

# *Aproximación histórica al libro antiguo*

Aurora MIGUEL ALONSO

Biblioteca Facultad de Farmacia. Universidad Complutense de Madrid

En este trabajo voy a presentar en grandes pinceladas la evolución del libro antiguo, desde la aparición de la tipografía hasta los inicios del s. XIX, momento en que la mecanización de la imprenta hace que se abandonen las fórmulas vigentes en los tres primeros siglos de su historia. El trabajo voy a dividirlo en dos partes. En la primera me detendré especialmente en el período incunable, ya que buena parte de las fórmulas o tendencias que más tarde se desarrollarán en la confección de un libro se iniciaron en esta etapa. En la segunda parte profundizaré en el estudio de algunos de los impresores que, en la historia de la imprenta, han sido decisivos para su desarrollo y avance.

## LOS INICIOS DE LA IMPRENTA. EL PERÍODO INCUNABLE

El libro impreso nació, de todos es sabido, hacia 1450 en una ciudad alemana, Maguncia, por obra de un orfebre, Johann Gutenberg. Nació por la conjunción de diversos descubrimientos y técnicas perfeccionadas a lo largo del siglo XV, pero también por la necesidad ineludible que en esos momentos tenía la cultura occidental de encontrar una fórmula de multiplicación de textos, ya que la tradicional de copia manual de originales era absolutamente insuficiente para la demanda del estudioso del momento.

En Europa, la técnica de la impresión de imágenes se desarrolló extraordinariamente un siglo antes que la tipografía. Durante el siglo XIV se multiplican los talleres de estampación para dar servicio a dos tipos de clientela: una utilización civil, por la gran difusión en este período de las barajas de juego; y una utilización religiosa, por la demanda masiva de imágenes

piadosas destinadas a su amplia distribución a lo largo de las rutas de peregrinación, en los lugares santos y en el ámbito familiar (Flocon, 1961). La expansión de esta técnica y de sus productos fue facilitada sin duda por el desarrollo del comercio en la Baja Edad Media y por la evolución de las ciudades.

La finalidad de esta fórmula de reproducción es clara: buscar la multiplicación masiva de una imagen, abaratando los costes. Como materia prima se utilizó predominantemente la madera, maleable aunque poco duradera, dando lugar a la xilografía. De una forma más minoritaria se utilizó también la plancha de metal, dando lugar a la metalografía.

El uso cada vez más frecuente de esta técnica de impresión permitió dar un paso adelante en la búsqueda de una fórmula para reproducir masivamente textos. Cada hoja de un manuscrito se trataba como una imagen y se grababa en relieve en una plancha, de madera o de metal. A continuación se reproducía cuantas veces fueran precisas. Aunque hoy parezca agotadora esta fórmula, no lo parecía en los siglos XIV y XV, ya que la solución existente hasta entonces era todavía más lenta y agobiante: copiar uno a uno los textos deseados, y tantas veces cuantas fueran solicitados.

Es posible que durante un tiempo se considerara la solución definitiva. Una vez realizada la plancha, se podía conseguir en un día lo que un copista había tardado más de un año. El descubrimiento se consideró maravilloso, pero pronto se vio que no resolvía el problema definitivamente. Lo que era útil para reproducir pequeños textos de piedad o de enseñanza, resultó claramente insuficiente en la reproducción de libros de un número considerable de hojas como la Biblia, volúmenes de teología o de escolástica, para los que se hubiera necesitado años de trabajo para acometer la grabación de varios centenares de planchas en la reproducción de una sola obra. Quizá para este tipo de obras era más cómoda la copia manual.

El problema que se debía resolver era encontrar la fórmula de suprimir la obligación de volver a grabar continuamente las mismas letras incluidas en palabras diferentes, ya que eran idénticas y sólo variaba el lugar que ocupaba en el texto. La fórmula lograda fue la tipografía, ya descubierta en Oriente, pero reinventada y llevada a sus últimas consecuencias en Occidente por Johann Gutenberg.

La tipografía es el método de impresión por medio de «tipos», pequeños paralelepípedos que portan cada uno una letra en relieve, y que se reúnen formando líneas y páginas para ser a continuación impresas sobre una superficie lisa, normalmente papel. Las posibilidades que se abrieron con la invención de la imprenta fueron tan grandes, tan decisivas, que se consideró la entrada de una nueva era a partir de este descubrimiento. Pero a la vez, la invención de la imprenta con caracteres móviles se inserta de forma natural en el contexto de los descubrimientos técnicos de este período.

Para que Gutenberg pudiera imprimir su primer libro, se habían tenido que hacer nuevos descubrimientos en la metalurgia, la química y la mecánica y, a la vez, sólo cuando todos estos conocimientos convergieron con un importante capital, fue posible la fabricación de una mercancía, el libro (Audin, 1972).

Fueron muchos los problemas que tuvieron que resolver para conseguir los primeros ejemplares aceptables: fabricación de una tinta grasa, muy negra y de secado rápido, construcción de una prensa a la vez sólida y precisa, la puesta a punto de un sistema de referencia para hacer coincidir recto y verso del texto impreso, la sujeción y transporte de la composición, búsqueda y hallazgo de los diferentes metales y aleaciones necesarios para realizar los punzones, matrices y caracteres, y muchos problemas más. Y se encontraron las soluciones de una manera tan perfecta que, en líneas generales, la imprenta utilizada por Gutenberg es la misma que se refleja en los textos e ilustraciones aparecidos sobre el tema en el siglo XVIII, como el publicado en la Enciclopedia de Diderot.

### **El libro incunable**

La palabra «incunable» designa todo libro impreso antes de Pascua de 1500, es decir, antes del 19 de abril de 1501 según el calendario gregoriano. ¿Por qué 1500? La elección de esta fecha se ha considerado desafortunada. No se puede presentar ninguna razón para decidir que la imprenta salga de su «cuna» en 1500. Hacia 1480, el nuevo arte se encontraba extendido por casi toda Europa, pero llegará bastante después del cambio de siglo a otros lugares del mundo entonces conocido. Y, al menos durante treinta o cuarenta años, la imprenta seguirá conociendo un desarrollo prodigioso que sólo se ralentizará a partir de 1550. Si es preciso fijar una fecha límite, parece más adecuada la de 1550, aceptada por la mayoría de los historiadores del libro, ya que en la decena que se abre con esta fecha la imprenta sufrirá un período de recesión para entrar en una actividad más dirigida y controlada, consolidándose también en esta época las distintas escuelas nacionales (Flocon, 1961).

¿Cómo es el libro incunable? Los primeros tipógrafos sólo intentan conseguir réplicas de los manuscritos lo más exactas posibles y al mejor precio. Pero a lo largo de los primeros años se estabilizan fórmulas que se convertirán en esenciales en un libro moderno: la paginación, las signaturas tipográficas, el empleo de distintos tamaños de letras para comienzo de capítulo, títulos, etc. —respetando la misma familia tipográfica—, índices de todas clases, ilustraciones; y como innovaciones más importantes respecto al manuscrito, la marca de impresor y la portada. A continuación vamos a insistir en dos de estas innovaciones, la letrería tipográfica y la ilustración, ya que a través de ellas el investigador extrae buena parte de los datos necesarios para estudiar escuelas, influencias, etc.

### Tipografía incunable

La escritura manuscrita del siglo xv era de una complicación extrema. Generaciones de copistas habían ido añadiendo a las 23 letras del alfabeto latino, no sólo las capitales correspondientes, sino también numerosas ligaduras y abreviaturas. En un primer momento, el tipógrafo no busca reformar la escritura, sino reproducirla en toda su belleza con sus 200 ó 300 signos más habituales; de otra forma, cualquier hombre instruido hubiera descubierto la diferencia y hubiera desdeñado la copia.

El resultado de esta exigencia marcada por los propios tipógrafos es que la imprenta da en sus inicios sus más bellos monumentos. Como ejemplo, la *Biblia* llamada de *42 líneas* o *Mazarina*, versión completa de la Vulgata que se terminó de imprimir en 1455 en dos volúmenes. En total consta de 741 páginas y 2.500.000 signos, y es una maravilla de presentación por el dibujo firme de los caracteres y por su paginación sobria y convincente, imitando y sobrepasando en belleza y claridad a los mejores manuscritos contemporáneos.

Pero a medida que pasan los años y que el libro se difunde cada vez más, se estabilizan las «familias» de caracteres y va dando lugar a una cierta normalización. La complicación de las abreviaturas y las ligaduras se sustituye progresivamente por signos netamente separados, más adecuados por otra parte a las técnicas de su fabricación, ya que los punzones debían ser lo más simples y nítidos posibles. Se abandonan progresivamente los caracteres que imitan la escritura manual, ya que la multiplicación de ligaduras a lo largo de una palabra complica enormemente la creación de caracteres y dificulta la lectura.

Poco a poco van quedando dos grandes familias de caracteres, los caracteres góticos, con una gran variedad de subgrupos, y los caracteres romanos e itálicos, mucho más normalizados desde un principio. El empleo de una familia u otra dependía no del gusto del impresor, sino, sobre todo, del contenido temático de la obra. Los caracteres góticos se reservaron para libros teológicos, jurídicos y libros en idioma vulgar; los caracteres romanos e itálicos, para las obras de estudios clásicos y de humanistas. El hecho de que este tipo de estudios se llevaran a cabo especialmente en Italia, e incluso por los impresores eruditos como Manucio, facilitó la aplicación de esta letra. Al contrario, la preponderancia casi exclusiva en Alemania y otros países protestantes de publicaciones de literatura de piedad y de controversia católica, además de la traducción muy temprana de libros religiosos, especialmente la Biblia, a la lengua nacional, hace que progresivamente se identifique la letra gótica con estos países.

Con el paso del tiempo, la letra romana, más clara que la gótica, se va extendiendo por todos los países y por todo tipo de literatura. Sólo permanece la gótica entre los países germánicos y eslavos, convirtiéndose con el tiempo en la «letra nacional» en Alemania casi hasta nuestros días, lle-

gando a ser incluso una cortapisa para la difusión de ideas alemanas en el resto del mundo (Updike, 1937).

### **Ilustración incunable**

En cuanto a la ilustración, la necesidad que tuvieron los primeros impresores de no alejarse de sus modelos, los manuscritos, se capta también cuando estudiamos las primeras ilustraciones. En un primer momento se buscó la solución de dejar huecos para que el iluminador decorara, como en los manuscritos, los textos impresos. Pero pronto se aprovecha la tradición de la xilografía y comienzan a incorporarse a la composición del texto planchas de madera grabadas con imágenes, imprimiéndose todo simultáneamente o en dos fases sucesivas. Los primeros impresores que incorporaron grabados al texto eran posiblemente, ellos mismos, grabadores o iluminadores (Esteve Botey, 1993).

El primero del que ha quedado constancia es Albrecht Pfister, de Bamberg, y la primera obra ilustrada, el *Edelstein*, colección de fábulas en la que se incorporan grabados xilográficos que posiblemente fueron utilizados anteriormente como grabados independientes. Un hecho que se repite continuamente en los primeros impresos es que una misma figura puede representar cosas muy diferentes, según las necesidades del texto. Así, un retrato puede representar a uno u otro rey, a uno u otro profeta o santo; una vista representa en cada momento la ciudad de la que habla el texto al que acompaña. Como ejemplo expresivo, podemos citar la obra de Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, publicado en Nuremberg en 1493, con 1809 ilustraciones pero sólo 645 planchas. Los retratos de 596 personalidades famosas están representados solo con 72 tacos, por lo que cada uno tuvo que ser utilizado ocho o nueve veces (Eisenstein, 1994).

Del grabado destinado a ser un simple calco para ser coloreado a mano, se pasa al ilustrador que va buscando la belleza del trazo en sí mismo, consiguiendo con el juego de líneas negras y zonas blancas una maestría que hace olvidar la etapa anterior. Esta circunstancia va pareja a la aparición de grabados «firmados»; empieza a dejar de ser un trabajo anónimo para ser «reconocido» por sus autores. De todas formas, y al menos en esta primera etapa, muy pocos grabados pueden ser atribuidos a un artista, ya que sigue siendo considerado como un trabajo artesanal bajo las órdenes del impresor, el verdadero responsable de la obra.

A continuación, vamos a citar dos obras maestras ilustradas de esta primera etapa: una, con artista conocido, el *Apocalipsis*, ilustrado por Alberto Dürero en los últimos años del siglo xv; y otra, que aunque no se conoce el autor de sus grabados, es considerada por muchos como uno de los libros más bellos de todos los tiempos: el *Hypnerotomachia Poliphili* o Sueño de Polifilo, impreso hacia los mismos años, 1499, en Venecia por Aldo Manucio.

La obra de Durero que estudiamos aquí es una colección de quince láminas publicadas en 1498 en forma de libro. Con este trabajo Durero eleva la xilografía al rango de arte mayor. No hay que olvidar que es considerado en la historia del grabado como una de las tres personalidades más grandes de todos los tiempos, junto con Rembrandt y Goya.

Con un lenguaje iconográfico desconocido antes de él, representa acontecimientos en el cielo y en la tierra, escenas terribles que hasta entonces nunca se habían representado gráficamente y que están muy cercanas a los acontecimientos que está viviendo Europa en esos momentos. Esta colección de grabados sirvió también de nexo entre los estilos artísticos del norte y del sur del continente, ya que la influencia de los autores italianos del momento, en especial de Mantegna, es evidente (Knappe). Tuvo una gran difusión, ya que en 1511 se realizó una nueva edición y en 1515 aparecieron copias italianas en Venecia. Rafael se inspiró en ella para diseñar sus pinturas de las Stanzas del Vaticano; y en San Marcos de Venecia, estas xilografías fueron trasladadas a mosaicos de tamaño mayor del natural. En toda Europa, Francia, España o Países Bajos, sirvieron de inspiración a artistas siempre que pudieron hacerse con una copia.

Si este es un ejemplo de una obra de arte excepcional difundida a través de un libro, el segundo caso elegido, el de la obra de Aldo Manucio, representa el caso contrario: una serie de grabados que adquieren su mayor belleza por el conjunto en que están insertos. El libro contiene cerca de 170 grabados con una composición estrictamente lineal y noble estilo clásico, relacionados, estos también y casualmente, con la pintura de Mantegna. Por muy atractivas que sean estas ilustraciones y las correspondientes cabecezas y viñetas, es, sin embargo, la correlación entre ellas y la composición tipográfica en una bella letra romana lo que coloca tan alto el libro, considerado aún por muchos como el más perfecto que haya salido de la imprenta.

## GRANDES IMPRESORES EN LA HISTORIA DEL LIBRO

Con esta obra cerramos el período incunable e iniciamos la segunda parte, en la que estudiaremos una serie de impresores, uno por siglo, a través de los cuales podremos seguir la evolución del libro antiguo. Iniciaremos la relación precisamente con Aldo Manucio, como personalidad puente entre los dos períodos.

### **Aldo Manucio**

Aldo Manucio fue uno de los impresores-editores más influyentes de toda la historia de la imprenta. Había estudiado tanto griego como latín, y escrito pequeños manuales gramaticales en estas lenguas, por lo que se encontraba equipado con toda la formación humanística cuando, en 1495 y

con 46 años de edad, comenzó sus actividades como impresor y editor en Venecia, con el fin primordial de publicar ediciones críticas de los clásicos.

De su imprenta salieron a la luz libros editados de una forma radicalmente diferente a lo hasta entonces realizado: formatos en cuarto, octavo y dieciseisavo, encuadernaciones ligeras, nuevos caracteres, tipografía sobria y clara, grandes tiradas y bajos precios. Sus libros todavía no cuentan con paginación, pero introdujo ciertas «soluciones» tipográficas para facilitar la tarea al lector y al encuadernador: los reclamos y las signaturas tipográficas, utilizadas para evitar errores en la ordenación de las páginas.

La tipografía aldina marcará una época hacia la modernidad, tanto la romana como la itálica; para esta última sirvió como modelo la utilizada en los escritos de la cancillería papal de la época. No es ni gótica ni redonda, sino estrecha, ligeramente inclinada y de un cuerpo muy pequeño, lo que la hace especialmente adecuada para ser utilizada en los libros de pequeño formato.

Así, de 1501 a 1510, todos los meses, sale de sus imprentas la obra de un clásico, compuesta en cursiva y en formato octavo. El primero, un Virgilio. En toda la colección existen al menos 28 ediciones príncipes, es decir, primeras ediciones de textos extraídos de manuscritos nunca editados hasta entonces.

Se rodeó de un equipo de filólogos, especialmente helenistas, y en su casa se reunían los más autorizados estudiosos para elegir los textos que habían de imprimirse. Los aldinos, así se denominan en el mundo de la bibliografía su colección de clásicos en octavo, fueron enormemente utilizados por estudiantes y eruditos, por lo que, pese a que se hicieron tiradas muy amplias, se han convertido en una rareza bibliográfica (Lowry, 1989).

### **Cristóbal Plantino**

Pasemos ahora a los Países Bajos unos cincuenta años después, donde nos encontramos con otro impresor genial, Cristóbal Plantino, creador de una empresa tipográfico-editora que duró por espacio de más de tres siglos, hasta que uno de sus descendientes, Jacintus Moreto, donó en 1875 al estado belga la casa e imprenta familiar para ser convertidas en el Museo Plantin Moretus.

Cristóbal Plantino era de origen francés y en 1549 fijó su residencia en Amberes, aunque no actuó como tipógrafo hasta 1555. Publicó en cuarenta años más de 1.600 libros: obras científicas, de lingüística, jurídicas, matemáticas, pero también muchas ediciones de clásicos, literatura francesa, obras teológicas, etc. Su obra cumbre fue la *Biblia regia* o *Biblia políglota*, editada bajo la dirección de Benito Arias Montano por iniciativa de Felipe II.

Las relaciones con este monarca siempre fueron buenas, a pesar de que no siempre estuvo clara su ortodoxia católica. En 1570 el monarca español

lo nombró prototipógrafo del rey o encargado de los negocios de la impresión en los Países Bajos, con poder para dar certificados de aptitud profesional a los tipógrafos flamencos (Escolar, 1984).

El taller de Plantino fue el más amplio de su época. Llegó a contar con veintidós prensas y más de cien operarios. En su casa se publicó un número considerable de los libros científicos más novedosos del momento, y sus autores fueron sus colaboradores y amigos: Justus Lipsius, que fue además el preceptor de su hijas y de su yerno Baltasar Moreto, el teólogo Arias Montano, ya citado anteriormente, los botánicos L'Ecluse y Dodoens, Ortelius, etc. Contó también con los mejores ilustradores de la época en madera y metal; el más importante, Rubens.

Plantino ilustraba con gran riqueza sus libros, y fue el que introdujo de forma masiva el grabado en cobre, a pesar de las dificultades técnicas que esto suponía, ya que la calcografía exigía una tirada suplementaria, al tener que utilizar una prensa diferente. Esto hizo que, con frecuencia, se siguiera utilizando durante mucho tiempo esta nueva fórmula para portadas e ilustraciones a toda plana, manteniéndose el uso de la xilografía en los motivos menores de ilustración (capitales, viñetas, etc.).

Plantino y su yerno Moretus dieron forma definitiva al libro barroco: anteportada con título grabado enmarcado en cartelas y motivos arquitectónicos o emblemáticos, retrato del autor en frontispicio, ilustraciones predominantemente calcográficas, mucho más ricas de matiz y de efecto óptico en la captación de la realidad...

Como difusor de su propia obra, destacó como el primer editor de la historia en el sentido moderno del término. Tenía casas abiertas en puntos neurálgicos de Europa. Asistía periódicamente a las ferias del gremio del libro, o enviaba emisarios para que defendiesen sus intereses. Supo mantener amistad con personalidades de toda Europa, que le fueron muy útiles en tiempos difíciles (Clair, 1964).

## **Los Elzevir**

Pasemos al siglo XVII. El siglo XVII supuso, en líneas generales, un retroceso en la calidad del libro. La causa hay que encontrarla en los conflictos políticos y religiosos que sufrieron buena parte de los países europeos, y que impidieron un intercambio fluido de ideas y de relaciones comerciales. Nacen nuevas necesidades culturales y se generalizan las ediciones en lenguas vernáculas.

En este siglo, los Países Bajos se consolidan como productores y difusores del libro con varias ciudades punteras: Amberes en los Países católicos del sur, donde continuó activa la casa fundada por Plantino, y Amsterdam y Leyden en los Países protestantes del norte. En esta última ciudad se asentó un antiguo maquinista de Plantino, Ludwig Elzevir, para compatibilizar su pequeño negocio de librero con el de bedel de la prestigiosa

Universidad de Leyden. Consiguió un privilegio para vender libros a los jóvenes estudiantes y eruditos que venían de toda Europa, estableciendo un comercio de inusitadas proporciones.

De Ludwig Elzevir procede una gran familia de impresores y editores que, a lo largo del siglo XVII, operó en muchas ciudades holandesas y consiguió para este apellido fama europea. El apogeo de esta firma llega a su máximo esplendor en el segundo y tercer cuartos del siglo XVII.

Un nieto del patriarca, Isaac Elzevir, inicia en 1629, como Aldo Manucio cien años antes, una colección de clásicos latinos en dozavo que obtuvo rápidamente gran popularidad por su práctico formato, por la calidad del papel, por la belleza de la letra y por la corrección de los textos. Es especialmente alabada la edición de la obra de César en 1635.

Otra colección les dio también mucha popularidad. En 1625 la casa Elzevir en Amsterdam inició la publicación de pequeñas obras sobre la estructura geográfica, política, económica, de un país europeo o de Ultramar, las llamadas Repúblicas, en tamaño aún más pequeño que la anterior, en dieciseisavo. Estaban, sin duda, pensadas para acompañar al lector como guía de viaje en sus desplazamientos. Se llegaron a publicar treinta y cinco monografías, con sesenta y dos volúmenes.

La cifra total de editores de elzeviro, así se denominan en el mercado bibliográfico sus impresiones, sobrepasan las 2.200, además de sus 3.000 trabajos universitarios. En los siglos XVIII y XIX fueron objeto de tal demanda que se ha llegado a hablar de elzevirmanía, adquiriendo ciertos ejemplares precios astronómicos.

Como libreros, los Elzevir superaron a todos sus contemporáneos. Mantuvieron comercio abierto con Inglaterra, Alemania y Países del Norte; pero, además, buena parte del comercio europeo del libro pasaba por Holanda y era controlado por ellos. Fueron pioneros en el comercio del libro de lance, siendo habitual en sus diversas casas la compra y venta posterior de importantes bibliotecas familiares (Davies, 1954).

### **Joaquín Ibarra**

Durante toda la exposición hemos estudiado, en distintos momentos, el libro alemán, italiano, belga y holandés. Ahora que llegamos al siglo XVIII nos toca hablar del libro español, ya que fue sin duda su Siglo de Oro.

En toda Europa el diseño del libro se acerca al libro moderno. Las portadas se hacen más ligeras, abandonando paulatinamente los aparatosos motivos barrocos, para resolverse a base de tipografía pura o con algunos pequeños añadidos decorativos. El papel tiene un mejor acabado, la tinta es más nítida y más adecuada para la futura conservación del libro, nacen nuevos diseños de tipos, con un gusto mayor por el claroscuro.

En España, el siglo XVIII fue un siglo de prosperidad. La intervención cada vez más importante del Estado en la cultura del país se refleja tam-

bién en el mundo tipográfico. Felipe V dictó normativas para fomentar la edición en España, pero fue Carlos III, ya en la segunda mitad del siglo, quien estableció exenciones y privilegios para proteger el comercio del libro y a los impresores como colectivo.

Joaquín Ibarra nos va a servir como introductor al libro español del XVIII. Nació en 1725 en Zaragoza, e inició sus actividades como impresor en la Universidad de Cervera. Antes de cumplir los veinte años marchó a Madrid donde, diez años después, en 1753, abrió taller propio. Contó con el aprecio del mismo Carlos III, que le nombró impresor real y le visitó con frecuencia en su taller, pero también con el reconocimiento de numerosas personalidades de la cultura internacional como Alfieri, Richard Ford, François Didot o Giambattista Bodoni.

Su preparación humanística, que inició en sus años en Cervera, facilitó la introducción de modificaciones ortográficas en sus textos como la supresión de la *s* alta, la sustitución de la *v* vocal en *u*, o el no partir palabras bisílabas al final de línea.

Su gran sentido estético le llevó a ser exigente con el acabado de la impresión, empezando por la arquitectura tipográfica y la utilización de tipos y cuerpos adecuados. Ideó también el satinado del papel impreso para quitarle toda clase de huella, y sus biógrafos nos hablan de que la fabricación de su tinta era producto de una fórmula particular que siempre tuvo en secreto.

Se dice que de su taller salieron más de 2.000 obras, aunque no se han contabilizado más de 1.300. En 1780 imprimió la mejor edición del *Quijote* que se ha publicado hasta el día de hoy, en cuatro volúmenes e ilustraciones de los mejores grabadores del momento. Para muchos su obra maestra es el *Salustio* de 1772, traducido por el infante don Gabriel, en un tomo en folio, con la traducción castellana en elegante cursiva y el texto latino a pie de página en letra redonda y en cuerpo menor. Contiene bellas ilustraciones, algunas de página entera, dibujadas por el pintor de cámara Mariano Maella y grabadas por Salvador Carmona, así como cabeceras y viñetas abundantes (Ruiz Lasala, 1968).

Joaquín Ibarra muere en 1785, aunque su taller continúa activo, en manos de su viuda e hijos, hasta bien entrado el siglo XIX. Durante este período el libro entra en una nueva etapa, marcada por la mecanización de la impresión, la producción en serie, el crecimiento constante de necesidades por una instrucción cada vez más rápida, un saber cada vez más especializado, lectores cada vez más compartimentados. El libro antiguo desaparece y se inicia una nueva etapa en su historia.

## BIBLIOGRAFÍA

AUDIN, Maurice (1972): *Histoire de l'imprimerie: radioscopie d'une ère, de Gutenberg à l'informatique*. Paris: A. et J. Picard.

CLAIR, Colin (1964): *Cristobal Plantino: editor del humanismo*. Madrid: Rialp.

DAVIES, David W. (1954): *The world of the Elseviers, 1580-1712*. The Hague.

EISENSTEIN, Elizabeth (1994): *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid: Akal.

ESCOLAR, Hipólito (1984): *Historia del libro*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

ESTEVE BOTEY, Francisco (1993): *Historia del grabado*. Madrid: Clan

FLOCON, Albert (1961): *L'univers des livres*. Paris: Hermann.

KNAPPE, Karl Adolf (s.a.): *Dürer: the complete engravings, etchings and woodcuts*. New York: Harry N. Abrams.

LOWRY, Martin (1989): *Le monde d'Alde Manuce: imprimeurs, hommes d'affaires et intellectuels dans la Venise de la Renaissance*. Paris: Promodis, 1989.

RUIZ LASALA, Inocencio (1968): *Joaquín Ibarra y Marín (1725-1785)*. Zaragoza.

UPDIKE, Daniel Berkeley (1937): *Printing types: their history, forms and use*. 2nd. ed. London: Oxford University Press.

Kleine Canon.

Alimenta sanis corporibus agriculturæ: Sanitatem autem ægris Medicina promittit. Corn. Cels.

Munde Antiqua.

Æstimatione nocturnæ quietis, dimidio quisque spatium vitæ suæ vivit. Plin.

Edniſſche Antiqua.

Vita quid est hominis? Spes & formido futuri;

Mœsticiæ multum, lætitiæq; parum.

Tertia Antiqua.

Damnum turpi lucro longè præferendum est: illud enim semel dolet; hoc semper. Chilon.

Witel Antiqua.

Vt Spicæ, quæ inclinatæ ad terram vergunt, plenæ sunt; & quæ sursum atolluntur, inanes: ita qui de seipsis modestè sentiunt & loquuntur, vere sapientes & boni; qui magnificè, rudes & improbi.

Cicero Antiqua.

O quàm compositum reddit omnem corporis statum disciplina! Cervicem submittit; ponit supercilia; componit vultum; ligat oculos: Cachinaciones cohibet; moderatur linguam; frenat gulam; sedat iram; format incessum. Bernh.

Antiqua auff 32. Jettm.

In conversatione cedendum majori; minori cum modestia persuadendum; æquali assentiendum; & hæc via nunquam ad contentionem prævenietur. Epictet.

Corpus Antiqua.

Ego ita comperi, omnia regna, civitates, nationes, usque ad prosperum imperium habuisse, dum apud eos vera consilia valuerunt. Salust.

Concordanz Antiqua.

Nulla remedia, quæ vincuntur adhibentur. tunc facinorosi dolent, quoniam quæ fuerat salutaria. Cicero.

Kleine Canon.

Christus ist des Gesetzes ende/wer an den gleubet / der ist gerecht. Rom. 10.

Leverband.

So halcen wir es nu/ daß der Mensch gerecht werde / ohn des Gesetzes werck / allein durch den Glauben. Rom. 3.

Wibel, oder Trischrift.

Alle die gottselig leben wollen in Christo Jesu/ müssen verfolgung leiden. 2. Tim. 3.

Grobe Fraetur Wapst.

Wer sein Leben verleuret/ vmb meinen vnd des Evangelij willen / der wirds behalten. Marc. 8.

Terna Fraetur.

Das ist gewießlich war/ sterben wir mit / so werden wir mit leben/ Dulden wir / so werden wir mit herrschen. 2. Tim. 2.

Witel Fraetur Wapst.

Dem Gerechten muso das Liebt immer wieder auffgehen/ vnd fremde den frommen hertzen. Psal. 97.

Postillschrift.

Wer gedültig ist / der ist weise/ wer aber vngedültig ist/ der offenbaret seine Achorheit. Prov. 14.

Witel Fraetur.

Das kein auge gesehen / vnd kein Ohr gehört hat/ vnd in keines Menschen hert



## AENE.

E recta, ingenti tedis, atq; ilice secta,  
 I ntenditq; locum fertis, et fronde coronat  
 F unerea, super exuvias, ensimq; relictum,  
 E ffigentiq; toro locat haud ignara futuri.  
 S tant aræ circum, et crines effusa sacerdos  
 T er ænium tonat ore deos, Hecubumq; Chæosq;  
 T er gemnamq; Hecaten. tria Virginitas ora Diana  
 S parferat et latentes simulatos fontis Avernii,  
 F alciibus et mesæ ad lunam quæruntur ahenis  
 P ubentes herbæ nigri cum lacte ueneri,  
 Q uæruntur et nascuntur equi de fronte remulsus,  
 E t matri præceptus amor.  
 I psa mola, manibusq; piis alacria iuxta  
 V num exuta pedem uinculis in ueste recincta  
 T estatur moritura deos, et conscia fati  
 S ydera, tum si quod non æquo sædere amantur  
 C uræ numen habet, iustumq; memorq; precatur.  
 N ox erat, et placidum carpebant fissis soporem  
 C orpora per terras, syluæq; et sæua quierant  
 A equora, cum medio uoluuntur sydera lapsu,  
 C um tacet omnis æger, pecudes, pictæq; uolucres,  
 Q uæq; lacus late liquidos, quæq; aspera dumis  
 R ura tenent, somno positæ sub nocte silenti  
 L enibant curas, et corda oblita laborum.  
 A t non infelix animi D hœnissa, nec unquam  
 S oluitur in somnos, oculis uel, aut pectore noctem  
 A cipit, ingemnant curæ, rursusq; resurgens  
 S æuit amor, magna q; irarum fluctuat æstu  
 S ic adeo insisistit, se cumq; ita corde uoluerat,  
 E n quid agam? rursus ne procos irrita prioret

Experiã

## LIB .IIII.

E xperiar? numadumq; penam connubia supplex,  
 Q uos ego sum toties iam dedi gnata maritos?  
 I liacas ignitur classes, atq; ultima Teucrum  
 I nssa sequar? quia ne auxilio iuuat ante leuatos,  
 E t hinc apud memores ueteris stas gratia fisti.  
 Q uis me autem (sac uelle) sinet? ratibusq; superbis  
 I rrisam accipiet? nescis heu perdita, nec dum  
 L acomedonteæ sentis periuria gentis?  
 Q uid tum? sola fugat nauitas comstabor ouantes?  
 A n Tyriis, omniq; inanum stis patra meorum  
 I nsequar? et quos Sidonia uix urbe reuelli,  
 R uisus agam pelago, et mentis dare uela iubebo?  
 Q uin morere, ut merita es, ferroq; auerte dolorem.  
 I u lachrymis emicta meis, tu prima furentem  
 H is germana malis oneras, atq; obuias hosti.  
 N on licuit thalamo ex parte sine crimine uitam  
 Degere more feræ, tales nec tangere curas,  
 N on seruata fides cineri promissa Sichæo.  
 T antus illa suo rumpebat pectore questus,  
 A tneas ælsa in puppi, iam certus eundi,  
 C arpebat somnos, rebus iam rite paratis,  
 H uic se forma dei uultu redcuntis eodem  
 O bulit in somnis, rursusq; ita uisa monere est,  
 O mnia Mercurio similis, uocemq; coloremq;  
 E t crines flauos, et membra decorâ iuuenitæ.  
 N æ Dea, potes hoc sub casu ducere somnos?  
 N æ quæ circumstent te deinde pericula cernis  
 D emens? nec ze phyros audis spirare secundos?  
 I lla dolos, dirumq; nefas in pectore uersat,  
 C erum mori, uarioq; irarum fluctuat æstu.

G



