlos IV por los talleres madrilenos, como el de Sancha, entre otros, que podían ofrecer encuadernaciones como algunas de las que visten ejemplares bodonianos aquí expuestos. No sabemos tampoco en qué quedaron otros proyectos de adquisición en bloque sobre los que me detengo en la versión extensa de este trabajo.

Agüera era uno más del contingente de españoles que habían servido a Carlos III en destinos diplomáticos italianos, entre ellos en la legación de Parma, ciudad en la que varios de ellos se mostraron muy sensibles al nuevo perfil cultural del Ducado, que se había ido formalizando durante el mandato de ministros como Guillaume du Tillot o José Agustín del Llano, francés el primero, pero

muy vinculado a la corte de España, en donde residió, y español el otro. Los más descolantes de los diplomáticos españoles que pasaron por Parma no tardaron en establecer relación, en algunos casos de verdadera amistad, con Bodoni. No es extraño, pues, que uno de los primeros actos de presentación a españoles de libros por él impresos de los que tenemos noticia consistiera en el envío a finales de 1775 de cuatro ejemplares de los *Epi thalamia exoticis linguis reddita* a sendas personalidades del mundo político y diplomático que, de uno u otro modo, estaban vinculados a Italia o, más concretamente, a la legación romana. Los destinatarios de esos cuatro ejemplares enviados a España eran el infante don Gabriel de Borbón, bibliófilo ya algo menos que en agraz. También figuran en la lista el mencionado marqués del Llano, el marqués de Grimaldi, a la sazón primer Secretario de Estado de la Corona de España, Manuel de Roda, embajador en esta ciudad entre 1758 y 1765, y su pupilo José Nicolás de Azara, que se convertirá enseguida en el mecenas y mejor amigo español de Bodoni. Ese primer círculo de amigos y protectores españoles de Bodoni se iría ampliando con otros nombres de altos funcionarios residentes en Madrid, como los dos hermanos Moñino o Eugenio de Llaguno, sobre cuya relación me extiendo en otro lugar. Unos y otros, especialmente Azara, quisieron asociar a Bodoni a los proyectos culturales del reinado de Carlos III y, concretamente, trabajaron para que él o sus tipos llegaran a la imprenta de la Real Biblioteca, fundada en tiempos del bibliotecario Santander.

Si no granaron nunca, en el muñir de estos proyectos la fama de Bodoni fue creciendo en España y sus libros llegaron con mayor

o menor puntualidad a Palacio. La mayoría de estos volúmenes de presentación fue encuadernada en Parma por encargo del tipógrafo. Estos nos permiten aproximarnos a uno de los terrenos menos conocidos de la historia del libro en Parma en tiempos de Bodoni, el de la encuadernación, y más en concreto el de los artesanos que trabajaron para él, especialmente el que quizá fuera su más cercano colaborador, cuyo nombre comparece por primera vez aquí gracias a la única encuadernación firmada que de él hemos localizado hasta ahora.

En la monografía mencionada en la nota 1 y en la que se apoyan estas páginas he establecido las particularidades y la tipología de la encuadernación realizada en Parma sobre libros impresos por Bodoni, a partir de las muestras conservadas en la Real Biblioteca, y he intentado determinar también la relación o intervención directa del tipógrafo en lo que, al cabo, pudo ser la prolongación de su proyecto material y artístico en torno al libro. En este terreno he establecido también algunos tipos de encuadernaciones seriadas, que no son las habituales en cartoncillo de color naranja pálido o teja, sino sobre piel, que permiten reconocer un proyecto estético homogéneo en algunos casos, e, incluso, la existencia de un taller o grupo de encuadernadores quizá herederos de Laferté u otros encuadernadores franceses o parmesanos. No tengo, sin embargo, aquí más espacio que el justo para referirme a los libros expuestos, que representan algunas de las tipologías habituales en los talleres que trabajaron para Bodoni, siguiendo el orden cronológico y no el tipológico.

Encuadernaciones de los tiempos de Laferté y otros talleres (1765-1790)

El arte de la encuadernación cobra fuerza en Parma al tiempo de los demás proyectos culturales de gobierno, es decir, el establecimiento de la Biblioteca Palatina, de la Universidad y de la «Stamperia Reale». Aunque, por supuesto, la actividad encuadernadora en Parma y en torno a su biblioteca es un hecho documentado antes de las reformas culturales a las que he aludido, se podría decir que este arte es también una hermana, menor pero necesaria, de esos grandes hechos ilustrados. El gran bibliotecario Paciaudi gestiona en 1765 la contratación de un encuadernador francés de apellido conocido, Antoine Louis Laferté⁵, que realizó trabajos oficiales desde muy pronto; su iniciativa y el taller por él creado probablemente renovó la encuadernación en Parma, aunque la documentación nos va dejando claro ahora la existencia de artesanos de solvencia que no podemos asegurar hubieran aprendido con Laferté.

El primero de los libros bodonianos seleccionados en esta exposición es uno de los más raros por él impresos, y, además, documenta la primera comparecencia de su recién estrenado título que lo vincula a la Corona española. La portada del *Essai de caracteres russes gravés et fondus par Jean Baptiste Bodoni Typographe de S. M. le Roi d'Espagne Directeur de l'Imprimerie Royale & Membre de l'Académie des Beaux Arts à Parme*, in-folio, impreso en 1782 (RB, IV/160) publica conscientemente novedad y reclama la atención con su arriesgada composición toda en caracteres cancellerescos versales y redondos [fig. 131]. Bodoni parece querer alzarse sobre

una condición artesanal y funcionarial exhibiendo cargos y honores, que encabeza por el que lo vincula a la Corona española: «Typographe de S. M. le Roi d'Espagne / Directeur de l'Imprimerie Royale / & Membre de l'Académie des Beaux Arts / à Parme».

Este cuarto «manual tipográfico» se publicaba con motivo de la visita a Parma del gran duque Pablo, hijo primogénito de la emperatriz Catalina de Rusia y futuro Pablo I, y de su mujer María de Württemberg. Contiene ocho variantes de tipos cirílicos redondos, seguidos de diez alfabetos versales, todos presentados en orden descendente por lo que a su tamaño se refiere, todo lo cual se completa con una *Gratulatio* en ruso y en latín escrita por el padre Paciaudi. Bodoni debió de presentar su trabajo a los augustos esposos y en presencia de toda la corte parmense durante la visita que, presumiblemente, hicieron a la «Stamperia», el día 13 de abril de 1782⁶.

Pero Bodoni no solo pretendía homenajear a los príncipes, del mismo modo que lo hará al rey Gustavo III de Dinamarca en 1784 al presentarle el opúsculo *Ψπομένα Parmense in adventu Gustavi III Sueciae Regis*, que también se conserva en la Real Biblioteca (RB, IX/9687) encuadernado del mismo modo que el *Essai*, sino también tantear una posible venta de caracteres en Rusia, entonces en expansión cultural gracias a los proyectos occidentalizadores de la zarina Catalina. Lo sabemos por las alusiones a esta empresa en las cartas cruzadas entre Azara y el tipógrafo —una de las principales fuentes para el conocimiento de este—, quien, después de calificar la obra de «sorprendente e che gli fa infinito onore»⁷, le expresa sus dudas sobre el éxito del proyecto y del interés de los aludidos, por lo que más adelante le recomienda prudencia,



Fig. 131
Giambattista Bodoni, *Essai de caracteres russes
gravés et fondus par Jean Baptiste Bodoni...*
[Parma: s. n.], 1782. Portada. RB, IV/160

no enviar ni matrices ni caracteres a Rusia si no media un encargo directo de parte de la zarina, y esperar a las gestiones que en pro del asunto pudiera hacer entre tanto el recién nombrado embajador español, otro aragonés, Felipe Fonsdeviela y Ondeano, marqués de la Torre, que se trasladaba a Rusia⁸. Bodoni pensaría proceder como lo había hecho o haría con otras casas soberanas de Europa, verbigracia Saboya, Portugal o España, adonde hizo llegar sus matrices y confió en la discreción de sus gobernantes, que en el caso de nuestro país, al menos en la última andanada de envíos presentada al ministro Urquijo en 1800, le fue bastante rentable, a pesar de las carencias de

tesorería de la Corona, gracias a la intervención, entre otros, de uno de sus contactos más efectivos, José Esteban de Mendizábal, que había servido en la secretaría de Azara en Roma.

Pero este volumen figura aquí no solo por todas estas circunstancias y por ser uno de los más raros manuales tipográficos de Bodoni, sino también porque es el libro más temprano que de Bodoni conserva la Real Biblioteca con un tipo de encuadernación a la que, con variantes, permanecerá fiel Bodoni a lo largo de su vida.

Se trata de la denominada en Francia *demi-reliure*, o «all'impostura» en la terminología italiana de los tiempos de Bodoni⁹. Solo se utiliza la piel, en este caso el marroquín encarnado, en el lomo, mientras que los planos se cubren de un papel amarroquinado de parecido color, persiguiendo una homogeneidad que se acentúa, de un lado, al reducir la superficie de la parte en piel, de ancho mermaidísimo que apenas cubre el dorso y no invade los planos —como sí ocurre en la encuadernación a la holandesa—, y, de otro, disimulando la juntura con una rueda o línea, en este caso de tres hilos que constituye en uno y otro plano el lado interior de un rectángulo cuyas esquinas se sellan con la habitual roseta.

El ejemplar de la Real Biblioteca perteneció al infante don Antonio, cuyo sello figura en portada, aunque también tiene los ex libris de Carlos IV y Fernando VII. Es posible, sin embargo, que fuera el mismo presentado a Carlos III en agradecimiento por el reciente nombramiento, como hizo con otras personalidades, verbigracia Floridablanca, mandando ejemplares quizá con encuadernación parecida pero de menor categoría¹⁰. Los hierros empleados en la ornamentación de los entrenervios, de los que el central seguirá apareciendo en

encuadernaciones posteriores, y las similitudes con otros ejemplares de la misma obra, como el signaturado Coll. Bod. 165 de la Biblioteca Palatina, permiten reconocer una modalidad de encuadernación económica más o menos en serie, procurada por el mismo tipógrafo para obras que, como en este caso, podemos considerar de propia iniciativa y destinadas por él a un número muy limitado de personas. De hecho, encontramos en las tres encuadernaciones mencionadas, las dos del *Essai* y en *Ψυόμενα*, la presencia del nombre de Bodoni en el tejuelo, un modo ya de hacerse presente, primer paso para lo que será la firma institucionalizada en un segundo tejuelo de encuadernaciones parmenses seriadas de los productos de la imprenta privada desde finales de estos años ochenta, a las que me he referido en otro lugar:

Este tipo de encuadernación «all'impositura» fue de larga duración, y encontramos muestras de la misma desde la novena década del siglo XVIII, como las de la Real Biblioteca, hasta después de la muerte de Bodoni; se utilizó tanto para vestir volúmenes sueltos o series del mismo título, lo que nos permite calificarla de una de las modalidades de encuadernación propiamente bodoniana.

Domenico Guarnaschelli, encuadernador de Bodoni

Fuera del nombre que acabamos de mencionar y que emerge hoy para la encuadernación parmense del siglo XVIII, varios son los de los *giovani* de Laferté a los que se han referido los estudiosos, y que debieron de empezar a formarse a su lado nada más llegar a Parma. Uno de los primeros documentados es el de

Antonio Sidoli, cuya vocación, por desgracia, no granó¹¹. Sí lo hizo, y no mal, en cambio, Giuseppe Signifredi. Su presencia en el entorno de la biblioteca parmense está documentada por pagos concretos, y ahora resultaría hacedero identificar otros trabajos suyos en la misma biblioteca a partir de trabajos que se le pueden atribuir con seguridad¹². Hay otros encuadernadores, sin embargo, que Bodoni apreció y que por lo temprano de las noticias que conservamos sobre ellos quizá pudieron constituir un grupo diferente del formado por Laferté, y que nos obligará quizá a rebajar la importancia del papel central que hasta ahora venimos atribuyendo al francés en la encuadernación parmense, cuestión que desarrollo extensamente en otro lugar.

El discípulo de Laferté que más nos interesa en esta ocasión es el autor de la encuadernación del Horacio de 1791, el siguiente libro aquí expuesto, fundamental porque con él Bodoni inicia, bajo los auspicios del español Azara, la andadura más segura en la renovación de la estética del libro neoclásico. El encuadernador se identifica con esta firma que ocupa toda la extensión vertical de la ceja interior del plano posterior del libro, separando cada palabra con un hierrecillo en forma de florecita: «DOMENICO GUARNASCHELLI LEGATORE DI LIBRI» [fig. 132]. Guarnaschelli era hasta ahora un perfecto desconocido en la historia de la encuadernación italiana, lo que causó mayor extrañeza a la vista de algunos ejemplos de su producción, como el aquí individuado, en el que se reconoce habilidad, y también por el hecho de que su obra, que hoy podríamos empezar a inventariar, debió ser abundante. Este anonimato, generalizado en el mundo bibliopéxico antiguo, es cierto, también se podría deber en este caso a una dedicación casi exclusiva

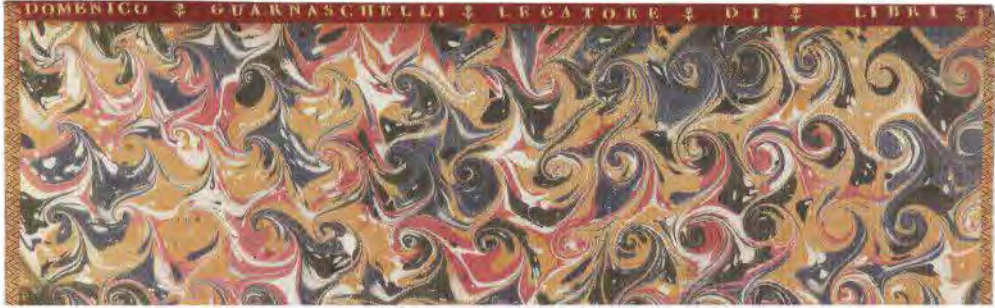


Fig. 132

Quinto Horacio Flaco, *Q. Horatii Flacci Opera*.
Parma: in aedibus Palatinis, typis Bodonianis,
1791. Firma de Domenico Guarnaschelli en la ceja
interior del plano posterior. RB, IX/7185

en un limitado círculo parmense de clientes, empezando por su más alta autoridad, el duque don Fernando, en cuya biblioteca de Colorno Guarnaschelli invirtió su tiempo, siguiendo con Giambattista Bodoni, que, como veremos, lo consideraba dependiente propio, y muchos de cuyos libros —entre ellos varios de los aquí expuestos— fueron encuadernados por Guarnaschelli en Parma antes de ser regalados o vendidos, y sin olvidar algún que otro cliente más, como el librero Blanchon.

Aunque una investigación profunda, que me propongo hacer, en los documentos de la administración del Ducado y del propio Bodoni, o una busca sistemática en los protocolos notariales del tiempo permitirá sin duda perfilar mejor la hasta ahora desvaída figura de Guarnaschelli y la relación con sus colegas, especialmente Signifredi, el punto de partida para los primeros borradores del retrato debe ser en ocasión como esta el ejemplar del Horacio de 1791. Remito, por tanto, a la monografía mencionada en nota 1 para algunos aspectos biográficos del que podemos considerar el encuadernador de Bodoni en los años noventa del siglo XVIII.

En la base de los orígenes de la edición del Horacio¹³, está la devoción de Azara por el poeta. En julio de 1786 ya le confía a Bodoni que todos los devotos tienen su santo y que él se encomienda a san Horacio, «che è il mio protettore favorito». Critica agriamente después la edición de John Pine (Londres, 1733), tan particular en su texto como en su elaboración, pues se trata de una edición no tipográfica, en la que texto e ilustraciones se maridan por medio de la estampación de planchas de cobre, y a la que considera tan «scelerata» [infame] por su ornamentación excesiva, que querría reivindicar a su héroe con una nueva edición «così magnifica, che non si fosse mai veduta la simile»¹⁴. Parte de su grandeza estribaría en que cada composición tendría una cabecera y un remate grabados a partir de restos arqueológicos —no podemos olvidar el momento de descubrimientos continuos, alguno de los cuales promueve el propio Azara—, que aclaren el texto y al tiempo lo adornen¹⁵. Si bien la edición en la que Azara está pensando no es totalmente original —el propio Pine procuraba dar el mismo origen y utilidad a su profusa

ornamentación—, sí que interesa esta primera propuesta por aunar de forma clara las dos vertientes literaria y anticuaria del diplomático español, y en parte también por no tener definida aún una idea como la que al fin se materializará, la de un libro puramente neoclásico, sin concesiones a cualquier barroquismo tardío, que se sustentará sobre un proyecto en el que se renunciará a la ilustración y solo se procurará la sobriedad del texto, limpio, armonizado con una composición de equilibrio perfecto entre negro y sus correspondientes blancos [fig. 134]. Azara madurará este proyecto y estos fundamentos estéticos a lo largo de los años siguientes, y, ya olvidado de su primera idea, rechazará la propuesta de Bodoni de incorporar algún ornamento o grabados: «Per l'amor di Dio, non pensi Lei ad imbrattare il nostro Orazio con rami ne ornati d'incisione, giachè tutta la bellezza à de consistere nella tipografia e purità di testo»¹⁶. Todavía en estas fechas algunos de los productos que Bodoni cuidó en la Stamperia Reale tenían tufillos rococó merced, sobre todo, a cabeceras y remates; el libro citado de Pine, incluso, tuvo su cierta influencia en la obra de Bodoni. Casi solamente los productos sobre los que veló Azara desde los primeros años ochenta apuntan ya a las más excluyentes formas neoclásicas y el imperio del solo texto que veremos consagrado a partir del Horacio de 1791. Bodoni, hay que decirlo, era tan gran tipógrafo como ávido comerciante que no desdenaba sintonizar con o ceder a los varios gustos dominantes en la época y, desde luego, seguir las órdenes de quienes, si fuera el caso, le encargaban una edición. Aunque es lo cierto que hablamos de la estética bodoniana, no debemos olvidar nunca que en la base de ese programa están, por supuesto, los modelos

de los grandes impresores ingleses, como Baserville o Foulis, incluso Didot, aunque sea replicándolos para mejorarlos, pero también, desde luego, los consejos de Azara a la hora de materializar «sus» libros de clásicos greco-latinos —Anacreonte, Horacio, Virgilio, poetas elegíacos griegos— o italianos —Tasso, Dante, Petrarca—, cuya edición, en su origen, es por cierto también una empresa propuesta por el embajador español, quien pensaba dedicarla al rey Carlos IV.

A la magnificencia se uniría también la exclusividad: en carta a Bodoni de diciembre de 1788, Azara le comunica que quiere que el Horacio se imprima a su costa y, fuera de los ejemplares destinados al duque de Parma y a su biblioteca, querría que «non uscisse veruna copia assolutamente»¹⁷ sin su control. En marzo de 1789 ya se han empezado los trabajos con la elección por parte de Azara de los caracteres entre dos muestras enviadas por Bodoni; solamente le hace la consideración de que «per un in folio il carattere dev'essere un po grosso; altrimenti, comparisce meschino e gracile e fatica la vista»¹⁸, y deja en sus manos lo concerniente a la elección del papel y a la *mise en page*. En mayo de 1789, Bodoni había fundido nuevos tipos para el Horacio, y Azara se congratula por ello, pero insta al impresor para que se tome una decisión: «Fissiamoci una volta»¹⁹. A fines del mes de julio, Azara cierra con Bodoni aspectos relacionados con la tirada y con el texto: definitivamente, decide costear la edición y dedicarla a su amigo Moñino, el conde de Floridablanca; fija la tirada especial sobre pergamino en cuatro ejemplares, uno de los cuales destina al impresor, al que deja la decisión del número de impresos sobre papel—meses después le dirá que considera suficientes trescientos—, al

objeto de poner a la venta los que no necesita Azara para regalar a sus amigos; y, por fin, da instrucciones sobre qué texto puede servir de base a Bodoni para componerlo²⁰, de donde se deduce el método que seguirá, que no es otro que el de trabajar sobre las pruebas que Bodoni envíe y efectuar las enmiendas que él y sus colaboradores estimen oportunas a partir de otros testimonios y *ope ingenii*. Por las dudas sobre el texto que surgen a Azara y a sus colaboradores, los abates Visconti, Fea y Arteaga, al recibir las primeras muestras a finales de agosto de 1789, el diplomático enriquece las fuentes horacianas del tipógrafo enviándole el único tomo que tiene de la edición de Janus impresa en Leipzig, que procurará completar en Alemania por medio de Bodoni y de comisionistas; entre tanto, el tipógrafo contestará diciéndole que él no puede servirse de nadie para regularizar el texto en Parma y que lo mejor sería que le enviaran un buen original impreso de Horacio con sus correspondientes correcciones al texto y a la puntuación²¹. A principios de 1790 aún no han llegado estos libros, y Azara se pregunta cuándo podrán «mettere mano» a la edición²². Por su parte, Bodoni toma la calle de en medio y decide adoptar como modelo la edición de Baskerville, de la que dispone en la biblioteca, al objeto de no seguir retrasando un proyecto en el que él también había invertido lo suyo, ya que el Horacio sería el primer producto y por tanto una pantalla de su imprenta privada, para la que había hecho ya una respetable inversión, comprando los materiales que habían servido para la gran empresa de la edición de la *Encyclopédie* de Livorno. Recibida, sin embargo, la edición de Janus, Azara da las últimas instrucciones para que se siga esta, y, una vez compuesta y realizada

la primera corrección, se le envíen las pruebas para que «sus abates» la repasen, aunque en la misma carta cambia de opinión por una observación de Visconti y le dice que vaya adelante con la edición de Baskerville curada por Talbott²³. A partir de esta decisión, el trabajo avanzó mucho.

Las circunstancias de la edición merecen no ya artículo, sino libro aparte. Vayamos a lo que aquí más nos interesa, que es la encuadernación. Cuando ya se estaba acabando la impresión, en mayo de 1791, Azara expresa su deseo de disponer de doce ejemplares «ben legati», y el resto de los que él se reserva «in buoni cartoni», cuyas características no especifica²⁴. En el mes de julio el libro estaba terminado e impreso en su totalidad. Azara le encarga que prepare un ejemplar «ben legato» para el rey —de «più magnifico» lo califica en otra ocasión—, y una docena de los normales para los amigos, que se enviarán a España por la vía de Barcelona. Bodoni le anuncia poco después el envío de cuarenta y ocho ejemplares en papel de marca encuadernados en cartón; en tanto, le anuncia que los ejemplares en papel vitela, «carta d'Annonay», están siendo encuadernados «all'inglese, e in marrochino verde, giachè de' rossi non se ne trovano». Añade, además, que «io non so come riusciranno perché il migliore Bibliopega che noi avevamo qui è partito improvvisamente e sento che egli trovasi nella stamperia del Seminario di Padova». Pide después instrucciones con respecto a los demás ejemplares que se han de enviar a España, «mentre io mi affretterò di farle preparare quella che è destinata pel Re, e mi lusingo che sarà in pronto allorchè avrò riscontro di questa mia»²⁵. A principios de septiembre, Azara le dice que espera los cuarenta y ocho ejemplares, más

el del rey, que él personalmente se ocupará de enviar desde Roma²⁶. Los libros llegaron ahí a finales de septiembre, y, aparte el mal rato que se llevó Azara al constatar que algunos errores no se habían corregido, se queja por la vergüenza que pasó al enseñar un ejemplar a algunos amigos, y ver que el encuadernador, en un acto intolerable de «trascurezaza» [negligencia], había arruinado varios ejemplares, olvidando coser algún bifolio o trastocándolo; se teme que, si lo mismo ha ocurrido en los ejemplares ya distribuidos tanto desde Parma como en Roma, será una vergüenza para Bodoni y para él²⁷.

Deduzco que los ejemplares en los que Azara nota errores no corregidos y ausencias son los encartonados. Desde luego, no los advertimos hoy en el que figura en la Real Biblioteca, que, en principio, podríamos identificar²⁸ con el enviado a Carlos IV. Los destinados a España, entre los que suponemos también este, alcanzaban el puerto de Barcelona en febrero de 1792, como le comenta a Bodoni, al que en otra carta le comunica que los «horacios» llegaron la víspera del derrocamiento de Floridablanca, y que ha solicitado al conde de Aranda que presente en su nombre al rey el ejemplar que le era destinado²⁹. A Floridablanca, precisamente, había escrito antes, esperando que su Horacio le haya llegado, y solicitando ventajas para el impresor:

Acabo de saber que el navío que llevaba mis Horacios había llegado a Barcelona, de cuyo cajón no tenía noticias hace dos meses [...] El Horacio ha despertado un entusiasmo grande en toda Italia y aun más en Inglaterra, de donde recibo cartas sin número. Bodoni ha fijado con esta obra su reputación

y hace época en los anales tipográficos. Ud., que le hizo dar el título de tipógrafo del Rey, perfeccione la obra proponiendo a Su Majestad que le dé una pensioncilla para que no viva con solo la miseria de Parma, que es vergonzosa; y con verdad puedo decir a Ud. que, sin las ayudas de este pobre diablo, este gran artista se hallaría todavía en la oscuridad. Por más apuros que tengamos, un pequeño auxilio no nos hará más pobres ni más ricos; y en pocas cosas lo podrá emplear el Rey que le hagan tanto honor.³⁰

La pensión, sin embargo, llegaría un par de años más tarde, el 22 de julio de 1793, después de que el tipógrafo mimara sus relaciones con el nuevo ministro, Godoy, y su círculo; será el propio Príncipe de la Paz quien le comunique la decisión real, «en atención al distinguido mérito de Vm., tan conocido en toda Europa por los que aman y saben estimar las artes y para dar a Vm. una prueba de lo mucho que ha apreciado el Rey las magníficas obras que ha enviado Vm. en diferentes ocasiones».

En la nómina de esas publicaciones habrá que incluir el Horacio, a cuya ejecución paso a dedicar ahora unas líneas. Este ejemplar es uno de los estampados sobre excelente papel vitela de Annonay, que resultan de formato algo mayor que el de los realizados sobre el papel verjurado bien calandrado que se utiliza en la emisión más común. Azara, como es sabido, ordenó, además, tres o cuatro ejemplares impresos sobre fino pergamino, pero no se le ocurrió nunca enviar a España ni uno de estos ni de ninguna otra de las obras que él procuró se estamparan sobre ese soporte, porque «non ne àno idea e le stimano meno che in buona carta; questo gusto non à

penetrato ancora nella mia Arabia»³¹, un juicio quizá injusto³².

En el trabajo de Guarnaschelli rige también el criterio de la sobriedad, no sabría si por los límites impuestos en el presupuesto o porque su invención artística no alcanzaba otras cotas, parecidas a las que se estaban alcanzando en otros países, como Inglaterra o Francia, en donde despuntan los nuevos estilos neoclásicos de la época del Imperio [fig. 133]. Quizá la limpieza en los planos sea ya un indicio de ese cambio, por más que los hierros dobles esquinados y apuntando al centro nos estén recordando demasiado la orientación de las encuadernaciones barrocas de orla de encaje, *à la dentelle*, habituales en la escuela de Laferté. Desde luego, tampoco en el lomo se hace modificación alguna en el diseño barroco francés de *longue durée* habitual en el taller de Laferté. No obstante, pienso que hay indicios de voluntad y rigor artísticos evidentes, como, por ejemplo, la calidad general del dorado, en el que se arriesga con una selección de hierros de perfiles finos y con bastantes volutas o huecos, que, sin embargo, se estampan sin empastes escandalosos y bastante bien incluso sin superposiciones que afeen demasiado el resultado final.

Pero quizá el acto más evidente de voluntad artística es el de firmar el libro. Aunque otros encuadernadores parmenses hicieron lo propio, empezando por Laferté y siguiendo por el que quizá era otro de sus *muchachos*, Signifredi, el nuestro lo hace de una de las maneras menos habituales³³, sin el disimulo, fingido o no, que se acostumbraba en el acto de signar una encuadernación; dora, como hemos visto, su nombre completo con letras espaciadas y lo suficientemente grandes como

para que pueda ocupar toda la extensión de la ceja vertical del plano posterior del libro, el lugar más vistoso desde el exterior, ya que en el mismo acto natural de aprestarse a abrirlo para iniciar el examen se percibe a un solo golpe de ojo la identidad del encuadernador. El efecto es el de quedar asociado a la que ya consideraban todos la obra de arte de la imprenta de Bodoni. Guarnaschelli reivindica, así, alto y claro, su labor y se abroquela con el nombre del impresor, que figura en el lomo, y en parte también del donante del ejemplar, José Nicolás de Azara, quienes, por supuesto, debieron prestar su acuerdo y considerar oportuno que Guarnaschelli, desaparecido el taller de Laferté en el que habría trabajado en el anonimato, se diera a conocer en la corte de España, quién sabe si soñando con alguna recompensa y reconocimiento, o declarando *servicio* en ese entramado tan peculiar de relación umbilical y de objetivos comunes en lo político y en lo económico que aún se percibe entre los sujetos del duque de Parma y los reyes de España, que también explica en parte la importancia de Bodoni en nuestro país.

A pesar de las dificultades para obtener marroquín encarnado en esas fechas, de las que Bodoni hablaba a Azara, se utiliza esta piel de lujo para cubrir el libro, que, en términos generales, está bien construido. Guarnaschelli empezaría con la decoración del lomo, que solía ser lo primero que se doraba en un libro, con el pie forzado de los siete nervios, que dan lugar a los seis entrenervios y a los espacios de cabeza y pie. Los nervios se marcan en seco y se ornamentan con una paleta o rueda de volutas en espiral. Descontados los dos entrenervios en los que se alojan los tejuelos, quedan seis casillas rectangulares delimitadas por medio de ruedas de un hilo



Fig. 133

Quinto Horacio Flaco, *Q. Horatii Flacci Opera*.

Parma: in aedibus Palatinis, typis Bodonianis, 1791.

Encuadernación en tafilete rojo con hierros dorados
de Domenico Guarnaschelli. RB, IX/7185

QVINTI
HORATII FLACCI
CARMINVM
LIBER PRIMVS.

ODE I.

AD MAECENATEM.

Maecenas atavis edite regibus,
O et praesidium et dulce decus meum,
Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
Collegisse iuvat; metaque fervidis
Euitata rotis, palmaque nobilis
Terrarum dominos evehit ad Decs:
Hunc, si mobilium turba Quiritium
Certat tergeminis tollere honoribus;
Illum, si proprio condidit horreo
Quidquid de Libycis verritur areis.
Gaudentem patrios findere sarculo
Agros, Attalæis conditionibus

Fig. 134

Quinto Horacio Flaco, *Q. Horatii Flacci Opera*.
Parma: in aedibus Palatinis, typis Bodonianis,
1791. RB, IX/7185

y diente de ratón; sus cuatro esquinas se marcan con un hierro de rama de acanto, que no es propiamente uno de los angulares por su función y su forma geométrica, piezas estas que apenas veo utilizadas en las encuadernaciones procedentes del taller de Laferté y luego de sus seguidores, entre cuyas producciones se encuentran pocos hierros especializados y sí de volutas o motivos vegetales de usos múltiples. El centro de las casillas lo ocupa un hierro que sí podemos considerar típicamente central, con motivo de planta y flor de lis³⁴; dos puntitos en línea marcan la parte superior e inferior del hierro central, y sirven como guía para su correcta orientación. Los lados derecho e izquierdo se ocupan por sendos hierros pequeños de flor de lis espigada, flanqueados por composición de dos hierros pequeños, estrellita y circulito radiante. En la cabeza del lomo, una paleta o rueda con el motivo de «perro pasante», y en la base dos del mismo tipo, separadas por ruedas de un hilo y de diente de ratón.

Dos entrenervios superiores, segundo y tercero, están ocupados por un doble tejuelo en marroquín verde, dorado, como era habitual, con hierros individuales, de cuyo «repasso» queda constancia por la D movida de la segunda línea del tejuelo inferior. Esta forma de titular será habitual en encuadernaciones que considero seriadas, y que, al aparecer de forma explícita y siempre del mismo modo el nombre de Bodoni en varios ejemplares de una misma obra, será responsabilidad del tipógrafo, reivindicando así su protagonismo.

Los planos se decoran con un diseño sencillo, enmarcándolos con una orla de tres hilos, cuya intersección en las esquinas cierra con la rosetilla habitual para disimular en estos cruces el ajuste irregular de las líneas

al no utilizarse esquineras a juego con ruedas. En las esquinas interiores de la orla, y apuntando hacia el centro del plano, se dora una composición formada por dos hierros, flor de lis enramada y granada. En el centro del plano figura el escudo real de Carlos III en época de Carlos IV, según modelo del llamado «escudo grande», es decir, con los dos cuarteles nuevos que Carlos III incorpora desde 1760 al venir de Nápoles, los roeles o bezantes de Toscana y las lises de Parma³⁵. Bajo este escudo, figura el super libros del infante don Antonio («S.D.S.I.D.A.», monograma de «SOY DEL SERENÍSIMO INFANTE DON ANTONIO»). Tanto sello como escudo dan la impresión de ser añadidos, por la diferencia del estampado con respecto al resto de ornamentos de la encuadernación. Estoy seguro, desde luego, en lo que respecta al super libros, y es más que probable que ocurra lo mismo con el escudo, aunque las diferencias de tonos entre el oro del dorado general y el escudo se podrían explicar por la técnica de estampación. En el interior se utilizan guardas de papel de aguas con motivos espirales; las cejas, doradas con ruedas de motivo en zigzag alternando hojas de vid, exceptuando la que aloja la firma del encuadernador. En los bordes de los planos, rueda en la que alternan losanges y bezantes. Las cofias se marcan con hierros de trazos gruesos transversales.

Numerosas encuadernaciones de Guarnaschelli parecidas a esta que visten libros bodonianos de estos años se conservan en la Real Biblioteca, cuya homogeneidad se podría deber al hecho de haberse realizados en serie o siguiendo un patrón uniforme, y que, además, tienen añadido el ex libris del infante don Antonio³⁶. Son los años que rodean al de 1793, en que se concreta una nueva *gracia*

de la Corona al tipógrafo, la concesión el 2 de julio de una pensión «annua» que daba más fuerza al vínculo de Bodoni con Carlos IV, su familia y los gobernantes españoles. Hemos visto más arriba que Azara sugiere a Florida-blanca esa concesión al ponerle en las manos un ejemplar del Horacio, al tiempo que haría llegar su propio ejemplar a Carlos IV. Al final, será Godoy el que comunique al tipógrafo la concesión el 2 de julio de 1793.



Paso ahora a examinar lo que considero la producción, si no más original —se documentan productos parecidos tanto en Italia como en otros lugares de Europa, anteriores y posteriores a los que aquí se examinan—, si acaso preferida por Bodoni. Me refiero al tipo que, entre otros, se aprecia en varios de los ejemplares de otros libros fundamentales de la producción bodoniana aquí expuestos, los dos de *De imitatione Christi* de Kempis (1793), y las *Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio* (1800), cuya encuadernación identifica Bodoni, al referirse a este ejemplar concreto, como «all'inglese».

Las más antiguas encuadernaciones de este tipo procedentes de Parma que conservamos son las de los dos ejemplares del Kempis destinados y personalizados con una inscripción impresa para cada uno de los reyes, Carlos IV y Maria Luisa de Parma [figs. 135 y 136]. Aunque el libro apareció con fecha de 1793 en portada, Bodoni habría llevado adelante los trabajos de la edición del magnífico in-folio *De imitatione Christi libri quatuor* en la imprenta ducal, «typis bodonianis», desde tiempo atrás. En una dedicatoria latina al heredero de Parma, don Luis de Borbón,

primogénito de don Fernando, compuesta con hermosos caracteres cursivos, «I. B. Bodonius Hispaniarum Regis Typographus» —seguramente redactada por persona interpuesta— expresa a este príncipe, nacido en 1773, que desde el principio de sus trabajos tipográficos siempre planeó honrar los monumentos de las sagradas letras con sus tipos, y ahora se ofrecía la oportunidad de hacerlo con uno de los más prestigiosos, que, además, gozaba de la preferencia del propio don Luis, merced a la educación que ha recibido de Adeodato Turchi, a la sazón obispo de Parma, al que alaba en una nota generosa.

No parece, sin embargo, que la razón principal de Bodoni para elegir este libro fuera su indiscutible trascendencia espiritual o el hecho de que quizá el Kempis gustara, más que a don Luis, a su padre el duque. La elección de este título en concreto y su intención de producir un libro espléndido «non sine aliquo peculiari nitore atque elegantia»³⁷, como escribe en la dedicatoria, es, más bien, un capítulo de su propia intrahistoria «tipográfica» en la que tiene un lugar fundamental la ya establecida competencia con Pierre Didot. El amigo y biógrafo del tipógrafo, Giuseppe De Lama, dio a conocer en el segundo volumen de su obra una carta del tipógrafo al ministro de estado, el conde Cesare Ventura, solicitando la autorización para dedicar su trabajo a don Luis. En ella alude a la «gara» que desde hacía tiempo mantenía con los franceses; menciona en concreto la edición de «quel celebratissimo *De imitatione Christi*» de Didot y comunica que ha trabajado en una de la misma obra dentro de la serie de sus clásicos latinos, a la vista de la cual «forse l'Italia sarà imparziale nel portar giudizio fra lo stampatore parigino ed il parmense»³⁸.

La edición didotiana del Kempis vio la luz en 1788, precedida de un «*typographi monitum*», en el que justifica en su propia historia tipográfica y editorial la publicación de esta obra, que tendría como objetivo el de presentar los primeros caracteres fundidos por su hijo Henri, del tamaño *petit-parangon*. En nota al final del *monitum* presume del soporte, del que muy pronto empezará también a servirse Bodoni: «Opum exaratum chartis quas vocant *vélin*, eductis ex officina *Montgolfier* patris et filii, ex oppido dicto Annonay, cum primis litterarum typis romanis, cudente Henrico Didot, secundo ex natis P. Fr. Didot»³⁹. Bodoni debió considerar este prólogo cuando menos pretencioso, y no sé si lo entendió también como un nuevo empujón del francés, que por las mismas fechas había hecho circular el folleto de suscripción de su edición de Demóstenes (1790), en donde daba muestras de sus nuevos caracteres griegos y presumía de su calidad y belleza, sentido seguramente de los alardes recientes del de Parma, que acababa de publicar varios de sus clásicos griegos con diferentes caracteres y, sobre todo, un manual o repertorio específico de tipos griegos.

Si la respuesta de Bodoni a esta presunción de Didot por el nuevo tipo griego fue muy explícita y clara en el prólogo al Calímaco de 1791⁴⁰, la que da al Kempis no lo es menos, por más que implícita. Hay una serie de paralelos por contraste en los prólogos de Didot y de Bodoni que no dejarían de resultar evidentes a sus destinatarios. Didot traza en el «*monitum*» su propia historia y consecuencias en el arte tipográfica como una autoalabanza; construye, por ejemplo, sobre la presuntuosa y tópica cita terenciana: «Quadráginta fere abhinc annos rei librariæ dedi-

tus, nihil quod ad illam pertineret alienum a me putans, omnes omnino illius partes complexus sum»⁴¹; para después jactarse de la adquisición de un conocimiento enciclopédico de libros antiguos y modernos sobre las más variadas disciplinas. Bodoni —por supuesto sin la menor mención a lo largo de su prólogo ni de los Didot ni de la *gara* que con ellos mantenía— contraataca la presunción del francés con profesión de humildad, y fija, desde las primeras líneas, el objetivo de su también dilatada historia tipográfica, el de poner en manos de sus semejantes los «Sacrarum Litterarum monumenta [...] meis formis magnifice splendideque descripta»⁴², como si de un servicio divino se tratara. Didot sigue hablando de sus experiencias en la fundición de caracteres a partir de 1783, y de cómo su hijo, sin él saberlo, se había dedicado a la misma labor, vaciando y fundiendo unos caracteres *petit-parangon* que, al ser los preludivios del joven aprendiz, el padre quiso proteger, y casi consagrar, publicando con ellos el Kempis. La ironía de Bodoni ante esta tan jactanciosa y ridícula, más que tierna, escena de tirocinio paterno-filial y consiguiente minoración de tan prestigioso libro, se concreta con esta inversión: después de haberse dedicado a su perfeccionamiento «*omni studio ac labore*» y viéndose, gracias a Dios, maduro y muy capaz en su arte, se consideró en condiciones de arrostrar una insigne y exquisita edición «*divinorum librorum*» como público testimonio de agradecimiento a Dios, para lo que elegía *De imitatione Christi*, cuyo elogio e importancia traza en media página.

Implícita, pero no por ello menos evidente, es su respuesta técnica. Funde y compone el texto con un nuevo carácter *parangon* que, en competencia con el del joven Didot,

resulta mucho más perfilado, regular y lleno. Es especialmente llamativo, por ejemplo, el perfecto equilibrio entre versalitas y redondas de Bodoni y el contraste de los mismos cuerpos de Didot. Y, en segundo lugar, da a los franceses una notable lección de *mise en page* y de composición, para lo que procede, como he podido comprobar en otros casos, replicando las de Didot y, así, haciendo más evidentes los defectos u opciones de composición e impresión que pueden acabar afeando la página de este, sobre todo si se compara con la de Bodoni. Entre otras cosas, se evidencia la falta de proporción entre el cuerpo del carácter y la mancha y tamaño del papel; Bodoni opta por una impresión sobre folio entero —460 mm de alto—, frente al in-4^o imperial de Didot, que resulta de los pliegos del papel de Annonay —en el ejemplar que tengo a la vista, sin cortar, 350 mm—. Se percibe también la regularidad y alineación perfecta de los tipos de Bodoni, entre los que por cierto no se encuentra ninguno dañado; es evidente la regularidad de los espaciados y la alternancia de los blancos, así como la proporción del interlineado. Todo esto acentúa más la sensación de apretura y desequilibrio de la composición didotiana, y el contraste intencionalmente perseguido por el replicante, sin contar con otros detalles, incluso gráficos —la utilización, verbigracia, de V en los títulos en versales para U—, que dan una prestancia también clásica a la materialización de un texto latino que Bodoni —no sé si con ironía contra la elección del francés— dice en el prólogo que forma parte de su serie de autores clásicos.

La encuadernación de los dos ejemplares que se conservan en la Real Biblioteca y ahora expuestos [figs. 135 y 136], en principio se

pueden atribuir a Domenico Guarnaschelli. La piel que se utiliza en ambos es de becerro teñida. El lomo, con siete nervios, perfilados con ruedas de hilo en seco, y sobredorados con la misma paleta o rueda de volutas en espiral que veíamos en el Horacio, presenta seis casillas rectangulares delimitadas por medio de paletas o ruedas de doble hilo en composición rectangular; en sus cuatro esquinas, el hierro número 6; en el centro de las casillas se dora un hierro de florecilla o roseta incluso en guirnalda. La única diferencia que, por lo se refiere a la decoración del lomo, se aprecia entre los dos ejemplares del Kempis es que en el destinado a la reina [fig. 135] se incluyen sendos puntos en el interior de los cuatro lados y en el centro de cada uno de ellos; en tanto que en el del rey [fig. 136] este espacio se deja en blanco. En la cabeza del lomo del ejemplar IX/7196 se utiliza la paleta o rueda de can pasante, que ya hemos visto en el Horacio; y en el pie, la misma paleta o rueda doble y separada por paleta o rueda de dos hilos. En el ejemplar IX/8413, se utiliza en la parte superior e inferior la misma paleta, abajo doblada y separada por paleta o rueda de dos hilos. El tejuelo es doble y dorado con hierros individuales para cada una de las letras, y con imperfecciones parecidas de doble huella que antes hemos señalado para el título del Horacio; en ambos ejemplares, el tejuelo superior en marroquín encarnado contiene la designación de la obra y, en el inferior, en marroquín azul, el nombre del impresor y el año. No es necesario recordar que se trata de una combinación borbónica de color.

La decoración de los planos es, sobre todo, la que da carácter e identifica el estilo de encuadernación. Descansa sobre el vario

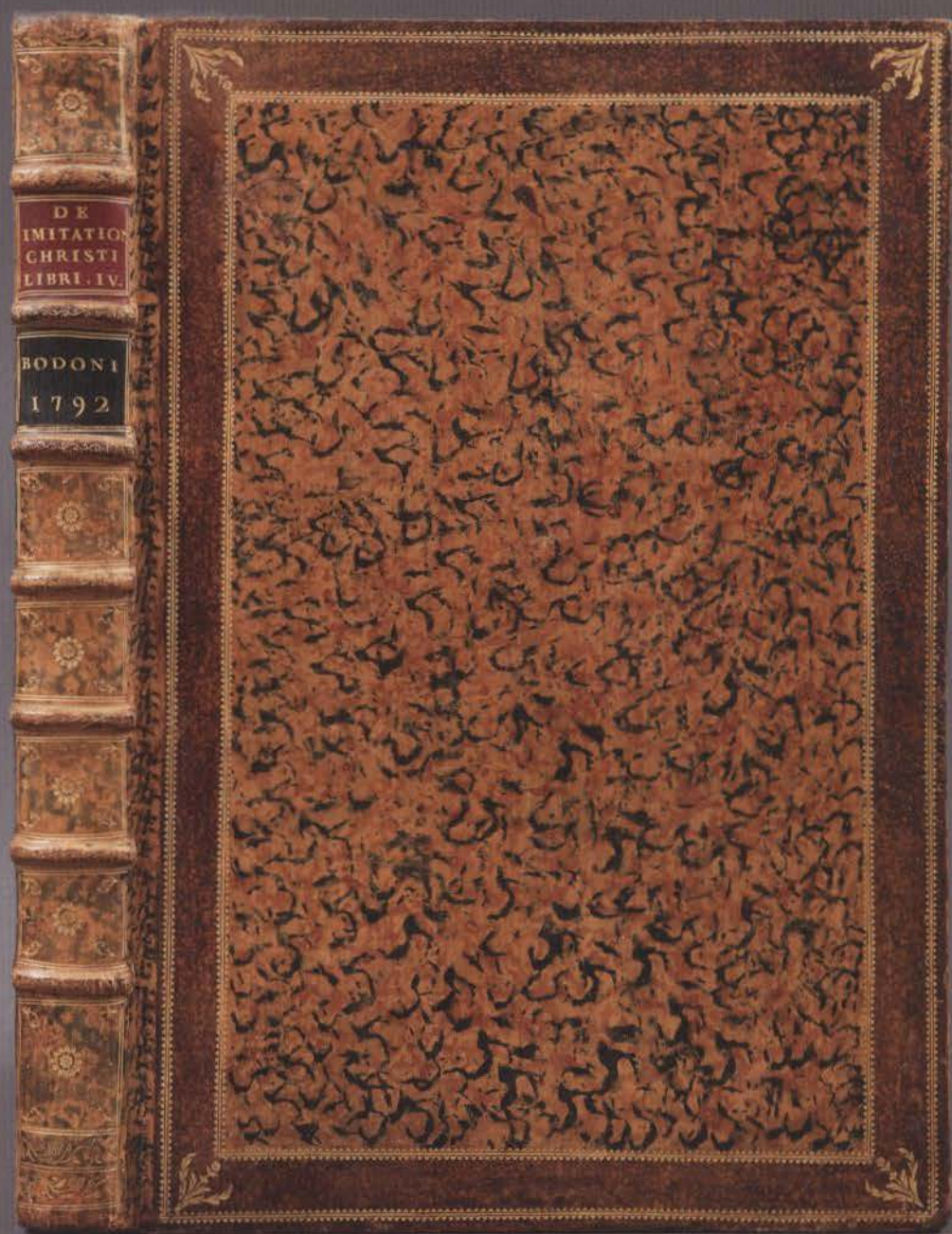


Fig. 135
Atribuido a Tomás de Kempis, *De imitatione Christi
libri quatuor*, Parmae: in aedibus Palatinis, typis
Bodonianis, 1793. Encuadernación en pasta tachonada
con verdes y ocre y hierros dorados. RB, IX/8413

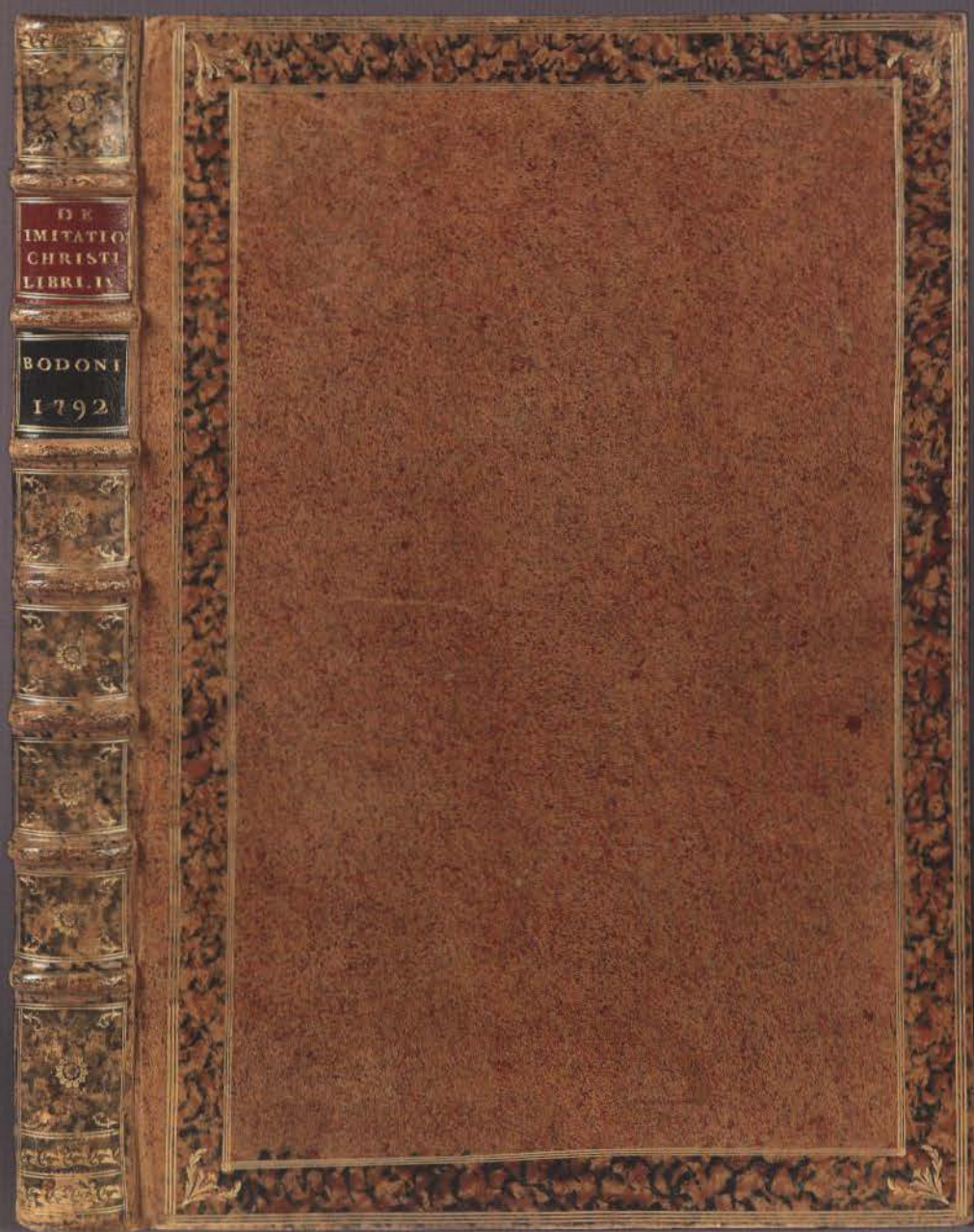


Fig. 136

Atribuido a Tomás de Kempis, *De imitatione Christi libri quatuor*. Parmae: in aedibus Palatinis, typis Bodonianis, 1793. Encuadernación en pasta granitada tachonada con verdes y ocre y hierros dorados. RB, IX/7196

teñido de la piel y el dorado que sirve para perfilar esas diferencias. Las dos encuadernaciones se han realizado, según vamos viendo, con una cierta coordinación, que en el teñido de la piel se ve clara: el ejemplar del rey [fig. 136] ha sido previamente teñido a muñeca y posteriormente manchado al hisopo con un acabado granitado; el lomo y una banda rectangular que ocupa todo el plano anterior y posterior han sido marmorizados al pincel en tonos verdes y ocre. El ejemplar de la reina [fig. 135] invierte estos colores. El dorado de los planos sirve fundamentalmente para destacar las bandas teñidas, que en el ejemplar del rey están delimitadas por ruedas de tres hilos selladas sus esquinas interiores y exteriores por la misma roseta que hemos visto antes utilizada en el Horacio y en otras varias encuadernaciones; en tanto que en el ejemplar de la reina se utilizan ruedas de un hilo central flanqueadas de dos líneas de diente de ratón. En el primer ejemplar, las cuatro esquinas interiores de ambos planos se ornamentan con un hierro habitual de Guarnaschelli, que también sirve en el de la reina, aunque este se prolonga con otro. Los cantos han sido dorados, y el interior cubierto de guardas de papel de aguas con motivos del tipo mármol natural de varios colores; en las cejas, una rueda también habitual en el taller. Los bordes de los cantos se marcan con rueda de dos hilos; y las cofias con hierros de trazos transversales gruesos.

Desde luego, el examen de la encuadernación de los dos ejemplares de la Real Biblioteca, en los que aparecen elementos ornamentales ya vistos en el Horacio, quizá nos permite atribuirlos a la mano del encuadernador de Bodoni, Guarnaschelli, al que quizá se debiera también el ejemplar cuya encua-

dernación elogia Azara. El envío impreso personalizado que ambos conservan al principio demuestra que son los ejemplares enviados a los reyes, que además iban acompañados desde Parma por sendas cartas del duque don Fernando a los monarcas españoles. No obstante estas, fue el propio Bodoni el que se ocupó de que los libros llegaran a Madrid, valiéndose de Llaguno, al que solicitó que Godoy los presentara en su nombre a los reyes. Este cruce de cartas nos permite también identificar este tipo de encuadernación con los términos que la define Bodoni, *all'inglese*, que describo con más detalle en el trabajo que sirve de base a estas páginas, y en el que también analizo otros ejemplos de la Real Biblioteca⁴³.



Entre ellos, hemos seleccionado también para la exposición el ejemplar que la Real Biblioteca posee del nuevo *tour de force* bodoniano, uno de los más importantes libros de su producción, el in-folio de las *Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio esistenti nel Monistero di San Paolo*, aparecido en 1800, después de un largo proceso de edición [fig. 137]. Se trata de uno de los pocos libros de Bodoni en los que la ilustración es lo fundamental, porque no en vano se trataba de dar a conocer los extraordinarios frescos pintados por Correggio joven en los apartamentos que la abadesa Giovanna di Piacenza mandó decorar para su uso en el mencionado monasterio de Parma. El libro que hoy podemos disfrutar, en dos emisiones en folio e in-4^o, es el resultado final de un largo proceso en el que se documenta la génesis de la idea del tipógrafo —como casi siempre dependiente de otras iniciati-

vas— y las varias transformaciones del proyecto a lo largo de más de cinco años. El ejemplar que se conserva en la Real Biblioteca, y aquí expuesto, es uno de la emisión en folio y extraordinario en todos los sentidos, por su soporte —uno de los pocos impresos sobre papel vitela y con los grabados sobre un papel grueso— y por su destino, el rey Carlos IV. Consta de una portada tipográfica de las habituales neoclásicas de Bodoni, su dedicatoria —escrita realmente por Tomás Valperga de Calusso—, la descripción de la cámara de San Pablo impresa en diferentes caracteres para cada una de las tres lenguas en que se publica, italiano, francés y español —es, pues, uno de los escasos textos españoles por Bodoni impresos—, y las treinta y cuatro láminas en las que se van reproduciendo los detalles de los frescos de Correggio, precedidas de una portada alegórica. Los dibujos que sirvieron para los grabados eran del portugués Francisco Vieira y los grabó Rosaspina con una técnica que ha confundido en ocasiones a los poco avezados. Este ejemplar contiene los grabados en color sanguina, que acentúan los matices, las *sfumature* a las que se refiere Bodoni al hablar de ellos, y que son los más hermosos en comparación con otra emisión en negro.

De las primeras referencias a una edición que diera a conocer los frescos de Correggio redescubiertos son nuevamente las que se encuentran en el epistolario de Azara y Bodoni. El diplomático español, al que, como sugiere Corrado Mingardi, Mengs podría haberle dado a conocer la obra y sugerido la autoría después de contemplar, según Ireneo Affò, las pinturas a su paso por Parma⁴³, fue el primero que parece haber tomado la iniciativa de reproducir o animar la reproducción de

todo el programa iconográfico, para lo que ya en 1790 había gestionado permisos —el monasterio era aún de las monjas benedictinas— cerca de las autoridades parmesanas, del infante don Fernando y del primer ministro el conde Cesare Ventura, quienes debieron aprobar el proyecto «di fare incidere in rame i quadri di Correggio, che sono in codesto convento di monache. Li faranno copiare e poi mi manderano le copie, e sarano incisise da Volpato e Morghen a conto loro»⁴⁵. Es evidente por estas palabras de Azara a Bodoni que el primero no piensa más que en publicar una serie de estampas a cargo de tan famosos grabadores y que el tipógrafo estaba, por tanto, fuera de ese primer proyecto. No anduvieron las cosas como Azara hubiera querido, ya que en febrero de 1791 pregunta a Bodoni si el trabajo de reproducción está en marcha: «Malgrado le promesse fattemi di farli incidere, temo che non se ne facia niente, giachè vedo che in Parma non c'è altro che Bodoni, che facia»⁴⁶; y si la indolencia era notable, no menos dificultaba el proyecto la poca disposición del obispo Turchi, que «imbrogliava l'affare» con varios pretextos⁴⁷. Ciertamente, Azara con su fama de volteriano y comecardenales no se llevaba bien con el obispo, y plasma la enemistad en las ironías que, al referirse a él, menudean en sus cartas, alguna de las cuales hemos visto más arriba. En esa misma carta se duele de que, habiéndose tomado estas molestias «per puro amore dell'Arte», no fuera posible llevar nada adelante⁴⁸.

«In Parma non c'è altro che Bodoni, che facia», escribía el español; una profecía, porque, como en otras ocasiones, el buen ojo del tipógrafo para determinados negocios o para su promoción lo llevaría a plantearse él mismo la edición de reproducciones en grabados,

acompañados de textos explicativos, de la entonces ya mítica obra primeriza del pintor. El proyecto propiamente bodoniano de edición empieza a hacerse efectivo el año de 1794; en julio había tenido lugar la visita a la cámara de algunos académicos de Parma, además de Vieira y Rosaspina, los autores a la larga de dibujos y grabados que Bodoni editará. Pero las características actuales del mismo, en tanto, en primera idea fallida, que libro epitalámico para ser presentado durante las bodas de María Antonietta de Borbón Parma, tercer vástago del duque don Fernando, aficionada por cierto a la práctica de la pintura, y, definitivamente, como libro conmemorativo del nacimiento en Madrid del nieto de don Fernando y heredero del Ducado, se fueron fraguando en la cabeza Bodoni desde la segunda mitad de 1795, no sin dudas y cambios, como sabemos por una carta de Vieira a Rosaspina del 11 de septiembre de ese año. En ella le confía que el tipógrafo está pensando publicar grabados de toda la obra de Correggio conservada en Parma, incluyendo los frescos de la cámara de San Pablo, cuyos dibujos guardaba el portugués desde su visita a la misma, con algún comentario en verso de Giovanni Gerardo De Rossi, el director de la escuela portuguesa en Roma, autor de los versos de los *Scherzi*. Estaba pensando en un volumen poético-pictórico, parecido, en cuanto al formato y concepción, a esta obra⁴⁹, un ejemplar de la cual figura en la presente exposición. Vieira empezará a trabajar sobre las pinturas principales de Parma, pero desde los primeros momentos nuestro tipógrafo descartará también esta idea, aunque aprovechará esos dibujos de Vieira en otro de sus libros importantes, *Le piu insigni pitture parmensi* (1809, aunque difundido solo después de su muerte en 1813),

y se concentrara con sus colaboradores, el portugués y Rosaspina, en la preparación de las *Pitture* de la cámara de San Pablo.

El trabajo de los dos artistas, dirigido por Bodoni, empieza a ser febril. Como la expectación suscitada por los frescos de la cámara en el ambiente artístico era grande, y no menguaba el interés por dar a luz suites más o menos completas de grabados representando sus principales motivos, Bodoni encarga repetidamente a sus colaboradores la máxima discreción. Entre tanto, cambian los proyectos del destino del libro, que para su difusión era circunstancia fundamental, sobre todo porque Bodoni instrumentaba su función de tipógrafo ducal en beneficio de su propia fama, ideando publicaciones de especial importancia para ocasiones especiales relacionadas con la familia ducal, como más arriba hemos visto en otros casos. Y, así, si el 18 de septiembre de 1795 Bodoni confía a Vieira que pensaba dedicar la obra a la hija del duque con motivo de su matrimonio, pocos días después, recibida la noticia de la boda del heredero don Luis con María Luisa de Borbón, que había tenido lugar el 28 de agosto en el sitio de San Ildefonso, ya descarta el primer plan y decide «pubblicare questa camera del Correggio con una descrizione italiana, spagnola, francese, ed inglese»⁵⁰, para presentar el libro a los esposos cuando se reintegraran a los estados de Parma⁵¹. Esto se retrasará y, en consecuencia, Bodoni ralentiza la publicación, aunque, en lo que concierne a sus grabados, estaba terminada en agosto de 1796. Quedaba ya solamente completar la serie iconográfica con el frontispicio alegórico de Vieira, que Rosaspina acabará grabando en 1798⁵². Restaba también ponerse a los trabajos de composición e impresión de la introducción descriptiva de



Fig. 137

Giuseppe Gerardo De Rossi, *Pittura di Antonio Allegri detto il Caracciolo esistenti in Parma nel Monastero di San Biolo*. Parma: nel Regal Palazzo cr' tipi Bodoniani, 1800. Encuadernación en pasta tachonada con lúteras doradas. RB, VIII/219

la cámara encargada a De Rossi, que Bodoni espera en Parma en septiembre de 1796⁵³. Este original italiano habría de ser publicado también, como hemos visto, en francés, en español y en inglés, pero esta última versión debió quedar descartada, por más que todavía en diciembre de 1797, al encargar la versión española, Bodoni dice a Azara que espera la llegada desde Londres de la inglesa⁵⁴.

Aparte el pie forzado del arribo de los infantes a Parma, es lo cierto que tampoco las nuevas circunstancias políticas de 1796, con la invasión francesa y el cortocircuito consiguiente del movimiento y del comercio en Italia, animaban demasiado a Bodoni para poner en la calle un libro cuyos suscriptores, sin embargo del interés que había suscitado, no parecen responder con entusiasmo; a principios de 1796 apenas si eran treinta los que se comprometían a comprar el libro, tras de la primera campaña de suscripción. A pesar de los avances en el trabajo y de, por ejemplo, tener ya en prensa la descripción, que sería el último requisito para publicar el libro, el tipógrafo duda en ponerlo en la calle.

Sin embargo, un acontecimiento de la familia ducal animaría, por fin, el relanzamiento de forma definitiva de la edición, el nacimiento en el Palacio Real de Madrid, el 22 de diciembre de 1799, de Carlos Luis Fernando de Borbón, hijo del heredero del Ducado, don Luis, y de María Luisa de Borbón, la hija de Carlos IV y María Luisa de Parma. Bodoni, como escribe a Rosaspina, aunque esperaba la vuelta de los padres, no habiendo previsión de fecha para esta, decide aprovechar la ocasión «per render pubblica un'opera che da varii anni si aspetta con impazienza»⁵⁵, y decide dedicar el libro a la puérpera. Al

fin fueron los dos padres los destinatarios —seguramente se vio obligado a cambiar de idea por las condiciones del permiso, que previamente había solicitado al duque, para la dedicatoria—, repitiendo así una fórmula de *servicio* con el que en su día había contribuido a las conmemoraciones por el bautismo del padre de nuestro neonato, la publicación de uno de sus primeros manuales tipográficos, las *Iscrizioni esotiche* (1774); y que más adelante repetirá al publicar con motivo del nacimiento del rey de Roma, hijo de Napoleón, el rarísimo *Cimelio tipografico-pittorico* de 1811, en el que los textos y láminas de los *Scherzi* de Rossi servirán para conformar un nuevo manual tipográfico, el último publicado en vida del tipógrafo.

Bodoni debió entonces agilizar los últimos trabajos. Recaba de Rosaspina los grabados que necesita para completar una porción de ejemplares, finaliza la impresión de las descripciones en las tres lenguas, que estaban ya en prensa en noviembre de 1799, a finales de 1799 o principios de 1800. Pocos días después de enterarse de la buena nueva encargaba la dedicatoria, que firmará sin embargo él mismo, al famoso Tommaso Valperga di Calusso, su consultor a lo largo de muchos años en empresas editoriales de clásicos griegos y latinos, entre otras cosas. Esta carta dedicatoria figura, en efecto, al principio de cada una de las tres versiones de la descripción. La versión francesa de la descripción y dedicatoria es de Giuseppe De Lama, como Bodoni refiere a Calusso en una carta de 25 de marzo y el propio traductor declara en su catálogo bodoniano⁵⁶. En esa misma carta al piamontés le dice también que espera tener para Pascua impresa la versión española, «che è riuscita assai gradevole all'Infante Nostro,

che ne volle far lettura di tutte tre»⁵⁷. El mismo De Lama nos facilita el nombre del traductor español, Esteban de Arteaga. Y, en efecto, el tipógrafo se había valido de Azara, a cuyo servicio estaba Arteaga, ya en diciembre de 1797 para solicitarle la traducción, encomendándole que no la diera a conocer a nadie; el trabajo ya estaba disponible a finales de enero del año siguiente⁵⁸. Es De Lama quien nos enteramos de que la versión española de la dedicatoria es de Francesco Baroni; aunque más joven, este era amigo del tipógrafo y de los componentes de su círculo más allegado, como el propio De Lama, y coleccionista de ediciones bodonianas que se pusieron a la venta a su muerte en 1817⁵⁹.

Para completar los ejemplares del libro, Bodoni tenía que ir encargando juegos de los grabados y de la portada a Rosaspina, que trabajaba en Bolonia. En agosto de 1800, ha preparado ya los ejemplares de presentación, y envía a Madrid siete copias «elegantemente legate all'inglese», destinadas al príncipe heredero y a su esposa, los destinatarios de la carta dedicatoria, al rey Carlos IV, a la reina María Luisa de Parma, al infante don Antonio, al primer ministro Mariano Luis de Urquijo y a Esteban Mendizábal, a la sazón tercer secretario en la Secretaría de Estado, que, después de su estancia en Roma trabajando con Azara, había estrechado relaciones con Bodoni⁶⁰. De sus sinsabores por la odisea de estos ejemplares en tiempos tan revueltos como los del año 1800 han quedado numerosas trazas documentales⁶¹. Después de la pérdida de un primer envío, vuelve a mandar a la corte ejemplares del libro, esta vez valiéndose de un medio más seguro, el equipaje de Manuel Salabert, que, desde Bolonia, se ofrece para llevar los libros y confiarlos a su padre,

el marqués de las Torrecillas, para que los presentara a los reyes y a otras autoridades. Bodoni aceptó, y así detalla el contenido de las dos cajas con los libros el 22 de septiembre: «Nella 1^a si contengono due copie legate all'inglese della *Descrizione* della famosa camera dipinta dal celebre Correggio in Parma. Ed avanti al frontispizio d'ognuna si trova una intitolazione stampata. La prima è per sua maestà il Re, la seconda è destinata per sua maestà la Regina»⁶². Los libros, esta vez sí, llegaron a sus destinatarios, en cuyas manos estaban a finales del mes de noviembre. Ni que decir tiene que Bodoni había aprovechado también la repetición de los envíos para situarse y adaptarse una vez más, y como era en él habitual, en relación con las autoridades y las sucesiones continuas de estos movidos tiempos, atendiendo a las caídas y a los ascensos políticos que ocurrían en el paso de 1800 a 1801, desde Godoy a Urquijo, y desde este a Cevallos, brillando nuevamente Godoy por encima de todos.

De los dos ejemplares destinados a los monarcas sobrevive en la Real Biblioteca el expuesto [fig. 137], que es uno de los pocos cuyo texto se imprime sobre el nuevo papel avitelado de las manufacturas de Pietro Miliani en Fabriano, y los grabados sobre un papel del mismo tipo mucho más fuerte y blanco que el que se encuentra en la tirada normal de esta emisión en folio. Un ejemplar verdaderamente real, que además conserva aún el envío a la reina María Luisa de Parma y, por supuesto, la encuadernación *a la inglesa* que menciona Bodoni.

Esta tiene el mismo aire de estilo propio y asentado en el taller de Parma. El lomo, por ejemplo, en comparación con el de los dos Kempis, se resuelve más sobriamente, con

solos seis nervios, en vez de siete; sus correspondientes siete casillas, cada una de ellas delimitada solo con paleta de tres hilos en su parte superior e inferior, se ornamentan con el mismo hierro, y sin más elementos dorados, a excepción de la que contiene un tejuelo único en marroquín encarnado con el título dorado con hierros individuales. Por una serie de detalles a los que me refiero en la monografía que está en la base de estas páginas, esta encuadernación a la inglesa podría ser un indicio del trabajo compartido en el taller que acaso manejaran los dos discípulos de Laferté, Guarnaschelli y Signifredi⁶³. La piel de base en lomo y planos está también manchada a hisopo; el marmorizado, sin embargo, es más elaborado que en los ejemplares del Kempis, porque presenta dos orlas concéntricas, una exterior estrecha bien jaspeada, delimitada por fuera con rueda de un hilo y en el interior por rueda de diente de ratón y un hilo, y otra incluso de color verde —dando la sensación de un mosaicado—, delimitada en el exterior por rueda ondulada de dos hilos, y en el interior por una rueda recta de tres hilos. En las esquinas de la calle teñida de verde, y apuntando al centro, se halla la misma composición que hemos encontrado en el ejemplar del Kempis de la reina y en uno de los atribuidos a Signifredi. Los cantos están dorados; en los contracantos, guardas de papel de aguas muy bien marmorizado en espiga con tonos azules dominantes, que no es similar a ninguno de los que hasta ahora hemos visto; en las cejas, una rueda ya documentada en Parma; y en los bordes de los planos, ruedas de dos hilos.

Otras encuadernaciones bodonianas y para los «bodoni» en la Real Biblioteca

En 1804, muere Azara; venía cayendo en picado también la poca influencia internacional de la Corona española, que comportará la renuncia a Parma y otros abandonos forzados en beneficio de Francia. Bodoni, de inteligencia acomodaticia, dejó de mirar hacia España, pues se había decidido, como era natural, por aceptar la protección de los gobernantes napoleónicos, que dieron un nuevo empuje a sus ambiciones. Pronto cambiaría protección oficial, la del rey de España por la del virrey de Italia, el ya mencionado Beauharnais, hijo adoptivo de Napoleón. En una carta anterior a 1808, quizá de 1806, justifica sus cambios por la mala gestión de los diplomáticos españoles, especialmente del embajador en Turín Blasco de Orozco, y no deja lugar a dudas sobre sus lealtades:

Altrettanto incresevole mi è riuscita l'inesattezza delle espressioni colle quali il prelodato Ministro ispano accenna di averlo addimandato a Madrid. Poiché in quel di benavventurato che l'augusto principe Eugenio, mio nuovo padrone e signore, ebbe la degnazione di accogliermi sotto l'alto suo padrocinio e noverarmi fra suoi certissimi servitori, io le dissi candidamente che già da gran tempo era decorato del titolo di tipografo di camera del monarca ibero, e che percepiva già da vari anni non tenue pensione. Degnossi allora l'ottimo umanissimo Viceré di accertarmi coll'innata sua clemenza ch'egli stesso avrebbe fatto ricercare l'opportuno permesso onde poter passare al suo servizio colla continuazione della medesima tanto

lena e vigoria donde tramandare alla più tarda posterità l'augusto suo imperial nome con qualche opera degna di cedro, e che il tempo edace non disruggera sì presto.⁶⁴

No sabemos si el hijo adoptivo de Napoleón, Eugenio, hizo la gestión, ni si esta tenía como destino a Carlos IV o a José I. Lo que sí es cierto es que el otrora impresor de Cámara de Su Majestad Católica, con el temporal cambio de dinastía en España y a pesar de las anteriores protestas de fidelidad exclusiva, ofrece su servicio poco después a José Bonaparte —al que habría conocido en Parma en 1797 durante su embajada, en el año de 1811—, en un intento de recuperar cargo y sueldo, y presentando las cosas como una continuidad de los beneficios borbónicos anteriores; era el mismo año en el que Bodoni no ahorra elogios obsequiosos a las elites francesas en Italia, en el ya citado magnífico y rarísimo *Cimelio tipografico-pittorico*, con motivo del nacimiento del hijo del emperador, o en el primer volumen de la serie de sus clásicos franceses, las *Maximes* de La Rochefoucauld, dedicado a Fernando Marescalchi, ministro de Asuntos Exteriores del Reino de Italia, o en la versión francesa del *Songe de Poliphile*, dedicado a la reina de Nápoles, esposa del general Murat.

Consecuencia de todo esto fue, durante los últimos años de Carlos IV, el cese de la llegada a Palacio de libros procedentes de Parma; o que aquellos que llegaran durante el reinado de José I, al que es lógico que Bodoni o sus protectores hicieran llegar los más importantes, salieran del país o se perdieran con sus bienes al abandonar España.

Bodoni muere el 30 de noviembre de 1813. La caída de Napoleón y los cambios políticos siguientes, que traerían la restauración del

Ducado de Parma en la persona de María Luisa de Austria, en el que hizo su entrada en 1816, o la vuelta al trono de España de los Borbones a finales de 1813, cambiaría también las estrategias de quienes sucedieron al impresor al frente de su propia imprenta. Fuera de la monografía y bibliografía de De Lama publicada en 1816, o de la colección de las obras de Mazza, son pocos los libros de importancia que no hubieran sido iniciados por Bodoni y que ven la luz durante la administración de su viuda, Paola Margherita dell'Aglio. Pendiente de publicación dejó Bodoni, después de trabajar años sobre él, uno de sus más valiosos productos, el *Manuale tipografico del cavaliere Giambattista Bodoni*, que se publicará «presso la Vedova», como se lee en portada, en dos excelentes volúmenes in-4^o. Glosar lo que dejó escrito Bodoni en su prólogo, o detallar su contenido y características sería ofender la cultura del lector, que sabe bien de la importancia de esta publicación en la historia del libro. Un mes después de haber sido presentada la obra a la duquesa, que se había dignado aceptar la dedicatoria de la viuda, llega a Madrid en abril de 1818 el ejemplar remitido al rey Fernando VII, que, personalizado con un envío impreso y una carta de su remitente, había salido de Parma el día 13 de ese mismo mes. Se había encargado de «inoltrarlo» [expedirlo] Eusebio Bardaxí y Azara, el sobrino de don Nicolás, a la sazón embajador en Turín, desde donde hace llegar el ejemplar a Madrid, que es el que hoy se guarda en la Real Biblioteca y se expone [fig. 138]. Si atendemos a la lista de ejemplares vendidos y regalados por la viuda hasta 1820, el mismo día fue también favorecido Bardaxí, diplomático y sobrino de Azara, con otro ejemplar. Unos días después, quizá en gradación de importancia política

del mismo acto de presentación, el libro es remitido a Carlos IV, a su destierro de Roma, donde moriría al año siguiente⁶⁵. Está claro que la casa Bodoni agradece y, sobre todo, procura rehacer las relaciones de otrora que vuelven a dominar en Europa.

Valiéndose de su secretario, Fernando VII hace llegar su agradecimiento desde Sacedón el día 18 de julio, una seca carta⁶⁶, que poco brilla en el corpus de agradecimientos entusiasmados —y en algunos casos generosos: la duquesa le regala un reloj, el zar un anillo, otro el rey de Cerdeña, un collar el gran duque de Toscana, el papa dos medallas de oro, otros quieren hacer efectivas las cien libras en que se vende el libro— que reunió Ciavarella al prologar la primera edición en facsímile del *Manuale* a cargo de Franco Maria Ricci. Pienso que no es una aprensión mía si siento permear entre sus líneas el desinterés de su Majestad Católica sobre estas cosas que si admiraron su abuelo, sus tíos, los consejeros de estos, y algo más que él su padre. Por ello quizá no deba parecernos extraño que solamente esos tres nombres de la Monarquía Católica, el de Fernando VII, del embajador Bardaxí y el de Carlos IV, figuren en la lista de ejemplares regalados, y que ni un solo comprador español comparezca en la de quienes gastaron los buenos duros que valían ya a su salida los dos volúmenes del libro, en contraste con la presencia de los bibliófilos y librerías italianos, franceses —Renouard, por ejemplo, que compra once ejemplares— o ingleses.

El *Manuale* de la Real Biblioteca se conserva en el mismo estado en que fue enviado desde Parma, incluyendo aún el impreso *ad personam* y con su encuadernación en cartón recubierto de papel amarrquinado, cuyo lomo se distribuye en cinco secciones por medio

de ruedas doradas de doble hilo horizontales, sin más ornamento que el circulillo que incluye el número de tomo; en el segundo espacio se dora en versales el título y nombre de autor con hierros individuales, y en el de la base el nombre del tipógrafo y el año [fig. 138]. Los planos se enmarcan con ruedas de doble hilo; las guardas son de un papel fuerte azulón. Constituye, así, la única encuadernación en rústica original bodoniana conservada en la Real Biblioteca. Como este era la mayor parte de los ejemplares que salieron de Parma; al compararlo con el que tengo a mano, la única diferencia que noto es que no todos tienen en los planos el recuadro dorado.

El aprecio de las rústicas bodonianas no es solo moderno, sino que ya en tiempos del tipógrafo muchos coleccionistas conservaron los libros en *cartoncino arancione*, con papel de aguas o, como este, en papel amarrquinado encarnado. Como las rústicas presentaban los libros, generalmente, sin cortar, el volumen tenía el aspecto con el que salía de la imprenta, sin merma alguna de márgenes. Esta condición prístina se va convirtiendo poco a poco en una exigencia de los coleccionistas, que, desde luego, procuró y consiguió imponer el propio impresor, quizá porque, con la simplicidad de la encuadernación, contrastaba mejor la calidad o importancia de su trabajo, lo que también podría extenderse a las encuadernaciones «all'impostura» de grandes ejemplares que el propio Bodoni preparó para importantes bibliotecas u ocasiones

Las ediciones bodonianas hasta ahora examinadas y expuestas actualmente conservadas en la Real Biblioteca no son ni todas las principales que en su febril actividad produjo, ni tampoco todas las que, de hecho, Bodoni envió a Madrid. *La Gerusalemme liberata* de Tasso,

datada en portada en 1794, aunque aún en octubre de ese año estaba a la espera de poder añadir la dedicatoria al rey Carlos IV, cuya autorización había sido gestionada por el conde Ventura, por ejemplo, es una de sus obras fundamentales de los más fértiles años de la imprenta privada. Cinco ediciones, como las llama Bodoni, simultáneamente publicó, y todas ellas dedicadas al rey de España, como uno de los tributos con que pretendía agradecer la pensión concedida en 1793. Así lo expone en el «manifiesto» de suscripción de la serie de clásicos que pretendía publicar y de la que vieron la luz, además de *La Gerusalemme*, la *Commedia* de Dante y el cancionero de Petrarca. La más rara —y, desde luego, magnífica— de esas ediciones, de menos de cien ejemplares sobre papel vitela, en tres tomos en folio, con dos estrofas del poema en cursiva por página, no se conserva en la Real Biblioteca. De la primera, y más representativa sin embargo, en dos tomos en folio grande sobre papel verjurado, con tres estrofas en letra redonda impresas por página, en tirada total de ciento cincuenta ejemplares, cien de los cuales nominados para los suscriptores, si hay un ejemplar. *Ad calcem*, casi, los primeros de esta edición, Bodoni pensó en enviar a Madrid dos ejemplares, uno para el rey y otro para Godoy, junto con el de las obras de los poetas elegíacos latinos que Azara manda encuadernar en Parma para el rey y da instrucciones a Bodoni para que se enviara por mediación del cónsul español en Livorno⁶⁷. A este envío se hubo de renunciar, debido a la inseguridad que había en ese momento para todos los transportes en Italia y en el Mediterráneo. Aprovechando las ofertas de cierto capellán Luigi del Fiume, que volvía a España, después de haber venido a Parma en la comitiva del ministro conde Ventura, mandó encuadernar ocho ejemplares «magnificamen-



Fig. 138
Giambattista Bodoni, *Manuale tipografico del cavaliere Giambattista Bodoni*. Parma: presso la Vedova, 1818. Encuadernación en cartón rojo con hierros dorados. Vol. I. RB, IV/5477

te all'inglese», destinados a los reyes y a otras personalidades de la corte y los confió al «prete» en junio de 1795. Este se la jugó, y, como narra el mismo Bodoni a su amigo Mendizábal años después, «non lo presentò in mio nome, anzi furono smarrite le lettere che accompagnavano la mia non indifferente offerta. Il prete ottenè non so qual pensione ecclesiastica, ed io non ho mai avuto il menomo riscontro su i libri predetti»⁶⁸. Azara no desaprovechará tiempo después para recordarle implícitamente las consecuencias de tomar iniciativas de enviar libros a Madrid por su cuenta y riesgo⁶⁹, cosa que, en la carrera apresurada y egocéntrica de *servicios* tras de honores y gracias, podía ser tan arriesgada como beneficiosa.

De hecho, el ejemplar que actualmente se puede consultar en la Real Biblioteca de



Fig. 139
Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*.
Parma: nel Regal Palazzo co'tipi Bodoniani, 1794.
Encuadernación en tafilete con hierros dorados.
Vol. I, RB, VIII/6120

La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso, aquí expuesto [fig. 139], no es uno de los encuadernados a la inglesa, según la forma a la que se refiere Bodoni al calificar la encuadernación, sino que presenta las mismas características de los libros de la biblioteca del infante don Antonio que, habiendo sido adquiridos en rústica, se encuadernan en Madrid, como los también expuestos *Scherzi poetici e pittorici* de 1795, con texto de Giovanni Gherardo De Rossi e ilustraciones de Teixeira grabadas por Rosaspina [fig. 140], y el *Τρυφιοδορου Αργυριου του γραμματικου Διου αλωσις* del año siguiente en sus dos ediciones, in-4^o e in folio pequeño [figs. 141 y 142]. Más arriba hemos visto cómo se solicita a Bodoni que envíe incluso alguno de los libros que regala sin encuader-

nar; en un caso se justifica porque así ocuparán menos espacio en el transporte, pero en otros se expresa la preferencia de los destinatarios por las encuadernaciones madrileñas. Al acabar la edición del Virgilio de 1793, el segundo de los clásicos latinos patrocinados por Azara, este narra la impresión que ha hecho al llegar a Madrid encuadernado en rústica, tal como se solicitó, y las prisas de Godoy por presentarlo al rey, no sin que antes «Sancia famoso legatore lo ricoprissè»⁷⁹. Este es el ejemplar actualmente conservado en la Real Biblioteca y aquí expuesto, en el que se reconoce la mano y los ornamentos utilizados por Gabriel Sancha (XI/3445 y 3446).

Es evidente que en Madrid preferían, quizá, la encuadernación local, que por lo que se puede percibir en estos ejemplares va abandonando las maneras más barrocas que aún dejan su huella en los ejemplares encuadernados en Parma, y tiende a los estilos puramente neoclásicos que despegan al tiempo en otros lugares de Europa. Ruedas en los planos y ornamentación en lomos lisos se inspiran en los mismos elementos clásicos —ánforas, lámparas, grecas griegas y romanas— en los que se basa la ornamentación que inundará los productos de otras artes mayores y menores. Se podría hablar, por tanto, de un cierto reajuste de la encuadernación para libros bodonianos en Europa. En el caso de España, una golondrina no hace verano, y el caso de don Antonio, aficionado él mismo a la práctica ligatoria, no puede extenderse a otros españoles que formalizarán con estilos similares sus colecciones bodonianas en talleres de encuadernación españoles.

Sí se perciben tendencias, sin embargo, en el caso de Francia o de Inglaterra. Es habitual encontrar en bibliotecas e, incluso, en el

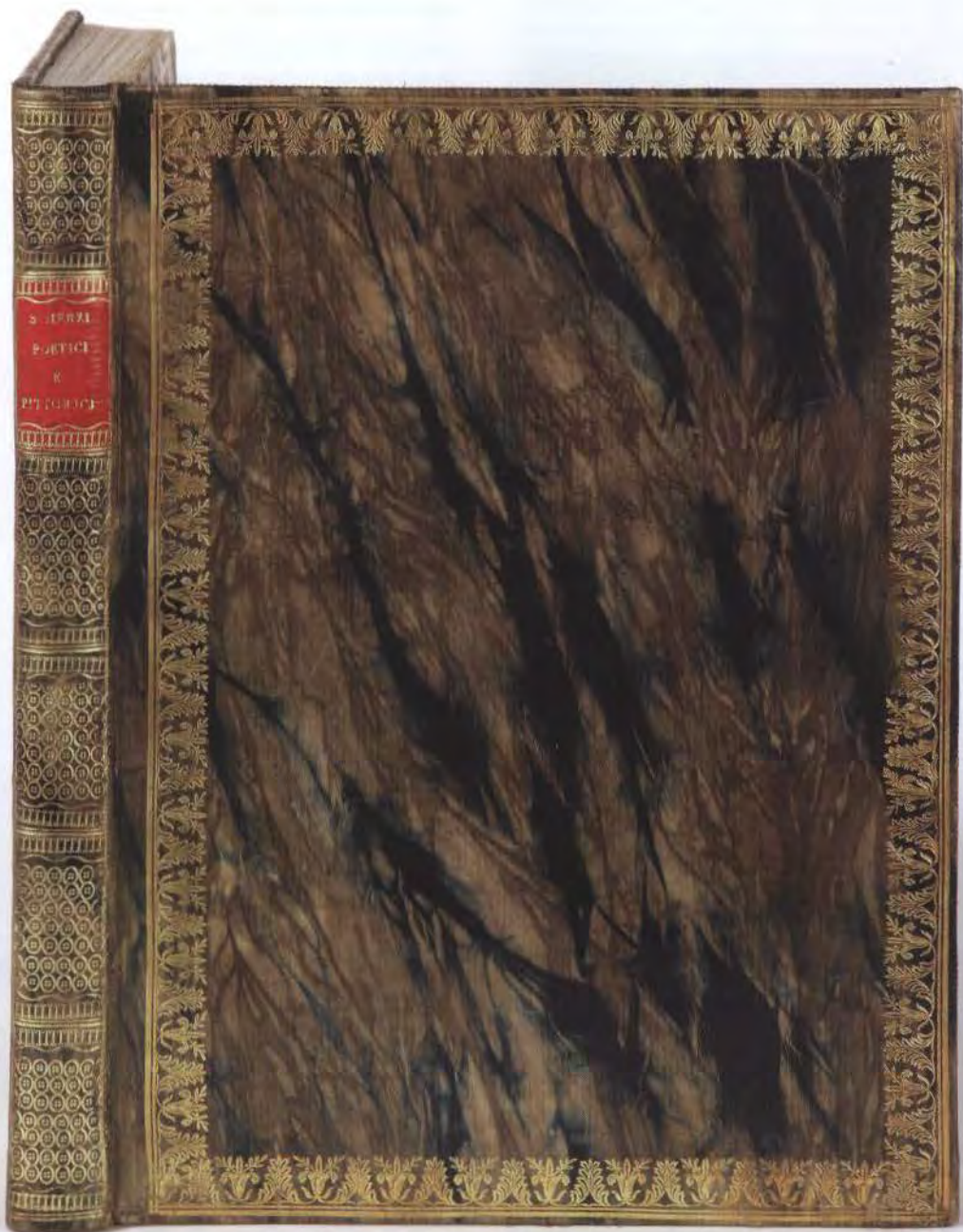


Fig. 140
Giovanni Gherardo De Rossi, *Scherzi poetici
e pittorici*. Parma: co'tipi Bodoniani, 1795.
Encuadernación en pasta valenciana con hierros
dorados de Santiago Martin. RB, VIII/2322



mercado anticuario un tipo de encuadernación neoclásica bastante sobria para los libros de Bodoni, especialmente para sus ediciones de autores clásicos, a cargo de Kalthoerber o Pyne, por citar dos de los grandes ingleses, cuyos parecidos sorprenden al compararlas con las mucho más abundantes de Jean-Claude Bozérián, que también en el caso de sus trabajos sobre libros de Bodoni demuestra trabajar en serie o «par masses», por utilizar la calificación de Beraldi. Es probable que Bodoni, que conocía el trabajo de los Bozérián, gustara de este tipo de encuadernación tan sobria y, al tiempo, tan neoclásica, es decir, tan apropiada a sus libros, aunque sabemos de su rechazo de la oferta de Renouard de hacerle encuadernar una serie de sus libros in-8^o en París, aduciendo que no quería ofender a los encuadernadores de Parma. Esta actitud de renuncia a la innovación por mor de la fidelidad a personas como Domenico Guarnaschelli y a las de los demás artesanos de Parma, que en su estilo podían resultar con el tiempo algo arcaicos, le honraba, aunque también pudiera ser enjuiciada como una rémora para el propio prestigio de las ediciones bodonianas en Europa y, por supuesto, para el desarrollo del arte de la encuadernación en Parma.

Fig. 141

Trifiodoro, *Tryphiodorou Aigyptiou tou grammatikou Iliou alosis*. Parmae: in Aedibus Palatinis, Typis Bodonianis, 1796. Encuadernación en piel con hierros dorados de Santiago Martín. RB, XIX/8290

Fig. 142

Trifiodoro, *Tryphiodorou Aigyptiou tou grammatikou Iliou alosis*. Parmae: in Aedibus Palatinis, Typis Bodonianis, 1797. Encuadernación en piel con hierros dorados de Francisco Cifuentes. RB, VIII/6130

- 1 | Bien cierto es que Ud. es aquí el más apreciado de todos los tipógrafos del mundo desde el 1450 hasta hoy, y que todos son una panda de... en comparación con el gran Bodoni. | Este trabajo es una versión abreviadísima de la originalmente redactada para este volumen, que no puede ser publicada por su extensión, y que ve la luz en otro lugar (véase, en bibliografía, *CATEDRA* en prensa [a]). Las cartas y documentos que aquí se utilizan, cuando no se especifican datos bibliográficos concretos, irán viendo la luz en los varios volúmenes de mi *G. B. Bodoni y los españoles*, de la que ya se ha publicado el primero (*CATEDRA* 2010). La investigación se ha desarrollado en el seno del proyecto *Público, libro, innovación tipográfica y bibliofilia internacional en el Siglo de las Luces: Bodoni y España*, que se desarrolla en la Universidad de Salamanca, con la ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-23223). Parte de las estancias en bibliotecas nacionales y extranjeras que han sido necesarias se han materializado con la ayuda PR2010-9558 del «Subprograma de estancias de movilidad de profesores e investigadores españoles en centros extranjeros de enseñanza superior e investigación», del Ministerio de Educación.
- 2 | Sobre la biblioteca bodoniana del infante don Antonio y sobre la intervención de Bodoni y libreros españoles en su formación me extiendo en una monografía (*CATEDRA* en prensa [b]).
- 3 | Se trataría, así, de un plan de refundación de la librería ya existente, y de la que se conserva el catálogo de 1782, publicado y estudiado por LOPEZ-VIDRIERO 2002.
- 4 | [Sin encuadernar al objeto de complacer su gusto [del Príncipe] de encuadernarlos aquí.]
- 5 | Véase BERTINI 1983, 42-46; y también GORRERI 1994, 49-51 —esta monografía es la más completa sobre Laferté en Parma—, y, más recientemente, CAROSELLI 2010, 55-56. Quiero agradecer la atención y los consejos con que me han obsequiado los doctores Giuseppe Bertini y Silvana Gorrieri, así como también las fundamentales noticias de Federico Macchi, que incorporo, sin embargo, en la versión extensa de este trabajo.
- 6 | Sobre esta, la visita y la producción del libro véase MINGARDI 1990.
- 7 | [Sorprendente y que le honra infinitamente.]
- 8 | CIAVARELLA 1979, I, 55-57. No obstante el valor de la benemérita edición de Ciavarella, trabajamos en una nueva edición de este epistolario fundamental.
- 9 | Para más detalles, véase *CATEDRA* en prensa [a].
- 10 | Véase *CATEDRA* en prensa [b].
- 11 | GORRERI 1994, 55-59.
- 12 | La aportación más amplia y reciente sobre este encuadernador es la de CAROSELLI 2010, 55 y ss. Para otras encuadernaciones y otros encuadernadores, véase *CATEDRA* en prensa [a].
- 13 | Véanse, aparte lo aquí expresado, las referencias de GÓTOR 1992.
- 14 | [Tan soberbia que no volviera a saberse de la susodicha.]
- 15 | CIAVARELLA 1979, I, 115.
- 16 | *Ibidem*, II, 35. [Por el amor de Dios, no se le ocurra a Ud. ensuciar nuestro Horacio con florituras ni adornos grabados, que toda su belleza ha de consistir en la tipografía y la limpieza del texto.]
- 17 | *Ibidem*, I, 140. [No saliese ni un solo ejemplar.]
- 18 | *Ibidem*, II, 10. [Para un tamaño folio el carácter debe ser un tanto grueso, de lo contrario resulta ruin y sin fuerza y cansa la vista.]
- 19 | *Ibidem*, II, 14. [Decidámonos de una vez.]
- 20 | *Ibidem*, II, 21.
- 21 | *Ibidem*, II, 23.
- 22 | *Ibidem*, II, 30.
- 23 | *Ibidem*, II, 33.
- 24 | *Ibidem*, II, 48.
- 25 | *Ibidem*, II, 51. [A la inglesa, en marroquín verde porque no lo hay rojo [...]. No sé cómo saldrá porque el mejor encuadernador que teníamos se marchó sin previo aviso y tengo entendido que está en la imprenta del Seminario de Padua [...] entre tanto me daré prisa en hacer que esté listo el ejemplar destinado al rey, y me congratulo de que estará preparado en cuanto haya comprobado el mío.]
- 26 | *Ibidem*, II, 56.
- 27 | *Ibidem*, II, 58.
- 28 | Véase, sin embargo, *CATEDRA* en prensa [a].
- 29 | CIAVARELLA 1979, II, 64.
- 30 | JIMENO PUYOL 2010, 1792.
- 31 | *CATEDRA* 2010, 42-43. [No tienen ni idea y las aprecian menos que en buen papel; este gusto aún no ha penetrado en mi Arabia.]
- 32 | Véase *CATEDRA* en prensa [a] y [b].
- 33 | Son pocos los casos parecidos. Agradezco al doctor Federico Macchi el haberme dado a conocer la firma del encuadernador Antonio Cantoni, activo en Bergamo entre 1666 y ca. 1700, que ponía su nombre en la ceja del contracanto anterior y el lugar donde ejercía en el mismo lugar en que Guarnaschelli ha puesto su nombre.
- 34 | He individuado estos hierros en *CATEDRA* en prensa [a].
- 35 | Agradezco a Valentín Moreno, de la Real Biblioteca, su experta definición de este escudo. Véase MORENO 2008, 42-45, 139, lám. 48.
- 36 | Véase, sin embargo, *CATEDRA* en prensa [a].
- 37 | [No sin cierto esplendor y elegancia peculiares.]
- 38 | DE LAMA 1816, II, 80. [Quizá Italia pueda ser imparcial a la hora de juzgar al impresor parisino y al de Parma.]
- 39 | [Obra escrita en papel llamado vitela, procedente del taller de Montgolfier (padre e hijo), en la ciudad que lleva por nombre Annonay, con los primeros caracteres romanos fundidos por Henri Didot, el segundo hijo de Pierre-François Didot.]
- 40 | Para este asunto y la reacción de Bodoni, véase *CATEDRA* en prensa [c].
- 41 | [Cuarenta años casi dedicado a los libros, juzgando que nada de cuanto les es propio me es ajeno, abarcando todos y cada uno de sus aspectos.]

- 42 [Los monumentos de las sagradas letras soberbia y magníficamente compuestos con mis caracteres.]
- 43 CATEDRA en prensa [a].
- 44 MINGARDI 1994, 208. A este trabajo nos remitimos para variados aspectos de la producción de los dibujos originales y de los avatares de la edición bodoniana, así como también al más reciente de RAGGI 2005. Por lo que se refiere a la cámara, sigue siendo de obligada consulta la compilación de BAROCELLI 1988, en la que se reproducen documentos varios, incluyendo alguno de los publicados por Bodoni y en su entorno, a los que aquí me refiero.
- 45 CIAVARELLA 1979, II, 42. [De hacer grabar los cuadros de Correggio que están en este convento de monjas. Los copiarán y después me mandaràn las copias y Volpato y Mörghen haràn por su cuenta los grabados.]
- 46 *Ibidem*, II, 44. [A pesar de las promesas que me hicieron de que se grabarían, temo que no se haya hecho nada; por lo que veo, en Parma el único que hace algo es Bodoni.]
- 47 *Ibidem*, II, 45. [Que enreda el asunto.]
- 48 RAGGI 2005, 48.
- 49 *Ibidem*, 54, quien transcribe en nota la carta de Vieira conservada en la Biblioteca Comunale de Forlì, Fondo Piancastelli, Carte Romagne 397.519.
- 50 [Publicar esta cámara de Correggio con una descripción en italiano, español, francés e inglés.]
- 51 Así lo escribe a Rosaspina (SERVOLINI 1958, 115).
- 52 Ha reconstruido con detalle el proceso de producción RAGGI (2005, 52-62), a partir de las cartas cruzadas entre los tres interesados.
- 53 SERVOLINI 1958, 183.
- 54 CIAVARELLA 1979, II, 133.
- 55 SERVOLINI 1958, 250. [Para dar a conocer una obra que ya lleva varios años esperándose con impaciencia.]
- 56 DE LAMA 1816, II, 139.
- 57 CIRAVEGNA 1942, 237. [Que tanto ha complacido a nuestro Infante que quiere leerse las tres [...] encuadernadas a la inglesa con mucha elegancia.]
- 58 CIAVARELLA 1979, II, 134.
- 59 Para una ampliación sobre su papel en esta edición y su relación con los diplomáticos españoles, véase Catedra en prensa [a].
- 60 CIAVARELLA 1979, II, 158.
- 61 CATEDRA en prensa [a].
- 62 [En la primera se incluyen dos ejemplares encuadernados a la inglesa de la *Descrizione* de la famosa cámara pintada por el celebre Corregio en Parma. Al frente de cada una va impresa una dedicatoria. La primera es para su majestad el rey, la segunda va dirigida a su majestad la reina.]
- 63 CATEDRA en prensa [a].
- 64 [Igualmente insoportable me ha resultado la vaguedad de las expresiones con las que el celebrado ministro español indica que lo ha enviado a Madrid. Después de aquel bienaventurado día en el que el agosto príncipe Eugenio, mi nuevo mecenas y señor, se dignó a acogermi bajo su alta protección y a contarme entre sus segurísimos servidores, yo le dije ingenuamente que ya hacia mucho tiempo que se me habia distinguido con el título de impresor de cámara del rey de España, y que llevaba ya varios años disfrutando de una pensión nada magra. Dignóse el óptimo humanísimo virrey a asegurarme con su innata clemencia que el mismo habria mandado que se buscara el oportuno permiso para que yo pudiera pasar a su servicio conservando el mismo entusiasmo y vigor precisos para hacer que trascendiera a la posteridad su agosto nombre imperial con alguna obra digna de memoria y que el tiempo cruel no destruyera en breve plazo.]
- 65 CIAVARELLA 1965, 38.
- 66 Véase en CATEDRA en prensa [a].
- 67 CIAVARELLA 1979, II, 99.
- 68 [No lo presentó en mi nombre ni mucho menos, que se traspapelaron las cartas que acompañaban mi ofrecimiento nada tibio. El cura se ganó no sé qué pensión eclesiástica y a mí no me ha correspondido absolutamente nada por los dichos libros.]
- 69 CIAVARELLA 1979, II, 120.
- 70 *Ibidem*, II, 90. [Sancha, famoso encuadernador, lo reencuadernase.]