



# UNIVERSITAT DE BARCELONA

## Marques tipogràfiques d'àmbit català (segles XV-XVII)

### Repertori i estudi

Eduard Botanch Albó

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



**UNIVERSITAT DE BARCELONA**

Departament de Biblioteconomia i Documentació

Programa de doctorat en Informació i Documentació en l'Era Digital

**MARQUES TIPOGRÀFIQUES D'ÀMBIT CATALÀ**  
**(SEGLES XV-XVII)**  
**REPERTORI I ESTUDI**

Tesi doctoral que presenta Eduard Botanch Albó per optar al títol de doctor  
en Documentació per la Universitat de Barcelona

Directora: Dra. Assumpció Estivill Rius

Tutor: Dr. Mario Pérez-Montoro

Barcelona, 2015



## AGRAÏMENTS

En començar un estudi, es camina a les palpentes, seguint un camí insegur i poc il·luminat. En aquesta travessa, he anat rebent ajuts que permeten afermar el pas i anar situant i aclarint la nova realitat que tractava de conèixer. Són nombroses les persones i les entitats a les quals he d'agrair la col·laboració desinteressada.

En primer lloc, i de manera molt especial, he d'esmentar, la meva directora de tesi, Assumpció Estivill, per la seva gran dedicació, caracteritzada per l'amabilitat, el rigor intel·lectual i la competència, en la tasca complicada de guiar al doctorand en aquesta empresa esgotadora.

Aquest treball no hauria arribat a bon terme sense el concurs de nombrosos bibliotecaris d'arreu que han atès les meves demandes sobre els distintius tipogràfics d'exemplars de les seves col·leccions. En primer lloc, cal remarcar la col·laboració del personal de la Biblioteca de Catalunya, sobretot d'Àngels Sanllehy i de Núria Fullà, a qui he demanat assessorament, tot aprofitant la seva disponibilitat i el seus profunds coneixements en l'àmbit del llibre antic i la seva amistat.

A Barcelona, he de reconèixer especialment l'ajut dels bibliotecaris de la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, sota la direcció de Neus Verger; de la Biblioteca del Seminari Conciliar de Barcelona, dirigida fins fa poc per Isabel Colmenares; el personal de l'Ateneu Barcelonès, entre ells Adán Server; de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, amb Laura Coll i Inés Nieto; de la biblioteca de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats de Barcelona, encapçalada per la seva directora Isabel Juncosa; de l'Arxiu Provincial de l'Escola Pia de Catalunya, amb l'arxiver Oriol Casanovas, i dels tècnics de l'Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau.

Han estat fàcils les meves visites a Osona, a l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, sota el guiatge del seu director, mossèn Miquel dels Sants Gros i l'arxiver Rafel Ginebra. Entre el personal bibliotecari que treballa en altres institucions eclesiàstiques he d'agrair sobretot la col·laboració d'Anna Bancells, del Seminari Diocesà de Girona, de fra Xavi-er Guarner, a l'abadia de Poblet, i d'Àngels Rius, a l'abadia de Montserrat.

Així mateix, m'han simplificat la feina els contactes amb els bibliotecaris Miquel Marzal, Rosa Molas i Montserrat Guix, que treballen a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer (Vilanova i la Geltrú), al Centre de Lectura (Reus) i a la Biblioteca Lambert Mata (Ri-

poll), respectivament, i a Gemma Pich, directora de l'Arxiu Comarcal de la Segarra (Cervera). S'han d'afegir en aquesta llista les bibliotecàries Cristina Barbé, Gemma Morlans i Míriam Oviedo, que m'han ajudat en les meves consultes a les biblioteques públiques de Tarragona, Lleida i Girona, respectivament.

D'igual manera, en la resta de l'Estat cal destacar l'ajut ofert pel personal de diverses entitats. D'una banda, en l'àmbit de biblioteques provincials o municipals, Carmen Monje, de la Biblioteca Pública de Burgos; Amaya Prado, de la Biblioteca de Navarra; Mercedes Ramírez, de la Biblioteca Pública d'Albacete; Itziar Vila, de la Biblioteca Serrano Morales, de l'Ajuntament de València, i sobretot, Francesc Josep Alzamora, de la Biblioteca Pública de Palma que, amb paciència, han atès les meves nombroses consultes. També a Mallorca, haig d'agrair de manera especial l'hospitalitat de la comunitat del convent dels caputxins de Palma que, sota la guia del pare guardià fra Lluís Àngel Arrom, em van permetre fer-hi estada i estudiar la seva biblioteca.

D'altra banda, en l'àmbit acadèmic, han satisfet les meves sol·licituds el personal de la Real Academia Española, sota la direcció de Rosa Arbolí; de la Biblioteca General Històrica de la Universidad de Salamanca, liderada per Margarita Becedas, i de la Universidad de Zaragoza, amb la seva directora Paz Miranda. Les bibliotecàries Mercedes Cabello, de la Universidad Complutense de Madrid, Asunción Miralles, de la Real Academia de la Historia, així com Maria Lutgarda Ortells i Elisa Millás, de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, m'han facilitat la recerca.

Cal encara fer recordatori de l'amabilitat de la directora de la Biblioteca Real, de Madrid, María Luisa López-Vidriero, i de les gestions dels professionals de la Biblioteca Colombina, de Sevilla, en especial de José Francisco Sáez i José Antonio Zambrano, així com d'Olatz Berasategui, de la Biblioteca del Santuario de Loyola.

En l'elaboració del treball he comptat també amb la col·laboració dels equips de biblioteques nacionals i d'altres grans centres de diversos països, tant en la cerca d'informació com en la reproducció digital de les marques. Entre les primeres, la Biblioteca Nacional de España, la Bibliothèque nationale de France, la British Library i l'Österreichische Nationalbibliothek —amb un esment especial de Jo Maddocks i de Monika Kiegler-Grienstedl, bibliotecaris que treballen en les últimes dues institucions esmentades, respectivament. Altres grans centres que han respost a bastament les meves consultes són la Bayerische Staatsbibliothek, de Munic, a través d'Annemarie Kaindl; la Staatsbibliothek Regensburg, mitjançant Bernhard Lubbers; i, la Houghton Library, integrada dins la Harvard University, per mitjà d'Emily Walhout.

Pel que fa a la gestió acadèmica, he de mencionar l'atenció rebuda per part dels diversos coordinadors del programa de doctorat de la Facultat de Biblioteconomia i Documentació de la Universitat de Barcelona, els doctors Ernest Abadal, Àngel Borrego i Mario Pérez-Montoro.

Finalment, he de donar les gràcies més sinceres a la meva mare, als meus germans i als meus amics íntims per la seva comprensió i paciència, veient com ocupava tantes hores a la recerca dels materials i de la feinada que suposa qualsevol treball acadèmic d'aquest abast.

## SUMARI

AGRAÏMENTS .....	1
SUMARI.....	4
ÍNDEX DE FIGURES .....	9
1. INTRODUCCIÓ .....	15
1.1. ABAST DEL TREBALL .....	16
1.2. JUSTIFICACIÓ.....	17
1.3. OBJECTIUS DE L'ESTUDI.....	18
1.4. FONTS D'INFORMACIÓ PER A LA RECOLLIDA DE DADES.....	20
1.5. LA BASE DE DADES: INSTRUMENT DEL TREBALL.....	25
1.5.1. Control de dades de marques d'edicions catalanes (taula A) .....	28
1.5.2. Control d'edicions sense marca (taula A2).....	32
1.5.3. Control dels dissenys de marques catalanes (taula B).....	32
1.5.4. Control de marques no catalanes vinculades (taula B2).....	34
1.6. ESTRUCTURA DEL TREBALL.....	44
2. NATURALSA I HISTÒRIA DE LES MARQUES.....	47
2.1. DEFINICIONS .....	48
2.2. MARQUES TIPOGRÀFIQUES "FALSES" .....	53
2.3. EVOLUCIÓ HISTÒRICA .....	58
3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ: L'ESTUDI DE LES MARQUES .....	67
3.1. EUROPA .....	68
3.2. ESPANYA.....	89
3.3. CATALUNYA.....	101
3.4. BALANÇ.....	107
4. ESTUDI ICONOGRÀFIC.....	109
4.1. MARQUES PARLANTS .....	110
4.2. FONTS ICONOGRÀFIQUES.....	114
4.2.1. Heràldica.....	114
4.2.2. Jeroglífics.....	117
4.2.3. Emblemes .....	120

4.3. MOTIUS USATS EN LES MARQUES.....	124
4.3.1. Línies, xifres i lletres .....	124
4.3.1.1. El cercle i la creu.....	124
4.3.1.2. El quatre.....	127
4.3.1.3. Lletres, inicials i monogrames .....	129
4.3.2. Animals i plantes en les marques .....	131
4.3.2.1. L'àliga.....	132
4.3.2.2. L'arbre .....	136
4.3.2.3. L'au fènix.....	139
4.3.2.4. El griu .....	145
4.3.2.5. El lleó.....	150
4.3.2.6. El lliri.....	155
4.3.2.7. El pelicà .....	157
4.3.2.8. La salamandra .....	160
4.3.2.9. L'unicorn .....	162
4.3.3. La fe cristiana.....	165
4.3.4. La mitologia grecoromana .....	170
<b>5. MARQUES DELS TALLERS CATALANS .....</b>	<b>177</b>
5.1. LA IMPREMTA A CATALUNYA EN ELS SEGLES XV-XVII.....	177
5.1.1. L'escenari .....	177
5.1.2. Llocs i producció de la impremta catalana .....	182
5.1.3. Protagonistes del negoci editorial .....	186
5.1.4. Conflictes corporatius.....	189
5.2. LES MARQUES CATALANES.....	191
5.2.1. L'època dels incunables.....	192
Pere Miquel .....	192
Diego Gumiel .....	195
Joan Rosembach .....	199
Abadia de Montserrat .....	210
5.2.2. El segle XVI.....	213
Gabriel Pou .....	213
Baltasar Avella .....	215
Pere Posa .....	216
Abadia de Montserrat.....	218
Carles Amorós .....	219
Joan Carles Amorós .....	225



Vídua de Carles Amorós .....	228
Duran Salvanyac .....	228
Pere Montpezat .....	228
Jaume Cortey .....	235
Pere Rayner .....	238
Miquel Ortiz .....	240
Pau Cortey .....	241
Cortey & Malo .....	242
Pere Malo .....	243
Pau Malo .....	247
Claudi Bornat .....	248
Samsó Arbús .....	253
Jaume Galvan .....	255
Robles & Villanueva .....	257
Felip Mey .....	260
Felip Robert .....	263
Francesc Trinxer .....	263
Jaume Cendrat .....	264
Casa Jaume Cendrat .....	267
Onofre Gori .....	270
Antoni Oliver .....	270
Hubert Gotard .....	271
Pere Gotard .....	273
Maria Velasco .....	273
Noel Baresson .....	274
Diputació del General de Catalunya .....	274
Dominics .....	276
5.2.3. El segle XVII .....	277
Lelio Marini .....	277
Graells & Dotil .....	282
Gabriel Graells .....	284
Francesc Dotil .....	285
Joan Amelló .....	285
Juan de Bonilla .....	286

---

Angelo Tavano .....	289
Joan Burgués .....	290
Sebastià de Cormellas.....	290
Sebastià de Cormellas, fill .....	299
Casa Cormellas .....	301
Fernando Díaz .....	302
Jeroni Margarit .....	303
Lluís Manescal .....	307
Vídua Anglada & Lorenzo .....	308
Jeroni Montserrat Llopart .....	309
Llorenç Déu .....	309
Sebastià Matevat .....	311
Sebastià & Jaume Matevat .....	313
Jaume Matevat .....	314
Casa Matevat .....	316
Gaspar Garrich .....	316
Esteve Lliberós.....	317
Gabriel Robert .....	318
Elisabet Tomàs .....	319
Gabriel Nogués .....	319
Joan Sopera .....	321
Jaume Romeu .....	322
Pere Lacavalleria.....	323
Antoni Lacavalleria .....	324
Esteve Pujasol .....	326
Miquel Delmunts .....	326
Francesc Llopis .....	327
Josep Moyà .....	328
Moyà, Ascona, Llopis & Torre-Sánchez .....	331
Payssa, Nivell & Roca .....	332
A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassañes, Badia & Pla.....	333
A. Ferrer, I. P., Figueró, B. Ferrer .....	335
Andreu, Figueró, Lacavalleria, F. Llopis .....	336
Joan Roca .....	336

Josep Llopis .....	337
Rafel Figueró .....	338
Joan Jolis .....	339
Joan Pau Martí .....	340
Antoni Ferrer .....	341
Baltasar Ferrer .....	341
Josep Texidó .....	342
Diputació del General de Catalunya .....	345
Consell de Cent de Barcelona .....	350
Paeria de Cervera .....	352
Ciutat de Girona .....	353
Parròquia de Santa Maria del Pi .....	353
5.2.4. Balanç .....	354
6. CONCLUSIONS.....	367
7. BIBLIOGRAFIA .....	379

## ÍNDIX DE FIGURES

Figura 1. Marques dels impressors Lacavalleria, amb descripcions i codis. ....	29
Figura 2. Exemple de registre de la taula A. ....	36
Figura 3. Exemple de registre de la taula A. ....	37
Figura 4. Exemple de registre de la taula A2. ....	38
Figura 5. Exemple de registre de la taula A2. ....	39
Figura 6. Exemple de registre de la taula B. ....	40
Figura 7. Exemple de registre de la taula B. ....	41
Figura 8. Exemple de registre de la taula B2. ....	42
Figura 9. Exemple de registre de la taula B2. ....	43
Figura 10. Portada amb escut del cardenal Richelieu (Barcelona, 1641).....	54
Figura 11. Portada amb ensenya dels franciscans (Barcelona, 1597).....	54
Figura 12. Portada amb emblema personal de fray Luis de León (Salamanca, 1582).....	55
Figura 13. Estampa del Calvari al·lusiva al tema de l'obra (Lleida, 1574).....	56
Figura 14. Portada i colofó amb escut dels dominics com a marca [B-065] (Barcelona, 1579-1583).....	58
Figura 15. Marca de Fust i Schöffler (Magúncia, 1462).....	59
Figura 16. L'elefant en marques italianes del segle XVI (Zappella, 1986).....	81
Figura 17. Descripció de marques de Jorge Costilla (Norton, 1978).....	96
Figura 18. Marca de Marcantonio Olmo ( <i>Discorso del s. Guglielmo Choui</i> . Pàdua, 1558).....	110
Figura 19. Marca d'Ottaviano Guidoboni ( <i>Lettere della signora Chiara Matraini</i> . Lucca, 1595).....	111
Figura 20. Marca de Guillem van Parijs ( <i>Den spiegel des christen levens</i> . Anvers, 1569).....	111
Figura 21. Marca de Roland van den Dorpe ( <i>Alder excellenste cronyke van Brabant</i> . Anvers, 1497).....	112
Figura 22. Marca de Vincenzo Berruero ( <i>Lamenti de' Venetiani</i> . Mondovi, 1509).....	113
Figura 23. Marca de Llopart [B-123] ( <i>Sermon ... honras ... Pedro Iuan Guasch</i> . Barcelona, 1613).....	113
Figura 24. Estampa d' <i>Hypnoteromachia Polyphili</i> (Venècia, 1499).....	118
Figura 25. Emblema 30 d'Alciato (1577) i portada amb marca de Martin Nuyts (Anvers, 1605).....	123
Figura 26. Emblema 118 d'Alciato (1577) i portada amb marca de Pierre Bellère (Anvers, 1583).....	123
Figura 27. Marca d'Arnao Guillén de Brocar ( <i>Regulae</i> . Pamplona, 1492).....	124
Figura 28. Marca de Gottardo da Ponte ( <i>Chroniche che tractano delle origine de Veneti</i> . Milà, 1508).....	125
Figura 29. Marca de Pierre Levet ( <i>Aurea expositio hymnorum</i> . París, 1486).....	126
Figura 30. Transformació del crismó en el signe del quatre (Guénon, 1925).....	128
Figura 31. Marca de Gregorio de Gregori ( <i>Scotus novissime</i> . Venècia, 1505).....	128
Figura 32. Marca de Berthold Rembolt ( <i>Moralia divi Gregorii</i> . París, 1495).....	129
Figura 33. Monograma de Carlemany.....	131
Figura 34. Marca de Wygand Koeln ( <i>De ecclesiastica unione</i> . Ginebra, vers 1523).....	131
Figura 35. Marca de Domenico i Giovanni B. Guerra ( <i>Concetti della lingua latina</i> . Venècia, 1562).....	133
Figura 36. Marca de Pedro Sánchez de Ezpeleta ( <i>Segunda parte de los dialogos</i> . Saragossa, 1577).....	135
Figura 37. Marca de Guillaume Rouillé ( <i>Commentarii in Ecclesiasten Salomonis</i> . Lió, 1555).....	135
Figura 38. Marca de Charles Estienne ( <i>Cato major</i> . París, 1552).....	138
Figura 39. Marca de Matías Gast ( <i>Tratos y contratos de mercaderes</i> . Salamanca, 1562).....	139
Figura 40. Marca de Geronimo Biondo ( <i>Epistole Marsilii Ficini</i> . Venècia, 1495).....	143
Figura 41. Marca de Gabriele Giolito de' Ferrari ( <i>Mondi celseti, terrestri et infernali</i> . Venècia, 1562).....	143
Figura 42. Marca de Jean Gueullart ( <i>De partium orationis syntaxi</i> . París, 1551).....	144
Figura 43. Marca de Benito Boyer ( <i>De iustitia &amp; iure</i> . Medina del Campo, 1589).....	145
Figura 44. Marca de Leonhart i Lucas Alantse ( <i>Arithmetica communis</i> . Viena, 1515).....	148

Figura 45. Marca de Sebastianus Gryphius ( <i>Comoediae sex</i> . Lió, 1556).....	149
Figura 46. Marca de Gabriel de León ( <i>Crisol de cirugia</i> . Madrid, 1677).....	153
Figura 47. Marca de Crato Mylius ( <i>De vita ... Georgii Castrioti</i> . Estrasburg, 1537).....	154
Figura 48. Marca de Lucantonio Giunta ( <i>Psalmi Davidici</i> . Venècia, 1530).....	156
Figura 49. Marca d'Oudin Petit ( <i>Aeneidos</i> . París, 1541).....	157
Figura 50. Marca de Jérôme de Marnef & Guillaume Cavellat ( <i>Sententiae selectae</i> . París, 1566).....	159
Figura 51. Marca de Lorenzo Pasquato ( <i>Theoremata varia</i> . Venècia, 1567).....	162
Figura 52. Marca de Guillaume Boullé ( <i>Metamorphoseos</i> . Lió, 1527).....	164
Figura 53. Marca de Jean Pillehotte ( <i>Controversiarum juris tomi tres</i> . Lió, 1601).....	166
Figura 54. Marca de Guillaume Anabat ( <i>Ces presentes heures a l'usage d'Evreux</i> . París, ves 1508).....	168
Figura 55. Marca de Francesco Bindoni i Maffeo Pasini ( <i>Celestina</i> . Venècia, 1531).....	169
Figura 56. Marca de Giovanni Rossi ( <i>De prisca Caesiorum gente</i> . Bolonya, 1582).....	172
Figura 57. Marca d'Antoine Vitré ( <i>Testament</i> . París, 1648).....	174
Figura 58. Marca de Joan Jofre ( <i>Los triumphos</i> . València, 1522).....	175
Figura 59. Marca de Pere Miquel [B-032] ( <i>Meditationes vitae Christi</i> . Barcelona, 1493).....	192
Figura 60. Senyal de Pere Miquel, segons el pare Méndez (1796).....	193
Figura 61. Marca dels "Compañeros Alemanes" ( <i>Las siete partidas</i> . Sevilla, 1492).....	194
Figura 62. Marca de Giacomo Britannico ( <i>Orationes Francisci Philelfi</i> . Brescia, 1488).....	195
Figura 63. Marca dels germans De Marnef ( <i>Tractatus de vera existentia totius Christi</i> . París, 1481).....	196
Figura 64. Marca A de Diego de Gumiel [B-154] ( <i>Paris e Viana</i> . Barcelona, 1499?).....	197
Figura 65. Gravat de Diego de Gumiel ( <i>Psaltiri deuotissim</i> . Girona : Gumiel, 1495).....	199
Figura 66. Senyal de Spindeler com a ornament ( <i>Constitucions de Cathalunya</i> . Barcelona, 30-5-1494).....	200
Figura 67. Marca B de Joan Rosembach [B-134] ( <i>Paschale Sedulii</i> . Tarragona, 1500).....	201
Figura 68. Marca A de Joan Rosembach [B-135] ( <i>Libre dels angels</i> . Barcelona, 1494).....	201
Figura 69. Marca d'Eucharius Silber ( <i>Opera</i> . Roma, 1495).....	202
Figura 70. Marca C de Joan Rosembach [B-130] ( <i>Breviarium Elnense</i> . Perpinyà, 1500).....	203
Figura 71. Marca D de Joan Rosembach [B-132] ( <i>Missale parvum</i> . Barcelona, 1509).....	203
Figura 72. Marca E de Joan Rosembach [B-131] ( <i>Ordinarium Tarraconense</i> . Barcelona, 1530).....	204
Figura 73. Dos senyals de Rosembach, segons Vindel (1942).....	205
Figura 74. Marca F de Rosembach [B-135] ( <i>Introductiones ... grammaticen</i> . Barcelona, 1523).....	206
Figura 75. Marca G de Rosembach [B-034] ( <i>Sedulij paschale</i> . Barcelona, 1515).....	207
Figura 76. Marca de Robert de Gourmont ( <i>Horologium deuotionis circa vitam Christi</i> . París, 1500).....	208
Figura 77. Marca H de Rosembach [B-077] ( <i>Introductiones ... grammaticen</i> . Barcelona, 1523).....	209
Figura 78. Marca A de Montserrat [B-140] ( <i>Horae ... sancti Benedicti</i> . Barcelona?, 1498?).....	211
Figura 79. Marca B de Montserrat [B-141] ( <i>Meditationes vitae Christi</i> . Montserrat, 1499).....	211
Figura 80. Marca C de Montserrat [B-142] ( <i>Exercitatorio dela vida spiritual</i> . Montserrat, 1500).....	212
Figura 81. Marca D de Montserrat [B-144] ( <i>De instructione nouitiorum</i> . Montserrat, 1499).....	212
Figura 82. Marca A de Gabriel Pou[B-159] ( <i>Constitucions</i> . Barcelona, 1504).....	213
Figura 83. Marca B de Gabriel Pou [B-158] ( <i>Vita scolastica</i> . Barcelona, 1505).....	214
Figura 84. Marca de Baltasar Avella [B-014] ( <i>Constitutiones et mandata</i> . Girona, 1502).....	215
Figura 85. Marca de Pere Posa [B-152] ( <i>Cobles nouvelles de la passio</i> . Barcelona, 1518?).....	217
Figura 86. Gravat de Montserrat ( <i>Vita Christi</i> . Barcelona, 1522).....	218
Figura 87. Gravat de Montserrat ( <i>Compendio de exercicios espirituales</i> . Barcelona, 1580).....	219
Figura 88. Marca de Denis Roce ( <i>Expositio canonis missae</i> - París, [1505]).....	220
Figura 89. Marca A de Carles Amorós [B-105] ( <i>Libre appellat Consolat de mar</i> . Barcelona, 1518).....	220
Figura 90. Fragment de la marca de Jean Kerver ( <i>Silva nuptialis</i> . París, 1581).....	221
Figura 91. Marca B de Carles Amorós [B-104] ( <i>Officia ... Septimane Sanctae</i> . Barcelona, 1512).....	221
Figura 92. Marca C de Carles Amorós [B-022] ( <i>Obras de Boscan ...</i> Barcelona, 1543).....	222
Figura 93. Marca D de Carles Amorós [B-125] ( <i>Vita Christi</i> . Barcelona, 1527).....	223
Figura 94. Gravat de Carles Amorós ( <i>Pronostich per lany mill. DXXXIII</i> . Barcelona, 1531).....	224
Figura 95. Gravat de Carles Amorós ( <i>Obras de Boscan ...</i> Barcelona, 1543).....	224

Figura 96. Marca A de Joan Carles Amorós [B-066] ( <i>Commentario ... de los turcos</i> . Barcelona, 1543).....	225
Figura 97. Variant de marca B de Joan Carles Amorós [B-068] ( <i>Sacrifici ...</i> Barcelona, 1543).....	226
Figura 98. Marca C de Joan Carles Amorós [B-124] ( <i>Sententiae morales</i> . Barcelona, 1548).....	226
Figura 99. Marca D de Joan Carles Amorós [B-126] ( <i>Chronica de Espanya</i> . Barcelona, 1547).....	227
Figura 100. Marca de Duran Salvanyac [B-031] ( <i>Libre compost per ... Turmeda</i> . Barcelona, 1527).....	228
Figura 101. Marca de J. Pichore i R. de Laistre ( <i>Horae intemerate Virginis Marie</i> . [París, 1504]).....	229
Figura 102. Marca B de Pere de Montpezat [B-076] ( <i>Libro del eloquentissimo emperador Marco Aurelio ...</i> Barcelona, 1535).....	231
Figura 103. Marca C de Pere de Montpezat [B-128] ( <i>El cortesano</i> . Barcelona, 1534).....	231
Figura 104. Marca D de Pere de Montpezat [B-033] ( <i>Baculus clericalis</i> . Barcelona, 1541).....	232
Figura 105. Marca E de Pere de Montpezat [B-012] ( <i>Exposicion de Mesue</i> . Barcelona, 1541) i variant [B-013] ( <i>Libre del Roser</i> . Barcelona, 1556).....	233
Figura 106. Marca F de Pere Montpezat [B-136] ( <i>Tarifa dels preus ...</i> [Barcelona, 1547?]).....	234
Figura 107. Marca G de Pere de Montpezat [B-023] ( <i>Capitols e ordinacions per los drets del General...</i> Barcelona, 1557).....	234
Figura 108. Marca A de Jaume Cortey [B-044] ( <i>Silva de varios romances</i> . Barcelona, 1550).....	235
Figura 109. Marca B de Jaume Cortey [B-043] ( <i>Obras de Boscan ...</i> Barcelona, 1554).....	236
Figura 110. Variant de la marca C de Jaume Cortey ( <i>Institutiones rhetoricae</i> . Barcelona, 1560).....	237
Figura 111. Marca D de Jaume Cortey [B-038] ( <i>Stilus capibreuiandi</i> . Barcelona, 1561).....	237
Figura 112. Marca A de Rayner [B-169] ( <i>Summa sacramentorum Ecclesiae</i> . Barcelona, 1566).....	238
Figura 113. Marca B de Rayner [B-170] ( <i>De principiis praenoscentis ...</i> Barcelona, 1570).....	239
Figura 114. Marca C de Rayner [B-070] ( <i>Libro dela preparacion para la muerte</i> . Barcelona, 1568).....	240
Figura 115. Marca de Miquel Ortiz [B-024] ( <i>Index et genealogiae ...</i> Barcelona, 1568).....	240
Figura 116. Marca de Pau Cortey [B-040] ( <i>Libro ... de su sufrimiento y castidad</i> . Barcelona, 1565).....	241
Figura 117. Variant de la marca B de Cortey & Malo [B-071] ( <i>In Aristotelis ...</i> Barcelona, 1569).....	242
Figura 118. Marca A de Pere Malo [B-069] ( <i>Euripidis Alcestis</i> . Barcelona, 1577).....	243
Figura 119. Marca C de Pere Malo [B-176] ( <i>Treynta y dos sermones</i> . Barcelona, 1574) i de L. Martin (Lió, 1511-1516).....	244
Figura 120. Gravat de Pere Malo ( <i>Los diez libros de la fortuna de amor</i> . Barcelona, 1573).....	245
Figura 121. Variant de marca E de Pere Malo [B-003] ( <i>Republica original ...</i> Barcelona, 1587).....	246
Figura 122. Gravat de Pere Malo ( <i>Camino y puerta para la oracion</i> . Barcelona, 1588).....	246
Figura 123. Gravat atribuït a Pere Malo ( <i>Republica original ...</i> Barcelona, 1611).....	247
Figura 124. Marca A de Pau Malo [B-004] ( <i>Aduersus</i> . Barcelona, 1592).....	247
Figura 125. Marca A de Bornat [B-119] ( <i>Caeremoniae missae</i> . Barcelona, 1559).....	248
Figura 126. Marca B de Bornat [B-118] ( <i>Partitiones oratoriae</i> . Barcelona, 1559).....	249
Figura 127. Marca C de Bornat [B-117] ( <i>Alphabetus</i> . Barcelona, 1559).....	250
Figura 128. Marca D de Bornat [B-107] ( <i>Caeremoniae missae</i> . Barcelona, 1559).....	250
Figura 129. Marca E de Bornat [B-108] ( <i>Instruction y arte para ... rezar el officio diuino</i> . Barcelona, 1572).....	250
Figura 130. Marca F de Bornat [B-109] ( <i>Cartas de Iapon</i> . Barcelona, 1589).....	251
Figura 131. Marca G de Bornat [B-110] ( <i>Libro intitulado Directorium curatorum</i> . Barcelona, 1572).....	251
Figura 132. Marca H de Bornat [B-112] ( <i>Dialogi de immortalitate animae</i> . Barcelona, 1561).....	251
Figura 133. Marca I de Bornat [B-114] ( <i>Summa, siue Aurea armilla</i> . Barcelona, 1567).....	252
Figura 134. Marca A d' Arbús [B-015] ( <i>Libre del saui he clarissim fabulador Ysop</i> . Barcelona, 1576).....	253
Figura 135. Marca D d' Arbús [B-100] ( <i>Araucana</i> . Perpinyà, 1596).....	254
Figura 136. Marca E d' Arbús [B-102] ( <i>Thesaurus puerilis</i> . Perpinyà, 1591).....	255
Figura 137. Marca A de Galvan [B-143] ( <i>De ente et essentia libellus</i> . Barcelona, 1576).....	256
Figura 138. Marca A de Robles & Villanueva [B-148] ( <i>Libro delas grandezas ... de Tarragona</i> . Lleida, 1573).....	257
Figura 139. Gravat Robles & Villanueva ( <i>Libro delas grandezas ... de Tarragona</i> . Lleida, 1573).....	258
Figura 140. Marca B de Robles & Villanueva [B-101] ( <i>Silva de varia lecion</i> . Lleida, 1572).....	259
Figura 141. Marca de Felip Mey [B-149] ( <i>Del Metamorfoseos de Ouidio ...</i> Tarragona, 1586).....	260
Figura 142. Marca B de Felip Mey [B-147] ( <i>Bibliothecae Graecae ...</i> Tarragona, 1586 (1587)).....	261

Figura 143. Marca C de Mey [B-177] ( <i>Dialogos de medallas ...</i> Tarragona, 1587) .....	262
Figura 144. Gravat de Gabriel Robert ( <i>Galateo español</i> . Tarragona, 1589) .....	263
Figura 145. Marca A de Francesc Trinxer [B-129] ( <i>Terentius</i> . Barcelona, 1579).....	263
Figura 146. Marca A de Jaume Cendrât [B-016] ( <i>Breu compendi per examinar be la consciencia</i> . Barcelona, 1579) .....	265
Figura 147. Marca B de Jaume Cendrât [B-021] ( <i>Introduction del symbolo de la fe</i> . Barcelona, 1584).....	266
Figura 148. Gravat de Jaume Cendrât ( <i>Summa dela doctrina christiana</i> . Barcelona, 1579).....	268
Figura 149. Portada de <i>Reglas breus de arithmetica</i> , amb marca E de Casa Jaume Cendrât [B-116] (Barcelona, 1596) .....	268
Figura 150. Gravat de Casa Cendrât ( <i>Guïrnalda de Venus casta</i> . Barcelona, 1603) .....	269
Figura 151. Marca de Gori [B-025] ( <i>Llibre de consolat de fets maritims</i> . Barcelona, 1592) .....	270
Figura 152. Marca de Crespin ( <i>Dictionaire en theologie</i> . Ginebra, 1560).....	272
Figura 153. Variant de marca C d'Hubert Gotard [B-006] ( <i>Oratio ... diui Nicolai</i> . Baccelona, 1588).....	273
Figura 154. Marca de Baresson [B-150] ( <i>Tratado del amor de Dios</i> . Barcelona, 1594).....	274
Figura 155. Marca A de la Diputació [B-057] ( <i>Ordenacions sobre les Generalitats... en lany MDXLIIJ</i> . Barcelona, 1543) .....	275
Figura 156. Marca B de la Diputació [B-058] ( <i>Capitols sobre lo redres del General ... any 1585</i> . Barcelona, 1587).....	275
Figura 157. Marca de la província dels dominics d'Aragó [B-064] ( <i>Historia de la prouincia de Aragon de la orden de predicadores</i> . Barcelona, 1599).....	277
Figura 158. Marca A de Marini [B-171] ( <i>Candelabrum aureum Ecclesiae S. Dei</i> . Barcelona, 1595).....	278
Figura 159. Marca B de Lelio Marini [B-088] ( <i>Responsiones cassum conscientiae</i> . Barcelona, 1596).....	279
Figura 160. Marca C de Marini [B-087] ( <i>La fuente desseada</i> . Barcelona, 1598).....	279
Figura 161. Marca D de Marini [B-089] ( <i>Vida de Christo señor nuestro</i> . Barcelona, 1598) .....	280
Figura 162. Marca E de Marini [B-090] ( <i>Decisiones Supremi Senatus Regni Lusitaniae</i> . Barcelona, 1597).....	280
Figura 163. Marca F de Marini [B-164] ( <i>Sententiae veterum poetarum</i> . Barcelona, 1596).....	281
Figura 164. Marca G de Marini [B-166] ( <i>Decisiones Supremi Senatus Regni Lusitaniae</i> . Barcelona, 1597) .....	281
Figura 165. Marca C de Graells & Dotil [B-165] ( <i>Commentarius ad Vsat...</i> Barcelona, 1600) .....	283
Figura 166. Marca D de Graells & Dotil [B-162] ( <i>Comoediae sex</i> . Barcelona, 1600) .....	283
Figura 167. Marca F de Graells & Dotil [B-041] ( <i>Jerusalem conquistada</i> . Barcelona, 1609).....	284
Figura 168. Marca de Francesc Dotil [B-163] ( <i>Desengaño de fortuna</i> . Barcelona, 1611).....	285
Figura 169. Marca A de Bonilla [B-019] ( <i>Flos sanctorum, Quarta parte</i> . Barcelona, 1603).....	286
Figura 170. Marca B de Bonilla [B-017] ( <i>Monarchia mystica de la Iglesia</i> . Barcelona, 1604) .....	287
Figura 171. Marca C de Bonilla [B-020] ( <i>Monarchia ecclesiastica</i> . Barcelona, 1620).....	288
Figura 172. Marca D de Bonilla [B-018] ( <i>Tercera parte de la vida de Christo</i> . Barcelona, 1506).....	289
Figura 173. Marca d'Angelo Tavano [B-151] ( <i>Inhibitionum et magistratus ...</i> Barcelona, 1608).....	289
Figura 174. Marca de Joan Burgués [B-161] ( <i>Modus recitandi officum diuinum</i> . Barcelona, 1606).....	290
Figura 175. Marca C de Sebastià de Cormellas [B-010] ( <i>Obras de Ludouico Blosio</i> . Barcelona, 1614).....	292
Figura 176. Marca F de Sebastià de Cormellas [B-009] ( <i>Doze comedias</i> . Barcelona, 1618) .....	293
Figura 177. Marca G de Sebastià de Cormellas [B-007] ( <i>Institutio grammatica</i> . Barcelona, 1609).....	293
Figura 178. Marca H de Sebastià de Cormellas [B-054] ( <i>Guerras ciuiles de los romanos</i> . Barcelona, 1592) .....	294
Figura 179. Marca J de Sebastià de Cormellas [B-035] ( <i>Tratado sobre los euangelios...</i> Barcelona, 1622).....	294
Figura 180. Marca K de Sebastià de Cormellas [B-050] ( <i>Lexicon ecclesiasticum</i> . Barcelona, 1631).....	295
Figura 181. Marca L de Sebastià de Cormellas [B-047] ( <i>Asuntos predicables para todos los domingos despues de Pentecostes</i> . Barcelona, 1631).....	296
Figura 182. Marca M de Sebastià de Cormellas [B-046] ( <i>Instruccion de sacerdotes</i> . Barcelona, 1637) .....	296
Figura 183. Marca O de Sebastià de Cormellas [B-045] ( <i>Auisos para la muerte</i> . Barcelona, 1636).....	297
Figura 184. Marca P de Sebastià de Cormellas [B-055] ( <i>Introduction del simbolo de la fe</i> . Barcelona, 1603).....	298
Figura 185. Marca Q de Sebastià de Cormellas [B-101] ( <i>De officiis libri III</i> . Barcelona, 1621).....	299
Figura 186. Marca A de Sebastià de Cormellas, fill [B-049] ( <i>De octo orationis partium constructione</i> . Barcelona, 1645) .....	299

Figura 187. Marca C de Sebastià de Cormellas, fill [B-048] ( <i>La historia del emperador Carlo Magno</i> . Barcelona, 1644) .....	300
Figura 188. Marca A de Casa Cormellas [B-051] ( <i>Collegii Salmanticensis ...</i> Barcelona, 1695).....	301
Figura 189. Marca B de Casa Cormellas [B-052] ( <i>Officia sanctoro</i> . Barcelona, 1694).....	302
Figura 190. Gravat de Fernando Díaz ( <i>Auissos para la muerte</i> . Barcelona, 1636).....	303
Figura 191. Gravat de Francesc de Cormellas ( <i>Estado de las almas del purgatorio</i> . Barcelona, 1669) .....	303
Figura 192. Marca de N. Bassée i marca de Margarit [B-146] ( <i>Noches de inuierno</i> . Barcelona, 1609).....	304
Figura 193. Marca d'Eredi di Melchiorre Sessa i Marca B de Margarit [B-096] ( <i>Historia de los dos leales amantes Theogenes y Chariclea</i> . Barcelona, 1615).....	305
Figura 194. Gravat de Margarit ( <i>Discurso y memorial hecho por F. Francisco de Copons...</i> Barcelona, 1622).....	306
Figura 195. Marca A de Manescal [B-086] ( <i>Scrutinium sacerdotale</i> . Barcelona, 1610) .....	307
Figura 196. Marca B de Manescal [B-157] ( <i>Romancero y monstro imaginario</i> . Lleida, 1616) .....	307
Figura 197. Gravat de Vídua Anglada & Lorenzo. ( <i>Commentarius analiticus ad constitutionem ...</i> Lleida, 1629)...	309
Figura 198. Marca de Déu [B-153] ( <i>Relox espiritual de principes</i> . Barcelona, 1633).....	310
Figura 199. Gravat de Sebastià Matevat ( <i>Aphorismos sacados de la Historia ...</i> Barcelona, 1614) .....	311
Figura 200. Marca B de Sebastià Matevat [B-173] ( <i>Iuris responsum... ecclesiarum villae Ceruariae</i> . Barcelona, 1613) .....	312
Figura 201. Marca C de Sebastià Matevat [B-172] ( <i>Historia de Thobias</i> . Barcelona, 1615) .....	313
Figura 202. Marca B de Sebastià i Jaume Matevat [B-174] ( <i>Amati Lusitani ... curationum medicinalium centuriae septem</i> . Barcelona, 1628).....	314
Figura 203. Gravat de Jaume Matevat ( <i>Copia de vna carta enuiada per ... Ioan Baptista Vila...</i> Barcelona, 1641)..	315
Figura 204. Marca A de Jaume Matevat [B-103] ( <i>Copia de vna carta que ha escrita de Paris...</i> Barcelona, 1641) .	315
Figura 205. Marca C de Gaspar Garrich [B-083] ( <i>Historia general de los santos ...</i> Girona, 1530).....	317
Figura 206. Marca A de Lliberós [B-042] ( <i>Sueños y discursos de verdades...</i> Barcelona, 1627).....	318
Figura 207. Gravat de Gabriel Robert ( <i>Desengaños del abuso de la sangria y purga</i> . Tarragona, 1623).....	319
Figura 208. Gravat d'Elisabet Tomàs ( <i>Las guerras de los Países Bajos</i> . Barcelona, 1627).....	319
Figura 209. Marca C de Gabriel Nogués [B-111] ( <i>De genere et declinatione nominum</i> . Barcelona, 1643).....	320
Figura 210. Marca de Joan Sopera [B-155] ( <i>Summa de la theologia moral y canonica</i> . Barcelona, 1640-1641).....	321
Figura 211. Marca de Romeu [B-127] ( <i>Copia de vna carta escrita ... à 5 de iuliol 1641</i> . Barcelona, 1641) .....	323
Figura 212. Marca A de Pere Lacavalleria [B-028] ( <i>Experiencias de amor y fortuna</i> . Barcelona, 1633).....	323
Figura 213. Marca B de Pere Lacavalleria [B-030] ( <i>Sacri Regii Senatus Cathaloniae decisiones</i> . Barcelona, 1639-1640) .....	324
Figura 214. Marca C d'Antoni Lacavalleria [B-029] ( <i>Experiencias de amor y fortuna</i> . Barcelona, 1649).....	324
Figura 215. Portada d' <i>Imperatoris Iustiniani Institutionum libri IV</i> (Barcelona, 1676) i detall de la marca D d'Antoni Lacavalleria [B-026].....	325
Figura 216. Gravat d'Esteve Pujasol ( <i>El sol, solo y para todos</i> . Barcelona, 1637) .....	326
Figura 217. Marca de Delmunts [B-145] ( <i>Liber de officio curati</i> . Barcelona, 1650).....	327
Figura 218. Marca de Francesc Llopis [B-175] ( <i>Galateo español</i> . Barcelona, 1680).....	327
Figura 219. Marca A de Moyà [B-073] ( <i>Principios de geometria</i> . Barcelona, 1682).....	328
Figura 220. Marca B de Moyà [B-074]. <i>Tractat de les cerimonies ...</i> (Barcelona, 1684) .....	329
Figura 221. Marca C de Moyà [B-075] ( <i>Certamen scholasticum ...</i> Barcelona, 1689).....	329
Figura 222. Marca D de Moyà [B-097] ( <i>Compendio ... del Despertador christiano</i> . Barcelona, 1687) .....	330
Figura 223. Marca E de Moyà [B-098] ( <i>Compendio ... del Despertador christiano</i> . Barcelona, 1687).....	330
Figura 224. Marca A de Moyà, Ascona, Llopis & Torre-Sánchez [B-091] ( <i>Razones para convencer al pecador...</i> Barcelona, 1683) .....	331
Figura 225. Marca B de Moyà, Ascona, Llopis & Torre-Sánchez [B-092] ( <i>Itinerario espiritual</i> . Barcelona, 1684). 332	
Figura 226. Marca de Payssa, Nivell & Roca [B-093] ( <i>Instruccion de sacerdotes</i> . Barcelona, 1685) i Marca de L. Arnaud, Borde, J. & P. Arnaud ( <i>Augustini Barbosae ... Pastoralis sollicitudinis</i> . Lió, 1679).....	333
Figura 227. Marca A d'A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassañes, Badia & Pau [B-121] ( <i>Introduccion a la vida devota</i> . Barcelona, 1685) .....	333



Figura 228. Marca B d'A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassañes, Badia & Pau [B-120] ( <i>Obras christianas</i> . Sevilla, Barcelona, 1685) .....	334
Figura 229. Marca d'A. Ferrer, I. P., Figueró & B. Ferrer [B-122] ( <i>Practica de el confessorario ...</i> Barcelona, 1695) .....	334
Figura 230. Marca d'Andreu, Figueró, A. Lacavalleria & J. Llopis [B-168] ( <i>Sermones</i> . Barcelona, 1685).....	335
Figura 231. Marca de Roca [B-160] ( <i>Intercadencias de la calentura de amor</i> . Barcelona, 1685) .....	336
Figura 232. Marca A de Josep Llopis [B-138] ( <i>Desengaño de religiosos ...</i> Barcelona, 1697).....	337
Figura 233. Marca B de Josep Llopis [B-137] ( <i>Vida de Numa Pompilio</i> . Barcelona, 1693).....	338
Figura 234. Marca de Rafel Figueró [B-094] ( <i>La corte santa</i> . Barcelona, 1696-1698).....	339
Figura 235. Marca de Joan Jolis [B-099] .....	339
Figura 236. Marca de Joan Pau Martí [B-001] ( <i>Memorial de la vida christiana</i> . Barcelona, 1700).....	340
Figura 237. Marca de Balthasar Moretus II (Anvers, 1644) i Marca d'Antoni Ferrer [B-139] ( <i>Medula de la theologia moral</i> . Barcelona, 1688) .....	341
Figura 238. Marca de Baltasar Ferrer [B-085] ( <i>De la diferencia entre lo temporal y eterno</i> . Barcelona, 1698) .....	342
Figura 239. Marca de Josep Teixidó [B-095] ( <i>Lex evangelica ...</i> Barcelona, 1700 o post.).....	342
Figura 240. Gravat de Martí Gelabert ( <i>Magistral sobre la syntaxis ...</i> Barcelona, 1700).....	343
Figura 241. Gravat de Jaume Surià ( <i>Real Capilla de Barcelona</i> . Barcelona, 1698).....	343
Figura 242. Marca C de la Diputació [B-062] ( <i>Capitols del General ... any MDXCIX</i> . Barcelona, 1630).....	344
Figura 243. Marca D de la Diputació [B-059] ( <i>Practica, forma y stil de celebrar corts ..</i> Barcelona, 1632).....	345
Figura 244. Marca E de la Diputació [B-056] ( <i>Ordinacions y crides...</i> Barcelona, 1683) .....	345
Figura 245. Marca F de la Diputació [B-060] ( <i>Defensa de las regalias ... Perpinya?, 1659</i> ).....	346
Figura 246. Marca G de la Diputació ( <i>Capitols del General ... any MDXCIX</i> . Barcelona, 1681) .....	347
Figura 247. Marca H de la Diputació [B-063] ( <i>Libre dels quatres senyals ...</i> Barcelona, 1698).....	348
Figura 248. Marca I de la Diputació [B-084] ( <i>Por el pricipado de Cathaluña ...</i> Barcelona, 1622?).....	349
Figura 249. Marca A del Consell de Cent [B-078] ( <i>Relacio de vna carta ...</i> Barcelona, 1641).....	350
Figura 250. Marca B del Consell de Cent [B-080] ( <i>Breu tractat de artilleria</i> . Barcelona, 1642).....	351
Figura 251. Marca C del Consell de Cent [B-079] ( <i>Carta escrita per ... Harcourt ... als ... consellers</i> . Barcelona, vers 1646) .....	352
Figura 252. Marca de la Paeria de Cervera [B-081] ( <i>Conclusiones publicas ...</i> Barcelona, 1679) .....	352
Figura 253. Marca de Santa Maria del Pi [B-156] ( <i>Practica ... de los confessores ...</i> Barcelona, 1687).....	353
Figura 254. Marca de Girona [B-082] ( <i>Relacio ... ab la plaga de llagostas ...</i> Girona, 1587).....	353
Figura 255. Taula d'agents editorials catalans amb major nombre d'edicions amb senyals tipogràfics.....	356
Figura 256. Taula de dissenys de marques catalanes usades en major nombre d'edicions.....	359

## 1. INTRODUCCIÓ

Les marques tipogràfiques són els distintius que alguns impressors empen des dels primers temps de la impremta per caracteritzar els seus productes. La primera marca identificada és la que es troba estampada en el colofó d'algun exemplar del *Psalterium*, imprès a Magúncia el 1457 pels tipògrafs Johann Fust i Peter Schöffer. Si bé la recerca sobre aquest primer distintiu aconsella retardar la data d'ús fins a 1462, és obvi que aquests senyals neixen gairebé de manera simultània a la impremta i molt abans que la nova tècnica s'estengui pels diversos països europeus. A Catalunya l'ús dels distintius tipogràfics s'introdueix amb un cert retard, ja que no és fins al 1493 que Pere Miquel estampa la primera marca catalana a les *Meditationes vitae Christi*, impreses a Barcelona; havien passat dues dècades des de la publicació de l'*Ethica, Politica i Oeconomica* d'Aristòtil, impresa el 1473 a Barcelona per la societat formada pels impressors Botel, Holtz i Plank. A partir d'aquell moment la utilització de marques seguirà, en línies generals, les tendències que s'observen en altres països: el seu ús anirà en augment i s'estendrà als altres agents del llibre, els llibreters i els editors. Tanmateix, com també succeeix a tot Europa, al llarg dels dos segles següents les edicions que presenten marques sempre estaran en minoria respecte a les edicions sense distintiu tipogràfic.

Les marques han atret l'atenció dels estudiosos des del segle XVII, però això no significa que actualment es disposi de repertoris exhaustius i d'estudis definitius sobre la matèria que abracin països o territoris concrets. En el cas de Catalunya, Vindel va fer una bona feina de recopilació de les marques emprades en aquesta zona en la seva obra d'abast més general *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)* (1942). Ara bé, a part d'algunes omissions excusables, perquè és impossible revisar totes les edicions, i d'alguns errors d'atribució, les descripcions que acompanyen els senyals tipogràfics són incompletes i irregulars, i en cap cas el treball no està enfocat per situar-los en el context de l'època i estudiar les relacions que s'estableixen entre els diferents tallers.

Amb aquest treball es pretén omplir alguns dels buits que encara resten per a un coneixement més aprofundit de les marques tipogràfiques catalanes. Per un costat, es repertorien aquests distintius descrivint-los de manera sistemàtica i, per un altre, se n'analitzen els significats, les relacions que presenten amb els distintius d'altres tallers catalans i amb els d'altres territoris.

## 1.1. ABAST DEL TREBALL

El treball recull i estudia les marques tipogràfiques usades en els tallers de Catalunya d'acord amb els seus límits geogràfics en els primers segles de l'edat moderna; és a dir, a més de les marques del territori actual de Catalunya, també s'inclouen les usades pels impressors dels comtats del Rosselló i la Cerdanya, territoris que en bona mesura pertanyen actualment a França després que hi fossin incorporats, el 1659, pel tractat dels Pirineus. Així mateix, es tenen en compte alguns distintius tipogràfics que no pertanyen a aquell territori, ja que alguns impressors catalans fan servir marques que tenen similituds amb les usades per tipògrafs d'altres països; per això, en aquests casos s'ha considerat oportú tractar algunes marques estrangeres per tal de poder veure les semblances entre les unes i les altres.

Des del punt de vista cronològic l'estudi abasta des de la introducció de la impremta a Catalunya en els anys setanta del segle XV fins al 1700. S'hauria pogut plantejar la continuació de l'estudi fins a la promulgació del Decret de Nova Planta de 1714, ja que senyala la desaparició "de facto" del principat de Catalunya com a entitat política autònoma i diferenciada; tanmateix, aquest fet polític no té conseqüències significatives ni en l'evolució de la tipografia ni en la iconografia de les marques.

Per a la identificació de les marques s'han tingut en compte, amb les limitacions ocasionades per la manca de repertoris que llistin la producció editorial catalana dels segles en qüestió, els documents impresos publicats a Catalunya en el període objecte de l'estudi, tenint present la variada tipologia documental. Això vol dir que també s'han considerat els fulls solts, les butlles, els goigs, els documents políticoadministratius, com ara els edictes, el bans i les ordres i les al·legacions judicials, i les primeres publicacions periòdiques. La falta d'instruments bibliogràfics adequats així com la dispersió dels fons han dificultat la recerca. S'ha tractat de recollir totes les edicions catalanes amb marques tipogràfiques, per la qual cosa s'han consultat centenars de notícies bibliogràfiques en repertoris i catàlegs. D'altra banda, s'han examinat directament els exemplars corresponents a 3.291 edicions, que es desglossen en 101 edicions d'incunables, 608 edicions del segle XVI i 2.582 edicions del segle XVII. Lògicament bona part de les consultes han estat infructuoses i només gairebé set-centes edicions compten amb algun distintiu tipogràfic. A l'apartat 5.2.4., en el balanç de les marques dels impressors catalans, s'indiquen amb detall les dades numèriques i la seva relació —sempre amb certes reserves— respecte a la producció editorial catalana total dels segles XV al XVII.

## 1.2. JUSTIFICACIÓ

Dins de l'estudi històric de la impremta, els treballs referits als distintius dels agents editorials, les marques, són rars, tal com es desprèn de l'estat de la qüestió que es presenta en el capítol 3. En rigor, la bibliografia espanyola sobre aquesta qüestió compta només amb un gran repertori general amb voluntat de ser exhaustiu: *Escudos y marcas de impresores y librerías en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*, elaborat per Francisco Vindel (1942). Però la data primerenca d'aquesta fita bibliogràfica, publicada el 1942 amb un apèndix del 1950, palesa la necessitat d'actualitzar-la i de revisar-ne el contingut, sobretot pel que fa al tractament de les marques.

L'elaboració d'aquesta tesi respon a l'absència de repertoris generals sobre marques catalanes que vagin més enllà de l'aspecte merament descriptiu i que incorporin altres elements d'estudi. En realitat, aquest fet és un tret comú de la majoria de treballs d'àmbit europeu. Encara ara falten estudis sobre la producció de les marques, la seva evolució i les causes que n'expliquen les variants, així com les influències i les relacions, ja sigui amb altres distintius del mateix país o ja sigui amb les d'altres àrees del continent. Tots aquests elements no es poden negligir perquè són punts determinants per entendre el fenomen de les marques i per determinar el seu impacte en la indústria i el negoci del llibre durant l'edat moderna.

En una època en què l'element gràfic té gran importància i es desenvolupa més enllà dels canals tradicionals, i prenen gran volada els estudis d'iconografia i emblemàtica, els estudis sobre una de les primeres temptatives sorgides a l'edat moderna de representació iconogràfica d'empreses artesanals o comercials té el seu interès. En aquestes centúries, sobretot durant el segle XVI, els obradors tipogràfics i les llibreries van aplicar recursos múltiples i originals per identificar-se, singularitzar-se i diferenciar-se dels competidors i, alhora, fer promoció dels tallers i les seves publicacions. De fet, alguns d'aquells antics dissenys encara són prou vigents als nostres dies.

A diferència d'altres manifestacions artístiques, les marques reflecteixen de manera més o menys directa els seus propietaris. Tal com diu Zappella (p. 13): "ogni marca ha sempre qualcosa di personale, un legame con il nome dello stampatore o della sua città, un'allusione a episodi della sua vita, persino al carattere della sua produzione". Per tant, per un millor coneixement històric dels impressors, els editors i els llibreters, les marques, —els senyals que els responsables editorials han triat lliurement per identificar-se davant del públic lector— són un element a tenir molt en compte. A banda dels estudis biogràfics, les anàlisis d'aquests senyals tipogràfics també revelen els principis i els valors que conformen la cultura d'èpoques anteriors. Per tant, cal descriure acuradament aquests senyals tipogràfics, analitzant la iconografia i els lemes que presenten

presenten a fi de conèixer el seu significat i la relació amb el tipògraf i amb les fonts literàries i artístiques contemporànies.

La proliferació de marques i la seva aplicació com a senyal distintiu dels responsables editorials fa possible en nombrosos casos atribuir un llibre sense peu d'impremta a un tipògraf a partir de la imatge i el disseny de la marca. Aquesta operació és factible quan es coneixen amb deteniment les marques usades pels obradors d'una àrea determinada. Així doncs, aquest treball també constituiria un recurs per identificar la responsabilitat editorial d'impresos on no consta explícitament aquesta responsabilitat.

### 1.3. OBJECTIUS DE L'ESTUDI

Determinat l'objecte d'estudi en les marques d'impressor, abans d'establir els objectius del treball cal definir de manera clara i precisa la naturalesa d'aquests distintius tipogràfics. Vista la diversitat de definicions que aporten els diversos especialistes, que s'examinen en el capítol següent, s'ha elaborat una definició pròpia de marca tipogràfica que pretén ser comprensiva, en el sentit que menciona tots els agents que les utilitzen, i que en recull les funcions. La definició s'ha establert en els termes següents:

La marca tipogràfica és un senyal aplicat en els llibres per un agent editorial per caracteritzar la seva obra, a fi de ser-ne reconegut com a responsable de la producció, la publicació o la venda, distingir-lo d'altres companys de professió i fer-ne promoció entre els possibles clients. Generalment és un gravat que representa lletres, altres signes i/o imatges figuratives o simbòliques i que figura generalment en un lloc destacat del llibre per tal que es pugui identificar amb rapidesa.

Són molts els bibliògrafs que s'han referit a la dificultat de destriar els distintius tipogràfics d'altres estampes decoratives o que tenen altres finalitats. La casuística és complexa i per això s'estableixen una sèrie de criteris per concretar què s'entén com a marca d'impressor en el context del treball i fer possible la correcta recollida de dades. Així doncs, es consideren marques tipogràfiques les categories d'imatges següents:

- 1) Les imatges parlants, és a dir, les estampes que fan referència als noms dels impressors, els editors o els llibreters (per exemple: el llop en les obres de l'impressor Josep Llopis), o bé els gravats que contenen les inicials d'aquells agents.
- 2) Els emblemes de les institucions quan aquestes figuren de manera expressa en el peu d'impremta (per exemple: la creu de sant Jordi, emblema de la Diputació del General de Catalunya, es considera una marca quan al costat de l'impressor

figura una menció explícita de publicació, com ara “per manament dels molt il·lustres senyors diputats”).

- 3) Les altres imatges repetitives que figuren a la portada o al colofó de les obres impreses o editades pels responsables de la publicació i que no fan referència, d’una banda, ni a l’autor ni als prohoms a qui es dedica l’obra ni a la temàtica del llibre, i que, d’una altra, tampoc no constitueixen motius decoratius recurrents usats per altres tipògrafs en la mateixa àrea.
- 4) Les imatges no repetitives, en portades o colofons, que presenten trets relacionats amb marques tipogràfiques anteriors, com ara el disseny nou d’un model iconogràfic usat pel tipògraf.

Definit el conjunt d’estampes que abasta aquest estudi, l’objectiu principal del treball és recollir i analitzar les marques tipogràfiques catalanes des del segle XV al XVII, partint del context històric i sociocultural del període, relacionant-les amb els seus propietaris i altres agents editorials del país o de zones més allunyades. Aquest objectiu general es concreta en els objectius específics següents:

- Repertoriar sistemàticament les marques d’impressor aparegudes als llibres publicats a Catalunya des del segle XV al XVII.
- Atribuir les marques d’impressor, tot indicant-ne els fabricants, els editors i/o els distribuïdors que en feren ús. L’atribució de marques permet veure tant la utilització de diferents marques per part del mateix tipògraf, editor o llibreter, com el cas contrari, és a dir, l’aplicació coincident de la mateixa marca per part de diferents agents.
- Descriure aquests senyals tipogràfics, fent esment dels seus trets formals, la presència de divises i de motius decoratius. L’anàlisi de la iconografia de les marques permet explicar el seu significat, la seva relació amb el propietari i les fonts literàries i artístiques coetànies de les quals deriven.
- Estudiar quines són les tendències que dominen en les marques catalanes en el període estudiat —marques parlants, d’influència heràldica o emblemàtica, els motius vegetals, animals, mitològics, cristians, etc., que hi prevalen. Així mateix, es pretén donar una visió de l’evolució d’aquestes tendències i fins a quin punt l’ús dels distintius tipogràfics està implantat entre els agents implicats en la producció librària catalana.
- Analitzar per mitjà de les marques la relació existent entre els impressors de la mateixa zona o bé entre aquests i els d’altres àrees de l’Europa occidental, fet palès per l’aplicació de marques similars o properes.

#### 1.4. FONTS D'INFORMACIÓ PER A LA RECOLLIDA DE DADES

Pel que fa a les fonts consultades per dur a terme el treball de camp, s'ha partit de la consulta directa de les edicions del període que contenen marques, en lloc d'acudir a les notícies extretes de repertoris com fan alguns estudis previs. D'aquesta manera es poden establir descripcions contrastades i fiables que permeten avançar en l'anàlisi de les marques. De tota manera, per poder recollir exhaustivament les marques de l'àrea estudiada primer cal conèixer-ne la producció editorial. En aquest sentit, si bé encara no es compta amb una bibliografia completa dels llibres impresos a Catalunya entre els segles XV i XVII, hi ha estudis rigorosos, com el *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*, de Marià Aguiló (1923), i la *Bibliografía de Cataluña: notas para su realización*, de María del Carmen Simón Palmer (1980-1982), que són una bona font per conèixer part de la producció editorial del període estudiat. Cal esmentar també *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, d'F. J. Norton (1978), bibliografia molt exhaustiva d'Espanya i Portugal, però que només abasta els primers vint anys del segle XVI i que Julián Martín Abad revisa i completa amb la seva obra *Post-incunables ibéricos* (2001).

A banda de les bibliografies generals anteriors, també s'han publicat bibliografies sobre la producció editorial d'algunes ciutats: de Tarragona cal considerar la monografia d'Ángel del Arco y Molinero, *La imprenta de Tarragona: apuntes para su historia y bibliografía* (1916), completat amb l'obra de Joan Salvat i Bové, *La imprenta en Tarragona, siglos XV-XVII* (1977); sobre la producció bibliogràfica tortosina hi ha els *Estudios sobre cultura literària a Tortosa a l'edat moderna*, d'Enric Querol (2005); de Lleida, *La imprenta en Lérida: ensayo bibliográfico (1479-1917)*, de Manuel Jiménez Catalán (1997) i *La imprenta a Lleida (segles XV-XIX)*, de Romà Sol i Carme Torres (1996); la bibliografia gironina ha estat tractada per Josep M. Marquès a *Impresos gironins de la Biblioteca del Seminari Diocesà, 1502-1936* (1987), i per Enric Mirambell a *Història de la imprenta a la ciutat de Girona* (1988). Per a la imprenta de Montserrat es disposa d'*El llibre a Montserrat (del segle IX al segle XX)* (1931) d'Anselm M. Albareda.

La principal mancança dels estudis bibliogràfics catalans és la falta d'estudis que recullin de manera exhaustiva la producció editorial de la ciutat de Barcelona. Agustín Millares Carlo és l'autor de dos extensos articles sobre la bibliografia barcelonina del segle XVI, "La imprenta en Barcelona en el siglo XVI" (1982) i "Introducción al estudio de la historia y bibliografía de la imprenta en Barcelona en el siglo XVI: los impresores del período renacentista" (1981). L'obra de Millares Carlo ha estat revisada i completada per María Milagros Ronco (2001) amb la seva tesi doctoral, *Nuevas aportaciones bi-*

*bliográficas y documentales en torno a la figura de Millares Carlo: la imprenta en Barcelona durante el período renacentista (1590-1600).*

Els treballs anteriors aviat seran superats per la tipobibliografia de la ciutat de Barcelona al segle XVI elaborada per Montserrat Lamarca, que es publicarà properament, i a la qual s'ha pogut tenir accés per a aquest treball gràcies a la gentilesa de l'autora. També de Lamarca és *Llibres impresos a Espanya durant el segle XVI: Biblioteca de la Universitat de Barcelona: catàleg abreujat*, que si bé és una bibliografia d'abast hispànic, és molt rellevant per a aquest treball per la producció barcelonina que s'hi aplega, ja que el recull bibliogràfic és fet a partir del fons que es conserva a la Universitat de Barcelona. En relació al segle XVII, en canvi, no hi ha cap bibliografia de Barcelona ciutat.

A més dels repertoris esmentats, cal tenir present aquells estudis sobre impressors catalans que treballaren durant aquests segles que, a més de l'anàlisi del taller tipogràfic, també en recullen amb detall la producció editorial. Destaquen, principalment, la biografia de Claudi Bornat, elaborada per Josep Maria Madurell (1973) i els articles de Lluís Carles Viada (1920) sobre la família Malo, "L'estampa barcelonina d'en Pere i d'en Pau Malo davant la rectoria del Pi", i de Carlos Pizarro Carrasco (2000) a l'entorn de l'impressor Forcada, "La imprenta barcelonesa en el siglo XVII: el caso de Josep Forcada, notario e impresor (1651-1688)".

L'accés als documents implica la consulta de catàlegs, i per això l'ús de determinats catàlegs ha estat d'importància cabdal. Destaquen, en primer lloc, dos grans catàlegs col·lectius. D'una banda hi ha el *Catàleg col·lectiu de les universitats de Catalunya* (CCUC), que aplega el fons bibliogràfic d'un centenar de centres acadèmics i culturals, majoritàriament catalans, i que inclou també els fons antics d'aquestes entitats. Des del CCUC també s'accedeix a l'antic Catàleg Col·lectiu de Patrimoni Bibliogràfic de Catalunya (Altarriba Vigatà, Botanch Albó, Bohigas Fullà, 1994), que actualment es pot consultar com un dels seus subcatàlegs.

De l'altra, també cal tenir molt en compte el *Catálogo colectivo de patrimonio bibliográfico* (CCPB), que inclou el fons —majoritàriament dels segles XV al XIX— de més de set-centes biblioteques espanyoles, elaborat conjuntament pel Ministerio de Cultura i entitats de les comunitats autònomes. La consulta d'aquest catàleg no eximeix la del CCUC perquè tots dos compten amb fons catalans de patrimoni bibliogràfic que no figuren en l'altre. Marsá (2001, p. 172) apunta una dada del CCPB, que potser seria extensible al CCUC:

“Según un breve muestreo que he realizado en el momento de redactar este capítulo, utilizando los datos de ediciones impresas en ciudades cuya tipobibliografía está actualiza-



da, el Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español contendría algo más de un 30 % de las ediciones conocidas pertenecientes al siglo XVI, y en torno al 52 % de las ediciones del siglo XVII”.<sup>1</sup>

Tal com l'experiència demostra, una part dels impresos catalans no es conserven a Catalunya, sinó en altres parts d'Espanya o a l'estranger. En l'àmbit espanyol es produeix un fenomen paral·lel, que Marsá reconeix: “es muy frecuente que de algunas ediciones españolas no haya quedado ningún ejemplar en España y sólo se conserven unos pocos en bibliotecas extranjeras”. Aquest fet dificulta l'accés a part dels documents necessaris per a la realització de la tesi, cosa que a voltes s'ha resolt o bé amb la consulta de bases de dades amb fons patrimonials digitalitzats o bé mitjançant la demanda directa d'informació a altres biblioteques espanyoles i estrangeres.

Entre els recursos digitals espanyols més consultats a l'hora de localitzar edicions catalanes, cal esmentar la *Biblioteca virtual del patrimonio bibliográfico*, que digitalitza fons del CCPB; la *Biblioteca digital hispánica*, que recull documents de la Biblioteca Nacional de España; la *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*; la *Biblioteca digital de la Universidad de Salamanca*; *Zaguán*, el repositori de la Universidad de Zaragoza; la *Biblioteca Dioscórides*, amb llibres digitalitzats de la Universidad Complutense de Madrid; i *Somni*, la col·lecció digital de fons històric de la Universitat de València. Fora d'Espanya, en l'àmbit europeu, destaca *Europeana*, un portal digital del patrimoni cultural del continent en el qual participen grans biblioteques, museus, universitats, arxius i altres institucions educatives i culturals; un recurs paral·lel dels Estats Units és *HathiTrust digital library*, que aplega fons digitalitzats de la Library of Congress i d'un centenar de centres acadèmics, gairebé tots nord-americans, com les universitats de Harvard, Yale, Princeton o Columbia.

En la tria de les biblioteques per a la consulta de les edicions catalanes, s'ha prioritzat la consulta d'aquelles institucions amb una major riquesa de patrimoni bibliogràfic català o bé amb uns fons especialment significatius, cosa que garanteix una obtenció de dades més ràpida i eficient. Entre les primeres destaquen els fons antics de la Biblioteca de Catalunya i de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona; i entre les segones, per exemple, la biblioteca del monestir cistercenc de Santa Maria de Vallbona que ha mantingut al llarg dels segles la mateixa comunitat monàstica, cosa que ha permès conservar els seus fons bibliogràfics.

---

<sup>1</sup> Marsá fa una estimació de les edicions de les quals es té algun indici, no de les que s'han conservat fins als nostres dies. Els estralls del temps han estat devastadors.

La recerca ha començat a la Biblioteca de Catalunya perquè els volums arribats a la biblioteca nacional no procedeixen d'exclaustracions, amb el consegüent deteriorament que patiren sovint bona part d'aquests llibres, sinó que procedeixen de la donació o la compra de col·leccions de bibliòfils com ara Isidre Bonsoms, Frederic Marés, Santiago Espona, Marià Aguiló o Emili Brugalla, que en general estan en molt bon estat. Només després d'haver fer el buidatge dels fons d'aquests centres s'ha continuat la recerca en altres biblioteques catalanes o d'altres llocs.

La incompletesa de les descripcions incloses en els catàlegs, ha obligat que en molts dipòsits s'hagi examinat físicament cada llibre encara que en l'entrada catalogràfica no figurés la menció de marca tipogràfica. Per això, la recerca de documents supera els tres mils impresos consultats de primera mà quan en realitat el nombre d'edicions d'aquestes centúries amb marques és molt inferior.

Així doncs, en una primera fase s'ha procedit al buidatge dels fons d'aquests segles, sense descartar aquelles notícies catalogràfiques que no indiquen la presència de marques tipogràfiques en l'edició descrita. Entre aquest primer grup hi ha les biblioteques següents:

- Biblioteca de Catalunya (Barcelona)
- Biblioteca Lambert Mata (Ripoll)
- Convent dels Caputxins de Palma (Palma de Mallorca)
- Monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monges

A banda d'aquests centres, s'han consultat catàlegs d'altres biblioteques, de les quals s'han examinat només aquelles edicions que en el registre bibliogràfic corresponent s'indica que tenen marques d'impressor, i que no havien estat recollits prèviament. Les biblioteques d'aquest grup són:

- Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic
- Museu Romàntic (Vilanova i la Geltrú)
- Seminari Conciliar de Barcelona
- Universitat de Barcelona

Finalment, s'ha completat la relació de marques, amb notícies aportades per bibliografies i catàlegs diversos, alguns d'ells amb fons digitalitzats, mitjançant la sol·licitud d'imatges i d'informació al personal bibliotecari dels centres corresponents. Un recurs important per a la localització d'exemplars en biblioteques d'arreu ha estat l'*Universal Short Title Catalogue* (USTC), un catàleg col·lectiu de la producció bibliogràfica europea dels segles XV i XVI sostingut per la University of St Andrews. Des de l'USTC es

pot consultar un altre projecte desenvolupat per la University College Dublin que, finançat l'Andrew W. Mellon Foundation, treballa en la redacció d'un altre catàleg sobre la producció impresa espanyola i portuguesa de la primera meitat del segle XVII (Iberian Books / Libros ibéricos (IB)).

Els centres consultats que pertanyen a aquest apartat són:

- Arxiu Comarcal de la Cerdanya (Puigcerdà)
- Arxiu Comarcal de la Segarra (Cervera)
- Arxiu de la Corona d'Aragó (Barcelona)
- Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (Barcelona)
- Arxiu Provincial de l'Escola Pia de Catalunya (Barcelona)
- Ateneu Barcelonès
- Bayerische Staatsbibliothek (Munic)
- Biblioteca Colombina (Sevilla)
- Biblioteca de Navarra (Pamplona)
- Biblioteca Museu Víctor Balaguer (Vilanova i la Geltrú)
- Biblioteca Nacional de España (Madrid)
- Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa)
- Biblioteca nazionale centrale di Firenze
- Biblioteca nazionale centrale di Roma
- Biblioteca Pública de Albacete
- Biblioteca Pública de Burgos
- Biblioteca Pública de Girona
- Biblioteca Pública de Lleida
- Biblioteca Pública de Palma
- Biblioteca Pública de Tarragona
- Bibliothèque nationale de France (París)
- Bibliothèque Sainte-Geneviève (París)
- British Library (Londres)
- Centre de Lectura (Reus)
- Col·legi d'Advocats de Barcelona
- Houghton Library, Harvard College Library (Cambridge, Massachusetts)
- Monestir de Montserrat
- Monestir de Poblet
- Österreichische Nationalbibliothek (Viena)
- Palacio Real (Madrid)
- Palau de Peralada
- Real Academia Española (Madrid)

- Real Academia de la Historia (Madrid)
- Santuari de Loyola
- Seminari Diocesà de Girona
- Staatliche Bibliothek Regensburg
- Universidad Complutense de Madrid
- Universidad de Salamanca
- Universidad de Zaragoza
- Universidade da Coruña
- Universitat de València

Dissortadament al llarg del segle XX s'han perdut algunes de les obres recollides en bibliografies antigues. En aquests casos, i també quan ha estat impossible la consulta de l'exemplar requerit, s'han aprofitat les antigues reproduccions facsímils de portades i colofons on surten les marques, dutes a terme per bibliòfils com Ramon Miquel i Planas o James P. R. Lyell. També Vindel (1942) recull quatre marques —núm. 348, 382, 531 i 556— de les quals no s'ha trobat cap exemplar actual ni cap altra referència bibliogràfica. Malgrat la mancança, en aquests quatre casos, s'ha optat per reproduir el distintiu tipogràfic en l'estudi. Altrament, no s'han incorporat referències bibliogràfiques proporcionades només per aquest bibliògraf i de les quals no s'hagi pogut consultar cap exemplar. En el recull de Vindel (1942) s'han observat algunes errades en les notícies bibliogràfiques i en les assignacions de les imatges.

Un cop identificades les edicions amb marques i consultats els exemplars d'aquestes edicions, s'han digitalitzat les marques, si bé de vegades s'ha desestimat l'exemplar concret d'una biblioteca pel seu mal estat. Lògicament la digitalització no era gaire útil quan la imatge tenia òxid, fongs o forats de paràsits, o bé estava malmesa o retallada. No obstant això, en certs casos ha calgut acceptar alguna d'aquestes marques deteriorades quan no s'ha trobat cap altre exemplar en bon estat d'una edició concreta.

A partir de les edicions amb marques s'ha elaborat la base de dades que inclou informacions sobre les marques i les seves digitalitzacions, i que és el punt de partida de l'estudi d'aquests distintius tipogràfics. Les característiques d'aquesta base de dades i el seu tractament s'expliquen amb detall en la secció següent.

### 1.5. LA BASE DE DADES: INSTRUMENT DEL TREBALL

Per desenvolupar l'estudi sobre les marques tipogràfiques catalanes s'ha bastit una base de dades articulada en quatre taules diferenciades que responen a objectius diferents. D'una banda, s'ha creat una primera taula —anomenada a partir d'ara, taula A— que comprèn tot el treball de camp; és a dir, recull les dades derivades de l'examen directe

dels exemplars de les biblioteques. Aquesta taula A consta d'un registre per a cada marca trobada en cada una de les edicions d'una obra, fins i tot si les marques són coincidents. Aquesta taula recull les característiques de la marca, juntament amb la citació bibliogràfica específica de l'edició que la conté i la localització de l'exemplar consultat. Així doncs, en aquesta taula s'hi pot trobar la mateixa marca repetida tantes vegades com edicions en les quals figura. L'objectiu de la taula és singularitzar totes les marques i les seves variants en el context de les edicions en què apareixen.

D'altra banda, hi ha una segona taula —a partir d'ara, taula B—, on només es recull un disseny de cada marca diferent, independentment de la data o les dates en què s'ha usat o de l'impressor, l'editor o el llibreter que la utilitza. Per tant, en aquesta segona taula es pot trobar una mateixa marca emprada per diversos impressors en èpoques força distanciades en el temps. Quan es parla de “dissenys diferents” d'una marca, el criteri és restrictiu; és a dir, un canvi en les dimensions físiques, una alteració del gravat o la inclusió o desaparició d'una divisa es consideren noves marques i, per tant, els correspondrà un registre diferent en aquesta taula B. De fet aquesta taula constitueix el repertori final o, en paraules de Martín Abad (2012), “el instrumento de control de las marcas tipográficas”. Per això, és l'única de les taules que es reproduïx íntegrament a la tesi com un apèndix.

L'opció de reservar, de bell antuvi, un únic registre per a totes les edicions amb la marca coincident no es va considerar satisfactòria, ja que impedia poder controlar les diferents variants que es poguessin anar descobrint de qualsevol distintiu tipogràfic. Per un altre costat, l'alternativa d'un registre per marca obligava a donar junta la informació bibliogràfica de totes les edicions amb la mateixa marca, cosa que de vegades podia significar un gran volum de dades que faria feixuc de destriar la informació corresponent a cada una de les edicions. Així mateix, un registre únic també dificultaria indicar la situació de la marca dins d'una edició concreta —per exemple, a la portada, al colofó, al final d'una part, etc. Per totes aquestes raons es va considerar necessari l'elaboració de la taula A, que parteix de les edicions i no tant de les marques.

Complementant les dues taules anteriors, se n'han elaborat dues més, l'A2 i la B2. La taula A2 conté la referència bibliogràfica de les edicions examinades que o bé no inclouen marques o bé que inclouen estampes amb una funció dubtosa, que poden ser o no identificadors tipogràfics, però que en darrer terme s'han desestimat. Aquesta taula funciona com un element de control dels llibres consultats, i també ha permès donar una idea dels tipus de publicacions i formats —per exemple els goigs, les al·legacions judicials o les edicions en formats molt petits— on no figuren marques o on són molt infreqüents. A més, la comparació dels resultats de la taula B amb els de la taula A, fa possi-

ble dur a terme una estimació de la proporció de llibres amb marques d'un impressor respecte a la seva producció total. Finalment, la taula A2 també permet recuperar, a mesura que el treball avançava, aquelles imatges que inicialment s'havien descartat com a marques i que la seva reaparició en altres edicions ha obligat a reclassificar-les com a veritables distintius tipogràfics.

La taula B2 es relaciona amb la taula B. Comprèn marques de fora de l'àmbit català, utilitzades per impressors i llibreters d'altres àrees geogràfiques que guarden semblances amb alguna marca catalana. També s'hi enregistren imatges extretes dels llibres d'emblemes característics de l'època perquè van ser motius recurrents en la creació de distintius tipogràfics.

A l'hora d'elaborar aquest aplec de notícies descriptives sobre marques d'impressor es va optar per fer servir un programa de gestió de bases de dades que pogués incorporar imatges digitals als registres, cosa que era necessària perquè l'element gràfic era cabdal. Es va deixar de banda la possibilitat que la base de dades fos accessible per mitjà d'Internet perquè aquest supòsit no era immediatament necessari. En realitat, el que es pretenia era usar una eina coneguda i ben difosa que no exigís molta dedicació per connectar-ne el funcionament i fer-ne el disseny. Per això es va crear una base de dades amb el programa Access, que permetia elaborar un producte escaient de manera autònoma.

Inicialment, en concebre el treball, es va creure oportú organitzar la descripció de les marques d'impressor a partir dels tipògrafs que les empraven, però ben aviat aquest criteri es va demostrar poc encertat. L'element d'entrada o d'ordenació no podia ser l'impressor, ja que sovint fa servir més d'una marca i també n'aprofita d'utilitzades per altres companys de professió, la qual cosa obligava en cada entrada d'impressor que hagués reaprofitat una marca, a incloure-la una altra vegada. A més, les edicions que tenien marca i en les quals no apareixia cap menció de publicació, només es podien incorporar al treball amb una indicació genèrica d'anònim, sota la qual s'hi encabrien marques ben diferents entre elles.

Finalment, i aquest va ser l'element determinant a l'hora de decidir canviar l'orientació del treball, el propòsit d'un projecte d'aquest tipus seria, en primer lloc, la identificació de les marques d'impressor. El lector busca conèixer la varietat d'imatges, les seves característiques, i desitja poder atribuir una edició a un editor quan no hi consta cap altra indicació tipogràfica a part d'una marca. Si es plantejava un enfocament principal cap a la imatge tipogràfica i no pas cap al seu propietari, la base de dades seria sens dubte més útil.

Reflexions similars són les que exposa, ja a començament de segle, el bibliògraf britànic McKerrow (1913, p. xlix-lx). Pel que fa als repertoris moderns de marques, no tots adopten un mateix sistema d'ordenació. Alguns autors, com ara Vaccaro (1983), Huisstede i Brandhorst (1999), ordenen les marques segons la forma tradicional, és a dir, pels responsables editorials que les van usar; altres, en canvi, com Zappella (1986) o *Inter omnes* (2006), que és la versió impresa del catàleg en línia Edit16, segueixen un criteri iconogràfic. A Espanya, Julián Martín Abad adopta, en la seva proposta metodològica d'un repertori de marques tipogràfiques espanyoles, l'opció de Zappella:

“Necesariamente la secuencia de las imágenes en el repertorio exigirá fijar una clasificación tipológica de los *dibujos*, pues, como he tenido ocasión de ejemplificar, una organización de las *entradas o noticias*, cronológica, geográfica y/o por talleres de imprenta, obliga a repetir una o muchas veces la estampa de una misma marca y distorsiona el conocimiento inmediato de la historia de uso de cada taco xilográfico”. (Martín Abad, 2012, p. 165).

Tot seguit es descriu cada una de les taules i els seus camps. Cal tenir present que dintre d'aquests n'hi ha que aporten poca informació, però són necessaris per facilitar el tractament de les dades recollides. Alguns d'aquests camps —classe (taula A2), còpia i número de registre— no figuren a la presentació impresa dels registres de la base de dades.

#### 1.5.1. CONTROL DE DADES DE MARQUES D'EDICIONS CATALANES (TAULA A)

La primera taula, la taula A, inclou les imatges de les marques dels tipògrafs, anota els impressors relacionats, n'explica el significat, i relaciona les divises que hi apareixen. També dóna una descripció bibliogràfica de cada edició, amb l'autor, el títol i el peu d'impremta, assenyalant tant la signatura topogràfica de l'exemplar en la biblioteca on s'ha consultat com la referència a la marca en els repertoris de marques. A més, s'ha incorporat un altre camp amb un codi que identifica de manera ràpida i clara les marques que comparteixen els mateixos motius iconogràfics. Aquest codi es configura amb la combinació de les primeres lletres de les figures principals de cada marca, acompanyades d'un número que fa referència a la seva altura en mil·límetres. El codi escollit és poc important; allò que és necessari és poder comptar amb una eina que permeti diferenciar les marques i les seves variants. A la figura 1 es reproduïxen dues marques de Pere i Antoni Lacavalleria amb la descripció i el codi identificador de cada una.

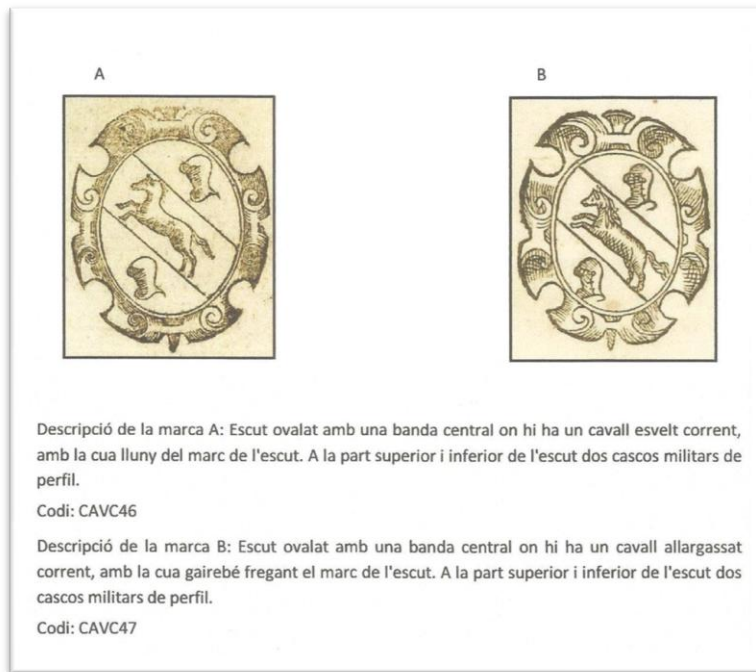


Figura 1. Marques dels impressors Lacavalleria, amb descripcions i codis.

La taula A consta de divuit camps:

- a) Imatge de la marca. Imatge digitalitzada de la marca. No pot ser recuperada de manera directa.
- b) Localització de la imatge. Imatge digitalitzada que inclou tota la pàgina on figura la marca. Aquesta dada s'ha considerat interessant per poder escatir la rellevància d'aquest distintiu respecte als altres elements que figuren a la pàgina. Generalment les marques apareixen a les portades i/o als colofons, però de vegades se'n trobem en altres parts del llibre. La imatge no pot ser recuperada de manera directa.
- c) Descripció breu. Indicació, mitjançant una frase breu, dels elements principals o més destacats presents a la marca, per exemple, animals, figures humanes i objectes. Aquest camp és necessàriament concís per tal d'identificar amb un cop d'ull les marques similars.
- d) Lema. Text que de vegades acompanya la representació iconogràfica i que sol explicar-ne el sentit. Els lemes es transcriuen tal com figuren en el document. Les citacions més habituals en aquesta àrea corresponen a textos bíblics i de l'antiguitat clàssica. Després dels lemes, s'indica, entre parèntesis, la traducció de les divises llatines, gregues i franceses. La base de dades permet fer consultes per qualsevol paraula, la qual cosa facilita la recuperació d'una marca malmesa a partir d'un fragment del text del lema.



- e) Descripció detallada. Informa amb detall de tots els elements gràfics que componen la marca, identifica els personatges i motius representats i explica el significat i el sentit de les imatges. També es fa referència a la tècnica emprada indicant de manera genèrica el tipus de matriu que ha generat l'estampa: xilogràfica o calcogràfica. Així mateix, s'esmenta quan les marques són "parlants", és a dir, quan el dibuix fa referència directament al nom de l'impressor —un cas ben clar és el dels impressors Lacavalleria, representats amb un cavall que corre.
- f) Mida. Les dimensions de les marques tenen importància perquè sense elles no se'n coneixeria la mida real, car en les digitalitzacions s'ha uniformitzat l'altura, reduint-les o ampliant-les, a causa de les limitacions del programari utilitzat per elaborar la base de dades. A més, aquest element fa possible distingir una marca d'altres marques que només difereixen en aquest aspecte. De tota manera, cal tenir ben present que l'estat del paper, el desgast dels gravats xilogràfics i les figures amb formes molt irregulars en dificulten l'amidament. Per tant, cal prendre els resultats amb una certa reserva i tenir-los en compte per establir una variant quan hi ha una diferència significativa que no pot ser atribuïda als factors abans esmentats. S'amida l'altura i l'amplada en mil·límetres atesa les petites dimensions de les marques. A l'hora de mesurar la marca, es té en compte el marc que sovint acompanya l'element central del senyal tipogràfic. D'altra banda, les imatges amb lemes separats de la resta del distintiu es mesuren dues vegades: una, la imatge sola, i l'altra, sumant-hi les mides amb el lema, que s'indiquen entre parèntesis.
- g) Editor, etc. Nom de l'impressor, l'editor o el llibreter que usa la marca tipogràfica. En ocasions el distintiu és col·lectiu perquè al·ludeix a una societat comercial formada per dos o més tipògrafs. També hi ha vegades en què figura una marca institucional ja que l'entitat que l'empra costea l'edició. En aquest últim cas, s'ha optat per afegir, a més de l'editor, la informació sobre el tipògraf que produeix l'imprès. Per això, aquest camp és repetible.
- h) Funció de l'editor, etc. Tipus d'activitat del responsable de la marca. Només s'omple quan en el llibre s'esmenta aquesta responsabilitat de manera explícita; això és, si es tracta de l'impressor, l'editor o el llibreter. A partir d'aquesta dada serà possible poder determinar en certa mesura quin és el col·lectiu professional que fa més ús de les marques.
- i) Lloc. Lloc concret, generalment una ciutat, on treballa el propietari de la marca. S'anota la forma catalana actual, malgrat aparegui en el text en altres llengües, generalment en llatí.

- j) Data. Any de publicació de l'edició en la qual apareix la marca. Es compon de dos elements: primer s'indica en números romans el segle al qual pertany, i després s'indica l'any en números aràbics i entre parèntesis. La inclusió del segle possibilita fer consultes per centúries de manera ràpida i facilita les anàlisis sincròniques.
- k) Autor de l'obra.
- l) Títol i peu d'impremta de l'obra. Citació bibliogràfica de l'edició d'on s'ha obtingut la digitalització de la marca. S'indica el títol, que s'abreuja si és llarg. El peu d'impremta, en canvi, s'anota complet o, si més no, sense ometre'n els termes que revelen les funcions diferents de cada responsable editorial. Pel que fa a la descripció física, no s'esmenta el nombre de pàgines, però sí el format. Conclou el camp la situació de la marca tipogràfica dins l'exemplar.
- m) Topogràfic. Nom de la biblioteca que conserva l'exemplar on s'ha trobat la marca, seguit de la ubicació precisa indicada amb la signatura topogràfica. En alguns casos s'ha afegit un segon exemplar procedent d'un altre centre.
- n) Bibliografia. Repertoris de marques que citen la peça. Es recullen tots els repertoris consultats que tracten la marca estudiada. La citació dels reculls és succincta: el cognom de l'autor, la data de publicació i el número distintiu de la marca en el repertori. S'ordenen cronològicament, de més antic a més recent. Un dels títols més citats es la bibliografia de Vindel (1942).
- o) Observacions. Calaix de sastre on es donen les dades que no s'ha considerat idoni anotar en els altres camps. Inclou informacions sobre l'ús de la marca per altres impressors, les similituds amb altres marques o sobre la presència d'altres estampes a portada quan la marca es troba al colofó.
- p) Còpia. Una vegada decidit que el treball registraria cada edició amb marca, calia un mecanisme per poder quantificar les edicions impreses amb un mateix distintiu editorial per a cada un dels impressors que l'han utilitzat. Així mateix, també calia distingir els diferents dissenys de marques existents. Aquest camp té aquesta doble funció. Qualsevol marca o variant nova se senyala amb un "No" en aquest camp, mentre que les recurrències següents del mateix model es qualifiquen com a "Duplicat". D'aquesta manera és possible analitzar la varietat de marques usades per cada impressor, el nombre de marques d'un lloc, d'un període, etc.
- q) Codi. Combinació de lletres i xifres que diferencien una marca o un grup de marques amb característiques comunes. En un recull d'aquestes característiques, convé poder distingir les marques i sobretot cadascuna de les variants. Per dur-

ho a terme s'ha creat un codi compost per algunes lletres relacionades amb la figura principal de cada marca unides a la seva altura.

- r) Número de registre. Camp que genera automàticament el programa. El programa identifica cada nova notícia amb un número seqüencial, la qual cosa permet connectar ràpidament l'antiguitat del registre.

#### 1.5.2. CONTROL D'EDICIONS SENSE MARCA (TAULA A2)

Tal com s'ha explicat anteriorment, a la taula A2 s'enregistren les edicions consultades que no tenen marca o que contenen imatges que no es considera que constitueixin marques distintives dels tipògrafs. Els registres d'aquesta segona taula són més breus. Contenen dels nou camps següents, dels quals només s'expliquen els elements no coincidents amb els de la taula A:

- a) Imatge. Imatges digitalitzades incloses al catàleg, bé perquè potser són possibles marques o bé pel seu interès documental.
- b) Editor, etc.
- c) Autor de l'obra.
- d) Títol i peu d'impremta de l'obra. Citació bibliogràfica. S'indica també el format de l'obra.
- e) Data.
- f) Topogràfic.
- g) Observacions. Descriu les imatges destacades que generalment apareixen a la portada i al colofó, amb una explicació de les raons de la seva presència a l'obra.
- h) Classe. A fi de diferenciar ràpidament les estampes conflictives, que han pogut ser considerades marques, d'aquelles imatges que no ho són de manera palesa, s'ha creat aquest camp que només pot contenir dos valors: les imatges dubtoses presenten una Q (de "qüestionat") mentre que la resta contenen un espai en blanc.
- i) Número de registre.

#### 1.5.3. CONTROL DELS DISSENYS DE MARQUES CATALANES (TAULA B)

La taula B representa el resultat final de la recollida de marques i és el punt de partida per a l'estudi de les marques tipogràfiques catalanes. Incorpora una mostra de cada disseny de marca diferent usada a Catalunya des del segle XV al XVII, independentment

de quins fossin els responsables que el van emprar. Cada nou disseny es considera una nova marca tipogràfica. La taula consta de quinze camps.

- a) Imatge de la marca.
- b) Identificador. Codi alfanumèric compost per la lletra B i un número, separats per un guionet i entre claudàtors. Aquest element defineix unívocament cada disseny de marca tipogràfica. Té gran importància perquè s'usa per designar les marques catalanes al llarg de la tesi.
- c) Descripció breu.
- d) Codi.
- e) Producció. Nombre d'edicions on surt la marca tipogràfica. A partir d'aquest camp es poden conèixer les marques més emprades i difoses en l'àmbit català.
- f) Descripció detallada.
- g) Lema.
- h) Font literària. Citació de l'obra a la qual pertany el text del lema.
- i) Editor, etc. Recull els diferents editors, impressors i llibretes que a Catalunya van fer servir una marca, les ciutats on treballaren i els anys que les utilitzaren. L'ordenació dels editors, etc. és sempre cronològica. Quan un agent editorial ha emprat més d'una marca, s'indica entre claudàtors la lletra corresponent que identifica cada una de les seves marques.
- j) Gènere. Temàtica de les imatges, seguint una classificació inspirada en Grimm i Zappella, i adaptada a la realitat ibèrica. Les classes que hi figuren són: lletres i signes, heràldica, natura, fauna, flora, cos humà, tècnica, mitologia i religió. En la classificació s'ha considerat l'element més destacat de cada imatge, generalment la figura central.
- k) Mida.
- l) Bibliografia.
- m) Relacions. Altres editors, impressors, etc., generalment de fora de l'àrea catalana que alguns cops usen marques idèntiques o bé, més habitualment, similars. L'estudi se centra sobretot en aquells distintius editorials estrangers vigents abans de la marca catalana similar, és a dir, els seus precedents immediats. Els responsables editorials se citen per ordre cronològic i s'indica també la població en la qual van treballar.

- n) Anàlisi de la marca. El camp conté informació sintètica sobre la iconografia, l'evolució històrica i la finalitat de les marques.
- o) Número de registre.

#### 1.5.4. CONTROL DE MARQUES NO CATALANES VINCULADES (TAULA B2)

La taula B2 constitueix una taula que complementa l'anterior ja que conté la informació referida a les marques i els emblemes estrangers. Per tant, complementa el subcamp Relacions de la taula B. Consta d'onze camps.

- a) Imatge de la marca. Imatge digitalitzada de la marca. Sempre que ha estat possible s'ha optat per digitalitzar tota la pàgina on figura la marca.
- b) Localització de la imatge. Imatge digitalitzada que inclou tota la pàgina on figura la marca.
- c) Descripció breu.
- d) Codi. A diferència de les altres taules, aquest camp és repetible. El motiu és que una mateixa marca estrangera pot haver estat la inspiradora de més d'una marca catalana.
- e) Editor, etc. Nom de l'editor, l'impressor o el llibreter estranger que fa ús del distintiu amb què es relaciona la marca catalana. Aquest camp no té voluntat d'exhaustivitat; és a dir, no pretén donar compte de tots els impressors relacionats, i només vol fer palès i il·lustrar el possible lligam de la marca catalana amb algun editor forà.
- f) Zona. Indica l'àrea geogràfica on treballa l'impressor.
- g) Cronologia. Indica l'abast temporal de la marca en l'obra de l'impressor. Quan no s'ha esbrinat el període d'activitat, s'indica només l'any de l'exemple mostrat.
- h) Classe. En aquesta taula, el camp distingeix dos tipus d'imatges que poden haver inspirat marques en l'àmbit català. D'una banda, altres marques estrangeres; d'una altra, estampes provinents dels llibres d'emblemes, característics del Renaixement.
- i) Bibliografia.
- j) Comentari.
- k) Número de registre.

Les figures 8-15 son exemples de registres extrets de les quatre taules.

El programa Access permet, de manera automàtica, la recuperació de la informació textual de tota la base de dades. Es poden fer consultes per seqüència de lletres, per paraula clau, per terme inicial d'un camp o bé com a frase tant en un camp concret com en tot el document. Les cerques més complexes exigeixen procediments més difícils d'elaborar.



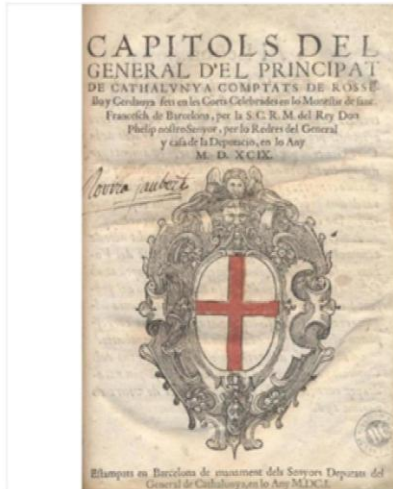
<p>Localització de la imatge:</p> 	<p>Imatge de la marca:</p> 
<p><i>Descripció breu:</i> Au fènix cremant sobre una foguera.</p>	
<p><i>Lema:</i> Ex me ipso renascor. Memento homo quia cinis es. Scrutamini Scripturas quoniam illae sunt quae testimonium perhibent de me. Io. V</p>	
<p><i>Descripció detallada:</i> Au fènix que, amb les ales esteses, es consum pel foc que surt d'una calavera. Flanquegen l'ocell dues parelles d'àngel i infant que s'agafen al marc que l'envolta. A la part inferior dos lleons alats sostenen una tupida garlanda vegetal sota la qual hi ha una cartel·la buida. A la part superior hi ha un rostre de jove. Al seu voltant s'entortolliga un filacteri. Els dos primers lemes són prop de l'au fènix; el tercer, al filacteri. Estampa xilogràfica.</p>	
<p><i>Autor de l'obra:</i> Villegas, Alonso de</p>	
<p><i>Títol i peu d'impremta de l'obra:</i> Flos sanctorum. Tercera parte y historia general en que se escriuen las vidas de sanctos extrauagantes y de varones illustres. En Barcelona: en casa de Damian Bages, 1588 (Impresso en ... Barcelona: en cassa de Jayme Cendrat). 2º -- Colofó.</p>	
<p><i>Editor, etc:</i> Cendrat, Jaume</p>	
<p><i>Editor 2, etc:</i> <span style="margin-left: 200px;"><i>Lloc:</i> Barcelona</span> <span style="margin-left: 150px;"><i>Data:</i> XVI (1588)</span></p>	
<p><i>Editor 3, etc:</i> <span style="margin-left: 350px;"><i>Funció de l'editor, etc:</i></span></p>	
<p><i>Topogràfic:</i> Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-570-1)</p>	
<p><i>Observacions:</i> Les divises fan esment a la mort i la vida eterna: "Reneixo de mi mateix. Recorda, home, que ets cendra. Prou examineu les Escriptures perquè també donen testimoni de mi." El segon text s'usava el Dimecres de Cendra; el tercer prové de l'evangeli de s. Joan (5, 39). El text complet diu: Prou examineu les Escriptures, perquè us penseu que en elles teniu la vida eterna, i justament també donen testimoni de mi. La mateixa marca figura a la portada de la part "Dictionarium medicum".</p>	
<p><i>Còpia:</i> DUPLICAT <span style="margin-left: 50px;"><i>Codi:</i> AUFA129</span> <span style="margin-left: 50px;"><i>Bibliografia:</i> Vindel (1942) 316 ; Madurell (1969) p. 133</span></p>	

Figura 2. Exemple de registre de la taula A.

Localització de la imatge:



Imatge de la marca:



**Descripció breu:** Creu de sant Jordi.

**Lema:**

**Descripció detallada:** Escut amb la creu de sant Jordi, és a dir una creu plena de gules en camp d'argent. El marc és ovalat i ricament ornamentat, amb un àngel, màscares i motius vegetals. La creu és l'ensinya de la Generalitat i apareix perquè és ella qui mana publicar l'obra.

**Autor de l'obra:** Catalunya. Diputació del General

**Títol i peu d'impremta de l'obra:** Capitols del General del principat de Catalunya, comptats de Rossello y Cerdanya, fets en les cortes celebrades en lo monestir de Sant Francesc de Barcelona ... en lo any MDXCIX. Estampats en Barcelona : de manament dels senyors deputats del General de Catalunya, 1601 (estampat en Barcelona : en la estampa de Jaume Cendrath). 4º -- Portada.

**Editor, etc:** Catalunya. Diputació del General

**Editor 2, etc:** Casa Jaume Cendrath      **Lloc:** Barcelona

**Data:** XVII (1601)

**Editor 3, etc:**

**Funció de l'editor, etc:** Editor

**Topogràfic:** Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 125-8º)

**Observacions**

**Còpia:** NO

**Codi:** CREJ116

**Bibliografia:**

Figura 3. Exemple de registre de la taula A.



**Imatge:**



**Autor de l'obra:**

**Títol i peu d'impremta de l'obra:**

Carta escrita del campo imperial sobre la ciudad de Eperies ... à 20 de setiembre de 1684, en que se refiere la ... vitoria alcanzada por las mesmas armas cesareas, del exercito del rebelde Emerico Tekeli. Barcelona : en la imprenta de Vicente Surià, 1684. 4º

**Editor:**

Surià, Vicenç

**Data:**

XVII (1684)

**Topogràfic:**

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 2216)

**Classe:**

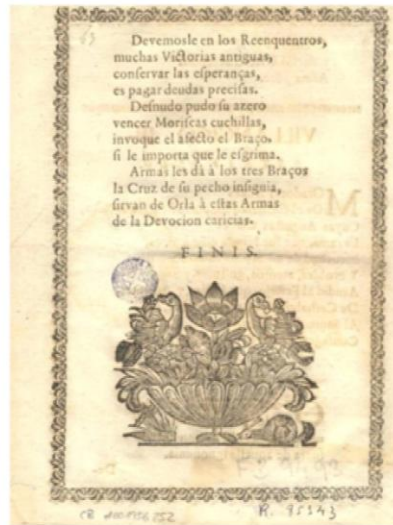
Q

**Observacions:**

Estampa decorativa d'àngel amb fruits a les mans, envoltat de vegetació i ocells. A la part inferior, hi figuren les lletres FG (68 x 77 mm), probablement del gravador. La imatge apareix a l'última p.

Figura 4. Exemple de registre de la taula A2.

*Imatge:*



*Autor de l'obra:*

*Títol i peu d'impremta de l'obra:*

Villancicos que se cantaron en la capilla grande de la casa de la Deputacion a los 23 de abril 1700, en la celebracion de la fiesta solemne del invicto cavallero y martir san Iorge. Barcelona : por Rafael Figueró, [1700?]. 4º

*Editor:*

Figueró, Rafel

*Data:*

XVII (1700?)

*Topogràfic:*

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 9493)

*Classe:*


Q

*Observacions:*

Escut de la Diputació del General, amb corona i llambrequins (88 x 70 mm), a portada. Estampa de gerro amb fruites i flors, ocells, insecte i cargol (59 x 73 mm), a última p.

Figura 5. Exemple de registre de la taula A2.

*Imatge de la marca:*



*Identificador:* B-015 *Codi:* ARBS61

*Descripció breu:* Arbre i Samsó. *Producció:* 5 edicions.

*Descripció detallada:* Arbre fruiter en marc ovalat on figura la divisa. A banda i banda la figura bíblica de Samsó, a l'esquerra amb les portes de la ciutat de Gaza que havia arrencat per pujar-les fins al cim d'una muntanya (Jutges, 16, 3) i a la dreta, occint un lleó (Jutges, 14, 5-6). Estampa xilogràfica.

*Lema:* "Sub arbusto suscitavit me Dominus. Canti. VIII" ("Sota l'arbust, el Senyor em va deixondir. Càntic VIII").

*Font literària:* Bíblia. Càntic dels Càntics, 8, 5a. S'ha adaptat el text sagrat, que diu: "Sota la pomera et vaiq deixondir".

*Editor, etc:* Arbús, Samsó (Barcelona, 1575-1578) [Marca A]

*Gènere:* Flora. *Mida:* 61 x 52 mm.

*Bibliografia:* Haebler (1898) t. XLI ; González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 310 ; Millares Carlo (1981) 10.

*Relacions:* La Porte, Hugues de (Lió): la mateixa escena de Samsó amb les portes de Gaza.

*Anàlisi de la marca:* Marca parlant complexa. El distintiu és doble: es refereix tant al nom com al cognom de l'impressor.

Figura 6. Exemple de registre de la taula B.

*Imatge de la marca:*



*Identificador:* B-005

*Codi:* ANCS54

*Descripció breu:* Àncora amb serp agafada per dues mans.

*Producció:* 5 edicions.

*Descripció detallada:* Una àncora, amb una serp que s'entortolla a la part superior, és agafada per dues mans sorgides dels núvols. Estampa xilogràfica.

*Lema:*

*Font literària:*

*Editor, etc:* Gotard, Hubert (Barcelona, 1588) [Marca C] ; Velasco, Maria (Barcelona, 1590-1591) ; Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1593-1600) [Marca B]

*Gènere:* Tècnica. *Mida:* 54 x 40 mm.

*Bibliografia:* Haebler (1898) t. XLIII ; González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 353 ; Millares Carlo (1981) 12.

*Relacions:* Grespin, Jean (Ginebra, 1560): còpia amb modificacions poc significatives.

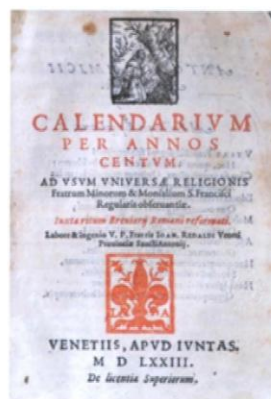
*Anàlisi de la marca:* S'adopta una marca d'un gran llibreter de Ginebra per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local. L'àncora i la serp (Jn 3,14) simbolitzen Crist i la seguretat que dona a qui confia en Ell.

Figura 7. Exemple de registre de la taula B.

*Imatge de la marca:*



*Localització de la imatge:*



*Descripció breu:* Flor de lis.

*Codi1:* FLI32m

*Codi2:*

*Codi3:*

*Editor, etc:* Hereus de Lucantonio Giunta ; Giunta, Lucantonio, el Jove

*Zona:* ITÀLIA, Venècia

*Cronologia:* XVI (1562 ; 1566-1584)

*Classe:* MARCA

*Bibliografia:* EDIT16 cncm 1193

*Comentari:*

Figura 8. Exemple de registre de la taula B2.

*Imatge de la marca:*



*Localització de la imatge:*



*Descripció breu:* Cor trapassat per fletxa

*Codi1:* COAF45

*Codi2:* COAFM45

*Codi3:*

*Editor, etc:* Longis, Jean

*Zona:* FRANÇA, París

*Cronologia:* XVI (1538)

*Classe:* MARCA

*Bibliografia:* Silvestre (1867) 30

*Comentari:*

Figura 9. Exemple de registre de la taula B2.

## 1.6. ESTRUCTURA DEL TREBALL

El cos central del treball s'estructura en sis capítols. En el primer, es tracten els aspectes metodològics i s'estableixen les pautes del treball. S'indiquen els límits geogràfics i cronològics de la recerca i s'expliciten els objectius de la tesi, derivats de la manca d'estudis de conjunt sobre marques catalanes, que estudiïn en profunditat els senyals tipogràfics posant-los en relació amb el context històric i cultural en què els van utilitzar llibreters i tipògrafs. S'anoten també les fonts d'informació que han permès conèixer els fons objecte de la recerca, així com la seva localització, dada necessària, ja que el treball es basa en l'examen directe dels materials. S'indiquen les diverses fases en el procés d'obtenció de les dades i les diferents estratègies aplicades en la consulta dels fons. Una secció important del capítol es la que es dedica a explicar la base de dades creada per tractar la informació recollida sobre els senyals tipogràfics catalans, que inclou tant les citacions bibliogràfiques de les edicions on apareixen, les imatges digitalitzades de les marques, la descripció dels seus elements, les relacions amb marques d'altres zones de les quals deriven o reben influències, etc. Cal tenir present que la base de dades no consta només de registres de distintius catalans, sinó que recull també entrades amb estampes dubtoses i distintius tipogràfics d'altres àrees geogràfiques amb els quals es vinculen els catalans. El capítol es clou amb l'explicació de l'estructura general del treball.

En el segon capítol s'analitza la naturalesa de les marques tipogràfiques i la seva evolució històrica; s'hi donen a conèixer els trets característics d'aquests distintius, segons els diversos experts, espanyols i sobretot estrangers, que han tractat la matèria al llarg del temps i les definicions que han proposat, comentant-ne les similituds, els matisos i les divergències. En la tria de les definicions es donen mostres de les diverses escoles nacionals i els autors més representatius, incidint de manera especial en l'escola italiana, que és probablement la que més s'ha interessat, sobretot en els darrers temps, pels aspectes teòrics de la matèria. S'inclou la definició proposada per l'autor, que es deriva de l'anàlisi de la bibliografia sobre el tema.

De vegades la identificació dels senyals tipogràfics és difícil perquè es confonen amb altres estampes del llibre, i per això es dedica un apartat a comentar aquells elements que alguns experts anomenen les "marques falses" per tal de poder destriar-les de les reals, i així avançar en el seu estudi.

El capítol acaba amb l'evolució històrica de les marques tipogràfiques. Es descriu la seva gènesi en terres germàniques i la seva difusió gradual fins a que arriben a Catalunya. A continuació, es comenten, a grans trets, les característiques pròpies de cada segle, prestant atenció de manera especial a les centúries que s'estudien, i s'inclouen les valoracions, no unànimes, dels experts sobre les èpoques d'esplendor i de decadència.

El capítol següent, el tercer, presenta l'estat de la qüestió sobre els estudis de les marques tipogràfiques des d'una perspectiva triple: enfocant la bibliografia europea, l'espanyola i la catalana, successivament. S'adopta un plantejament diacrònic per tal de poder veure l'evolució d'aquests treballs des del primer terç del segle XVIII fins al segle XXI, amb un abast temàtic ampli que comprèn des dels repertoris de marques als estudis iconogràfics, i de les bibliografies locals als treballs sobre els distintius d'un impressor o estudis iconogràfics, com ara les relacions de les marques amb l'heràldica.

A diferència del capítol que tracta de l'estat de la qüestió, el capítol quart aborda la iconografia dels distintius tipogràfics des d'un enfocament sincrònic. Les marques no sorgeixen "ex novo", sinó que sovint aprofiten les representacions antigues o medievals i guarden una clara relació amb l'heràldica, l'humanisme renaixentista o la literatura emblemàtica, i és a través d'aquests camps que revela part del seu significat. És per aquest motiu que les imatges es posen en contacte amb les seves fonts iconogràfiques i literàries. S'estudien les marques d'acord amb les seves tipologies: marques geomètriques, heràldiques, parlants, figuratives, etc. L'anàlisi aplega les fonts iconogràfiques i els identificadors que s'hi inspiren, i no es limita a les estampes del Principat; en cadascun dels apartats es donen exemples dels impressors europeus que van fer servir aquelles marques, i s'acaba l'apartat amb els exemples utilitzats a Catalunya. D'aquesta manera es fa palesa la forta influència de la tradició iconogràfica en els senyals de tipògrafs i llibreters, i es constaten els referents europeus en els models catalans.

L'apartat més llarg del treball, el capítol cinquè, comença amb una visió històrica de l'entorn on es desenvolupen les marques catalanes. Després d'una síntesi que aplega dades socioeconòmiques, polítiques i culturals de Catalunya entre la segona meitat del segle XV i finals del segle XVII, l'atenció se centra en el món editorial del període. S'ofereix una panoràmica que deixa de banda l'anàlisi particular dels tallers existents, per presentar els elements comuns que caracteritzen la impremta d'aquest temps i que, en part, condicionen la creació de les marques tipogràfiques. Es dibuixa el mapa editorial català, amb les poques poblacions que van tenir impremta i la seva dependència d'altres mercats, i s'analitzen els oficis de llibreters i tipògrafs i els conflictes entre ells, que tindran fins i tot algun reflex en els distintius d'aquests professionals.

Feta aquesta panoràmica, el capítol continua amb l'estudi de les marques catalanes i dels tallers que les utilitzen. Les marques s'analitzen seguint principalment el fil cronològic per tal de poder veure l'evolució dels tallers d'on sorgeixen els distintius, com van canviant de propietaris i com els nous agents editorials modifiquen els antics senyals per adequar-los a les seves necessitats. En aquesta secció es dona una descripció de cada obrador, les seves circumstàncies històriques, la producció bibliogràfica i els distintius



que va emprar, a fi de poder comptar amb el major nombre de dades, i tenir així una visió el més completa possible de l'objecte d'estudi.

Després del capítol de conclusions, que relaciona els diversos aspectes exposats en els capítols precedents, el treball es clou amb una bibliografia dels materials consultats i un apèndix. Aquest material suplementari recull, a manera de catàleg, tots els dissenys de marques existents a Catalunya entre els segles XV i XVII, amb les descripcions respectives. L'ordenació dels registres de les marques és l'alfabètica, a partir de les imatges que predominen en el senyal tipogràfic —per exemple, l'Agnus Dei, l'àliga, l'àncora. Quan s'han trobat distintius similars amb la mateixa descripció, s'han ordenat per mides, de la més petita a la més gran, amb la qual cosa es garanteix tenir pròxims els senyals de factura semblant i així poder captar més fàcilment les diferències. Al revers de cada un dels fulls que contenen les imatges i les descripcions de les marques, s'inclouen les citacions bibliogràfiques de les edicions on apareixen i el topogràfic d'una de les biblioteques on es poden consultar. L'apèndix es completa amb un índex d'impressors, on s'anota el nom de l'impressor, la ciutat o ciutats on treballa i cada una de les marques que utilitza amb la referència al codi que la identifica.

## 2. NATURALESA I HISTÒRIA DE LES MARQUES

“Benedictus Hectoris, bibliopola ad emptorem. Emptor attende. Quando emere vis libros formatos in officina mea excussoria, inspice **signum** quod in liminari pagina est; ita numque falleris. Nam quidam malivoli impressores libris suis inemendatis et maculosis apponunt nomen mem, uti ita fiant vendibiliores; quo pacto et mihi et nomini doctissimi nostri Philippi Beroaldi derogant vel potius derogare contendunt”.<sup>2</sup>

“Oratium faciens lectorem, ut **signum** inspiciat. Nam sunt qui titulum nomenque Badianum mentiantur & laborem suffurentur”.<sup>3</sup>

Aquests dos textos de principis del segle XVI són poc corrents: en ells els responsables editorials s'adrecen directament als lectors. Els textos fan referència explícita a un element gràfic propi del llibre antic, les marques que utilitzaven els impressors.<sup>4</sup> Les dues citacions llatines són en realitat advertiments als possibles clients de les obres que publicuen. Cal que la clientela es fixi bé en el senyal, en la marca inscrita en les portades dels volums de Faelli i de Bade-Petit, respectivament, a fi de no caure en el parany ordit per altres tipògrafs que posen en les seves obres mal confegides i imperfectes el nom d'aquests bons llibreTERS i impressors a fi de vendre més exemplars.

Textos com els anteriors demostren amb nitidesa allò que l'observació dels fons d'aquells temps ja suggereix: el significat de les marques que els impressors incorporen, des del segle XV, als llibres que imprimeixen va més enllà de les imatges representades. A banda de complir una evident funció estètica i ornamental, els responsables editorials assignen a les marques altres finalitats relacionades directament amb ells. És aquí on rau l'èxit d'aquests senyals, més o menys simultani i generalitzat a l'Europa cristiana, des de la Gran Bretanya a Sicília, i de Portugal a Hongria.

---

<sup>2</sup> L'impressor Benedetto Faelli inclou aquest avís en el prefaci del llibre: *Commentationes conditae a Philippo Beroaldo in Suetonium Tranquillum*. Bolonya: Benedetto Faelli, 1506.

<sup>3</sup> El text figura a la portada del llibre: *F. Ambrosij Calepini Bergomatis professionis eremitanae Dictionarium*. [París]: Josse Bade, Jean Petit, 1516. Surt damunt la marca a la qual es refereix. Per fer encara més evident la propietat del distintiu, el nom de l'impressor apareix també dins de la marca.

<sup>4</sup> Davies (1938, p. 13-14) recull altres textos on els impressors es refereixen a les marques que adopten. No les designen amb un terme comú: “scutum”, “signum”, “insígnia”, “marque”, etc.

Com qualsevol altre producte de l'activitat humana vigent durant centúries, les marques van anar evolucionant i modificant-se al compàs dels canvis culturals i tecnològics que afectaren el sector del llibre durant l'edat moderna, de tal manera que les marques de l'època dels incunables mostren diferències notables amb les del segle XVI i aquestes, amb les de l'època del barroc. En aquest capítol s'estudien tant les característiques i les funcions de les marques com la seva història fins a l'edat contemporània, amb atenció especial al període que s'analitza.

## 2.1. DEFINICIONS

Un dels trets formals més singulars del llibre europeu durant l'edat moderna, amb especial incidència fins al 1700, és la marca tipogràfica. Curiosament, durant molts anys els bibliòfils i altres especialistes van dedicar-se exclusivament a recollir-ne mostres sense incloure'n cap anàlisi. Hi ha nombrosos repertoris de marques que ni tan sols indiquen clarament la naturalesa de l'objecte d'estudi, probablement per la seva complexitat implícita. Com manifesta Ronald B. McKerrow (1913, p. xii): “But all problems with which one meets in the study of devices, it is surely the most difficult to say what a device is”. En la mateixa línia, Emerenziana Vaccaro (1983, p. 8) afirma que la definició de marca tipogràfica és difícil: “non è facile costringere nei limiti di poche parole un elemento così mutevole e ancora così poco studiato, che molte volte sfugge non solo ad una definizione, ma anche ad una logica comprensione”. En la mateixa línia, Aurélie Vertu (2004, p. 39) apunta que “il est plus facile de définir la marque typographique par ce qu'elle n'est pas”, i així indica que aquests senyals no són ornaments, ni frontispicis, ni ex-libris.

Els exemples citats avisen de les dificultats que comporta la formulació d'una definició escaient de les marques tipogràfiques; ara bé, al costat d'autors com Philippe Renouard (1928) o Francisco Vindel (1942), que ometen la qüestió, altres tracten d'aportar-hi llum. Una de les definicions més antigues sobre aquesta matèria data de finals del segle XIX, i correspon a Paul Delalain (1892, p. XI):

“Dans les premiers temps qui suivirent l'invention de l'art typographique, ce fut un usage, que nous regrettons de no point voir se continuer, au moins généralement, de placer sur la page de titre de l'ouvrage édité une enseigne, un fleuron, un sujet symbolique. Cette *marque* était destinée à caractériser ou à rappeler le nom de l'imprimeur sur les presses duquel avait été tiré le volume, ou celui du libraire qui supportait la dépense et courait les chances de la vente”.

Llevat de la ubicació de les marques que indica Delalain, que altres experts no subscriuen perquè aquests distintius no tenen un lloc exclusiu en els llibres antics, la definició

presenta elements comuns amb la de Frank Vanderweghe i Bart Op de Beeck (1993, p. XV), publicada un segle després:

“Toute détermination ou définition de la marque typographique gardant donc une part de subjectivité, la signification extensive en a été ici privilégiée: tous signes commerciaux, monogrammes, initiales et vignettes (bois ou burins), qui on été apposés expressément comme signes distinctifs dans une édition par un imprimeur, un éditeur ou un libraire, ont été repris sous la dénomination de marque typographique. Les pages de titre gravées comportant un de ces signes distinctifs, sont prises également en considération”.

La definició de Maria Gioia Tavoni (2006) afegeix a les anteriors una atenció al mitjà de reproducció —el gravat— usat per a les marques d’impressor:

“La marca tipografica è uno degli elementi propri del libro a stampa d’antico regime tipografico. È un’illustrazione o un simbolo prodotti con la tecnica xilografica, realizzata imprimendo sulla pagina un blocco di legno inciso a mano oppure, con maggior frequenza solo dal XVIII secolo, un supporto di rame. Solitamente contiene una o più figure, le iniziali dell’editore-stampatore ed eventualmente un moto. (...) La marca tipografica si è trovata a identificare tipografi, editore e librai, testimoniando ogni volta l’originalità della copia che il lettore si trovava fra le mani, l’impegno dell’editore che si è fatto carico della sua produzione e i valori che hanno informato tale attività”.

La majoria dels autors apunten com a element clau per definir les marques —independentment del tipus de gravat i de la imatge o dels signes tipogràfics que conté— el seu ús per part del responsable editorial com a senyal en els llibres per indicar, de manera pública i clara, que és obra seva, ja sigui perquè l’ha produïda directament o bé perquè ha participat de manera activa en la seva gènesi o difusió. Així, l’expressió “signe distintif” de la definició dels belgues Vanderweghe i Op de Beeck (1993), abans esmentada, fa fortuna en la bibliografia francesa i figura en les definicions proposades per Gheno (1999) i Vertu (2004, p. 39).

Segons Vaccaro (1983, p. 8), en l’imprecís món dels distintius, un dels pocs fets inqüestionables és el seu origen, que deriva de les marques de fàbrica, seguint una tradició compartida amb moltes altres corporacions d’artesans. H.W. Davies (1935, p. 12) insisteix en la idea generalitzada de la marca de propietat distintiva com a tret característic de les marques d’impressor, però hi introdueix un concepte nou:

“For our present purpose we have decided to define the printer’s device was a design more or less ornamental and usually enclosing a simple figure often formed of plain lines (but also frequently complicated) which we will call a trade mark. (...) We shall, however, all be agreed that the device is a mark of ownership (or in later times, for the

public an advertisement) used by printers and publishers to distinguish their own work or property at a glance”.

Giacomo de Antonellis (1988, p. 47) recupera i desenvolupa, mig segle més tard, la funció de la marca tipogràfica com a anunci publicitari que Davies apunta, ja que la diversitat i fantasia de les marques és una forma típica de promocionar els productes i els seus responsables editorials. L’italià fins i tot arriba a considerar les marques tipogràfiques com un precedent dels espots publicitaris.

“La marca rappresenta un contrassegno distintivo per gli eruditi e nello stesso tempo un preciso elemento con finalità promozionali. Senza esagerare, le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento costituiscono una concreta anticipazione dei nostri *spots*. Con la differenza che il contenuto culturale (l’ispirazione grafica e il ricorso a motti celebri) prevaleva nettamente sull’aspetto pubblicitario, nel senso di far conoscere a tutti l’origine dell’opera a stampa”.

De Antonellis atribueix a les marques diverses funcions, entre elles, la publicitària i la funció distintiva per singularitzar l’obra de cada impressor, però també una funció didàctica, davant del gran nombre d’imatges i de sentències procedents del món grecoromà i bíblic; no exclou tampoc la funció celebrativa, que s’expressa en aquesta rica creativitat del Renaixement, que genera una florida exuberant de motius i formes en els senyals tipogràfics. Aquesta visió no és exclusiva d’aquest autor; Rosa Margarita Cacheda Barreiro (2006, p. 71) la comparteix en la seva definició:

“Una contraseña distintiva dirigida a una clase erudita siendo, al mismo tiempo, un elemento preciso con un fin de carácter comercial que, a juicio de Giacomo de Antonellis, se anticipan a nuestros “spots” publicitarios”.

L’obra de Giuseppina Zappella (1986, p. 5) és una de les bases de la concepció de De Antonellis. De fet, li manlleva el terme (“contrassegno”) amb què defineix les marques. Per a l’autora tampoc no es tracta d’una simple contrasenya de l’impressor, sinó que té un evident caire celebratiu. La marca manifesta l’excel·lència de la feina dels impressors, el seu orgull pel protagonisme cultural assolit i aquesta voluntat de pervivència de l’obra produïda.

Altres autors, també italians, expliquen les marques des d’un abast més restringit, dins d’un context jurídicocomercial, amb una clara finalitat mercantil. Així és com ho expressa de manera precisa Paolo Veneziani (2000, p. 6-8):

“Le marche dei tipografi e degli editori sono dei veri e propri marchi figurati, rispettivamente di fabbrica o di commercio, e hanno lo scopo, come qualsiasi segno

distintivo impiegato in un contesto produttivo, di certificare, ad uso del consumatore, l'origine e la qualità dell'oggetto, nel caso specifico il libro, sul quale vengono apposti”.

Vistes les diverses concepcions sobre marques, la definició que es proposa en aquest treball és la següent, que ja s'ha recollit en el capítol anterior:

La marca tipogràfica és un senyal aplicat en els llibres per un agent editorial per caracteritzar la seva obra, a fi de ser-ne reconegut com a responsable de la producció, la publicació o la venda, distingir-lo d'altres companys de professió i fer-ne promoció entre els possibles clients. Generalment és un gravat que representa lletres, altres signes i/o imatges figuratives o simbòliques i que figura generalment en un lloc destacat del llibre per tal que es pugui identificar amb rapidesa.

Per bé que la literatura especialitzada fa servir generalment els termes “marca d'impressor” o “marca tipogràfica”, en realitat aquestes imatges gravades, poden correspondre al tipògraf, al llibreter o a l'editor, indistintament. En la impremta primitiva les funcions de producció i difusió dels textos impresos no estaven tan clarament definides com en l'actualitat,<sup>5</sup> i tant desenvolupava un llibreter les funcions de l'editor com un impressor fabricava el llibre i en finançava la impressió. Per això en les obres d'aquesta època poden figurar en el document els senyals del llibreter o del tipògraf. Vindel (1942, p. XII) addueix un motiu per explicar aquesta denominació:

“Siendo el impresor al que se debe la parte material del libro, por este motivo los escudos y las marcas de impresores son mucho más numerosos que los de los libreros que costeaban su impresión, pues, como es lógico, la firma de un trabajo debe ser del que lo ejecuta, antes del que lo costea”.

De tota manera, segons Veneziani (1987, p. 51), a partir del voltant de 1540, com a mínim en els principals centres de producció librària del continent, les marques són ja bàsicament editorials i no tipogràfiques perquè representen les empreses que costegen i difonen els llibres, més que no pas els que els elaboren. D'acord amb el mateix autor, es desenvolupa un fenomen paral·lel en la ubicació de les marques. Els distintius dels editors ocupen el lloc més destacat del llibre, les portades, atesa la seva importància creixent, mentre que els dels impressors són relegats als colofons.

---

<sup>5</sup> La progressiva especialització en el sector del llibre difereix cronològicament en cada zona del continent. Segons Veneziani (1987, p. 50), a finals del segle XV a Venècia ja s'opera la diferenciació professional, i al llarg del segle XVI es generalitza aquest fenomen “senza escludere che alcuni importanti editori potessero avere una propria stamperia e che la maggior parte dei tipografi avesse una sua più o meno ampia attività commerciale”.

Durant aquests segles Barcelona i la resta de Catalunya, no són nuclis editorials destacats a escala europea, i els processos que potencien el paper dels editors en perjudici dels tipògrafs es duen a terme en èpoques més tardanes, a la segona meitat del segle XVII. En conseqüència, fins aleshores, a Catalunya les marques dels editors i dels tipògrafs figuren sobretot a les portades o als colofons, indistintament, sense que es reservin llocs específics dels llibres per a les marques en funció de la diferent activitat editorial dels seus propietaris.

De la concepció bàsicament econòmica i legalista de Veneziani i d'Angela Nuovo (1998, p. 202-204), esmentada anteriorment, se'n derivaria l'exclusivitat de les marques, cadascuna vinculada i emprada per un únic responsable editorial a fi de no confondre els seus possibles clients sobre la procedència de les edicions. No obstant això, aquests mateixos autors són conscients que en la producció de llibre antic s'observa, en una proporció significativa, la còpia i la reutilització de marques per part de tipògrafs diferents als que les adopten en primera instància, i ho justifiquen, entre altres raons, per la falsificació d'edicions, la compra de distintius o les transmissions per matrimoni o herència.

Vandeweghe-Op de Beeck (1993, p. XVII) aporten un exemple il·lustratiu de la importància dels vincles familiars: una marca de l'impressor flamenc Gislenus Manilius fou usada per la seva vídua, Adriana Teypins (1578), pels segon i tercer marit de la seva vídua, Pieter de Clerck (1570-1571) i Cornelis de Rekenare (1582-1583), i pel seu germà Gualterus Manilius (1595-1599).

Una de les causes que afavoreixen la difusió de les marques entre els impressors és que constitueixen un recurs per lluitar contra la pirateria comercial. Els primers senyals tipogràfics són sovint matussers o incomplets, obra dels mateixos impressors, que apliquen tècniques rudimentàries de gravat, dels quals Lamberto Donati (1959, p. 17-26) en dóna un bon recull. És més difícil falsificar un llibre quan cal imitar el gravat de la marca. Per aquest motiu més endavant se'n compliquen els dissenys a càrrec d'artistes gravadors. Això no impedirà que els competidors copiïn les marques més difoses i de major qualitat, pel seu prestigi inherent, la qual cosa garanteix un major nombre de vendes. Tal com refereix Nuovo (1998, p. 205), un dels principals editors italians humanistes, Aldo Manuzio, en el pròleg d'una obra de Tit Livi publicada el 1518, denuncia el cas d'un tipògraf florentí que havia reimprès sense autorització una obra seva, les *Institutiones grammaticae*, copiant-li la seva marca de manera maldestra.

Tanmateix, els arguments basats en causes de caire mercantil no justifiquen tots els casos de repetició simultània de marques. A Anglaterra, molts impressors van importar models del continent per als seus distintius. McKerrow (1913, p. xxv-xxx), en comenta

diversos exemples ben difosos, com el compàs de Christophe Plantin o l'arbre dels tipògrafs Elsevier, aquest últim adoptat pels tallers de John Wolfe, els Purlow, John Norton i John Bill als segles XVI i XVII. McKerrow justifica aquesta dependència estrangera per l'auge del gravat sobre coure en temps de la reina Elisabet I que va dur a negligir les tècniques xilogràfiques encara dominants en la producció de les marques d'impressor, cosa que dificultava crear peces de qualitat anàloga a les d'altres països.

Alguns especialistes defensen l'ús múltiple i simultani de diverses marques per part del mateix taller. Gheno (1999, p. 226) xifra en un 35'9 % els tipògrafs francesos que van fer servir dues o més marques als segles XV i XVI. De Antonellis (1988, p. 52) assegura que aquesta pràctica és corrent a la Itàlia de la segona meitat del segle XVI i respon a criteris publicitaris. La varietat d'ensenyas pregonava la potència creativa d'un taller.

“In tal modo non si garantiva l'originalità dell'officina attraverso una marca unica ma la differenziazione delle vignette suscitava la fantasia del lettore in funzione di vero e proprio messaggio pubblicitario. Da contrassegno di origine a contrassegno di qualità”.

La complexitat de les marques no respon només a la lluita contra els falsificadors. La marca esdevé el senyal que millor palesa la presa de consciència d'impressors i editors com agents cabdals de la cultura humanística i, en conseqüència, creen gravats que s'avenen amb la imatge culta i refinada que volen transmetre de si mateixos. Tal com diu Manuel José Pedraza Gracia (2014, p. 108):

“Como tal marca de calidad, el escudo tipográfico no podía quedarse en una representación mediocre, era el escaparate que debía mostrar la calidad estética del producto impreso por lo que también se ha de considerar su vertiente artística”.

## 2.2. MARQUES TIPOGRÀFIQUES “FALSES”

Com és lògic suposar, no totes les imatges que figuren a les portades dels llibres publicats al llarg de l'edat moderna corresponen a marques d'impressor. Vaccaro (1983, p. 7) cita els seus predecessors, els bibliògrafs Giuseppe Fumagalli<sup>6</sup> i Albano Sorbelli,<sup>7</sup> que aborden aquesta qüestió i usen la terminologia de marques veritables i falses, quan destriuen en els seus estudis els identificadors tipogràfics reals de tots aquells ornaments i imatges que no tenen relació directa amb el responsable editorial.

Encara avui en dia és un tema corrent de la bibliografia especialitzada, ja sigui en monografies específiques sobre alguns gravats, ja sigui en estudis més generals sobre la producció impresa d'un país, perquè no pot fer-se l'estudi rigorós de les marques sense

---

<sup>6</sup> *Delle insegne tipografiche e specialmente italiane*, “Il Fanfani”, 1883, fas. III, p. 16-17.

<sup>7</sup> *Le marche tipografiche bolognesi nel sec. XVI*. Milano: Bertieri e Vanzetti, [1926].



aquesta feina prèvia. Donati (1959), Veneziani (1990) i Martín Abad (2012) són alguns dels especialistes que han investigat aquest camp. Tanmateix, hi ha altres experts, com ara Zappella (1986, p. 14), que deixen de banda aquests estudis crítics —i així ho explica— perquè prioritzen altres elements en la seva producció:

“Non abbiamo voluto perciò affrontare in questa sede problemi critici di classificazione delle marche o persino di distinzione tra marche *vere* e marche *false* (altri lo hanno fatto con molto acume) perché ci premeva evidenziare soprattutto come fatto culturale la fioritura nell’Italia del Cinquecento di una considerabile varietà di marche tipografiche, la cui tipologia e la cui ispirazione si recollegano alle grande direttrici della civiltà rinascimentale”.

Vindel (1942, p. XXI) distingeix unes marques formades pels ornaments tipogràfics

“que no tienen indicación ni alusión alguna pertenecientes al que los emplea, y que, utilizados con persistencia en portadas o colofones, se convierten en verdaderas marcas”. Malgrat l’afirmació del bibliògraf espanyol, caldria ser restrictiu a l’hora de definir aquests motius decoratius com a marques atès que sovint no són exclusius d’un tipògraf, sinó que els comparteixen professionals d’un mateix lloc.

En els llibres antics de vegades el gravat de portada al·ludeix al personatge al qual es dedica l’obra que, en general, pertany a la noblesa o l’alt clergat (figura 10).

En alguns casos, aquesta personalitat ha costejat l’obra, però el motiu

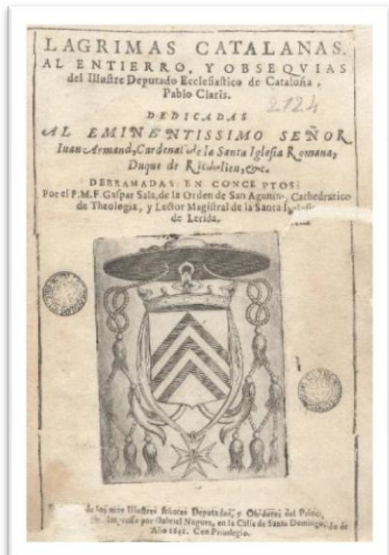


Figura 10. Portada amb escut del cardenal Richelieu (Barcelona, 1641)

més corrent per a la inclusió de l’estampa és per con-graciars’hi. Dins d’aquesta categoria, l’escut d’armes més habitual és el del rei, que a voltes hi figura també per il·lustrar la temàtica de l’obra, com ara en les recopilacions de lleis, on la funció del rei és fonamental.

En altres ocasions la imatge present a la portada fa referència a l’autor intel·lectual de l’obra. Un exemple força comú són les ensenyes dels ordes religiosos en llibres escrits per membres d’aquestes congregacions. Entre les més difoses destaquen el monograma de Jesucrist (IHS), aplicat pels jesuïtes; la creu flor-



Figura 11. Portada amb ensenya dels franciscans (Barcelona, 1597)

delisada en camper d'argent i sable, dels dominics, o la que representa, sota una creu, els braços creuats de Jesucrist i sant Francesc, aquest amb hàbit, escut dels franciscans (figura 11).

Un cas ben estudiat és l'emblema de fray Luis de León (figura 12). En les seves publicacions, aquest autor omet el senyal de l'orde dels agustins a la qual pertanyia —un cor amb tres fletxes clavades— i n'usa un de propi: un arbre podat i florit, en el tronc del qual s'hi recolza una destral; rodeja la imatge la divisa “Ab ipso ferro” (“Pel mateix ferro”).

Alguns autors, com Vindel (1942, núm. 391) o CACHEDA Barreiro (2002a, p. 52) confonen aquesta imatge de l'arbre i la destral, i la consideren marca dels impressors salmantins Juan Fernández i Guillermo Foquel, respectivament. En realitat, la propietat de la marca és clara perquè només apareix en les obres del religiós agustí publicades per diversos tipògrafs coetanis, els abans esmentats i Lucas de Junta, Herederos de Matías Gast i Cornelio Bonardo (Martín Abad, 2012, p. 140). Per corroborar-ho hi ha el testimoni acreditat de fray Basilio Ponce de León, nebot de l'il·lustre religiós, citat a l'estudi de Juan López Gajate (1996, p. 167):

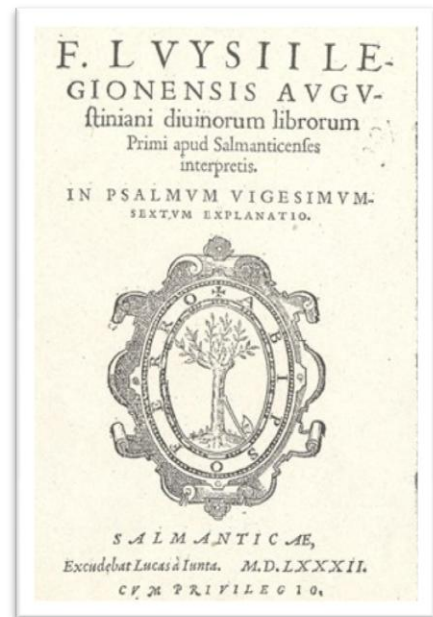


Figura 12. Portada amb emblema personal de fray Luis de León (Salamanca, 1582)

“De donde salió la empresa que puso el maestro fray Luis de León en sus libros de un árbol podado, y la segur al pie con la letra «Ab ipso ferro»: como diciendo, que las manos de sus envidiosos enemigos que procuraron hundirle, fueron las que le encumbraron y hicieron que se extendiese su nombre, y eternizase su fama. De esto sirve la persecución a la Iglesia, lo que a la encina la segur, que la renueva, y la dispone para que dé mayores y más aventajados frutos”.<sup>8</sup>

Aquesta pràctica d'incloure en els llibres impresos els emblemes personals dels autors —alguns estudiosos les denominen “marques d'autor”— no va tenir gran incidència a la península ibèrica; en altres països, com Itàlia, va ser més freqüent. Vaccaro (1983, p. 25-26) n'assenyala diversos exemples, com el d'Antonio Persio, que fa servir com a senyal propi la figura de l'heroi Perseu, aprofitant la similitud onomàstica. L'heroi reix representat subjectant el cap de la gorgona Medusa morta, símbol de la victòria de

<sup>8</sup> *Primera parte de Discursos para todos los evangelios de la Cuaresma* por el M. F. Basilio Ponce de León. Salamanca: Diego de Cusió. 1608, p.82.

la llum sobre les tenebres, amb la qual cosa l'autor es reivindica com a filòsof que combat la ignorància.

La temàtica religiosa cristiana, molt abundant en la producció editorial de l'època, fa que proliferin en portades i al final dels llibres els gravats referits als sants i sobretot a Jesucrist, la Mare de Déu i la creu. Generalment aquests gravats no poden ser considerats marques tipogràfiques ja que sovint apareixen només en la producció religiosa del tipògraf i són models emprats alhora per altres companys de professió.

Una mostra és el gravat de la figura 13, que il·lustra el tema religiós del llibre d'Andreu Capella, imprès a Lleida per Pedro de Robles i Juan de Villanueva. Ara bé, el bibliògraf francès Renouard (1928, núm. 50) inclou en el seu repertori un model similar al lleidatà, que ell identifica com a marca de l'impressor parisenc Denis Binet. En aquest cas no sembla raonable considerar-lo un senyal tipogràfic perquè Renouard atribueix quatre marques a Binet, de les quals dues són de caire religiós molt comunes, l'IHS i la creu del Gòlgota, que il·lustren precisament llibres sobre aquesta temàtica, concretament sobre Déu, i la polèmica entre predicadors catòlics i calvinistes.

Val a dir que, malgrat els estudis iconogràfics rigorosos, hi ha encara dificultats per des- triar en un nombre significatiu de casos el que és i el que no és una marca tipogràfica. Ja ho deia McKerrow (1913, p. xii): "I confess to some envy of these who distinguish at a glance between a device and a mere ornament, or an emblem, or a cut, as the case may be, for I certainly have not yet learnt to do so". Dubtes sobre aquesta qüestió es mantenen al llarg del segle per la dificultat, en certs casos, d'establir la veritable naturalesa dels gravats de les portades.

Vaccaro (1983, p. 43) cita el cas de *La quarta parte delle rime alla rustica di Menon, Magnanò e Begotto*, impresa a Venècia per Giorgio Angelieri, en la portada del qual figura un faune tocant la siringa. L'autora desestima la possible identificació del gravat amb una marca perquè un senyal idèntic havia aparegut també en una altra edició de l'obra publicada per un altre impressor. Aquella escena bucòlica probablement té més d'imatge il·lustrativa del text poètic que conté el llibre que d'al·lusió al seu propietari.

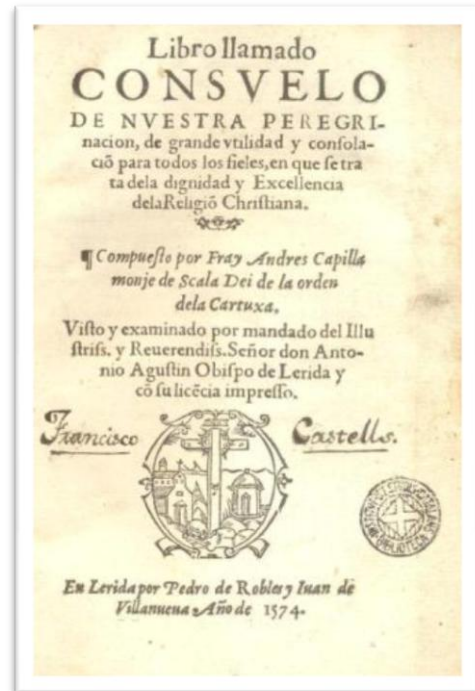


Figura 13. Estampa del Calvari al·lusiva al tema de l'obra (Lleida, 1574)

És veritat que els estudis iconològics i del món de la impremta han ajudat a aclarir prou casos, però probablement, malgrat els esforços, continuaran existint marques dubtoses.

En la recerca d'aquestes representacions iconogràfiques que identifiquen el responsable "editorial" del document cal tenir en compte, a més, altres consideracions que en dificulten el tractament. D'una banda hi ha marques d'impressor d'atribució dubtosa o desconeguda perquè al document no hi consta el nom del tipògraf. D'altra banda, ja s'ha dit que els gravats que figuren a portada no són sempre clars. Al·ludeixen a impressors? Fan referència a altres responsables de l'obra? O bé només són il·lustracions i ornaments per embellir el text?

En ocasions la resposta és difícil perquè s'ignoren els agents o el context específic que intervenen en la publicació del llibre. Per complicar encara més la situació, hi ha motius iconogràfics que no tenen sempre la mateixa funció: de vegades es refereixen al tipògraf i en altres ocasions a l'autor del document. Així, per exemple, la creu característica dels dominics sol aparèixer en els impresos d'autors d'aquest orde, conforme a la campanyes propagandístiques pròpies de les congregacions religioses d'aquesta època. Tanmateix, en una obra impresa a Barcelona per Pere Malo entre 1579 i 1583, titulada *Thesauri concionatorum*, de la qual es mostra la portada i el colofó (figura 14), aquest emblema dels frares predicadors té una doble finalitat.

L'autor del llibre, Tomás de Trujillo, és, com s'exposa a la portada, membre "ordinis praedicatorum", però alhora en el peu d'impremta de la portada figura: "ex typographia Petri Mali & *expensis* Conuentus Sanctae Catherinae Martyris Barcinonesis"; és a dir, de la impremta de Pedro Malo i a càrrec del Convent de Santa Caterina de Barcelona, convent que era el més important del dominics a Catalunya durant aquesta època. Per refermar aquesta notícia, al final de l'obra, al lloc on s'inclou informació sobre l'impressor, torna a aparèixer l'escut dels dominics. Així doncs, en aquest document la creu flordelisada pròpia dels dominics esdevé la marca editorial del convent de Santa Caterina de Barcelona.



Figura 14. Portada i colofó amb escut dels dominics com a marca [B-065] (Barcelona, 1579-1583)

### 2.3. EVOLUCIÓ HISTÒRICA

Una de les poques afirmacions acceptades de manera general pels especialistes és que les marques no són una creació “ex novo”, sinó que deriven d’antigues pràctiques i d’elements de la producció artesanal i del comerç. Grecs i romans ja usaven senyals de propietat per marcar els seus béns. A l’edat mitjana, aquests distintius adoptats pels artesans adquireixen un valor probatori. Esdevenen marques de propietat que garanteixen la procedència dels productes elaborats sota la responsabilitat directa del mestre que n’és autor (Nuovo, 1998, p. 199-201). Les marques són utilitzades per artesans de corporacions professionals molt diferents, des dels picapedrers i orfèvres als escultors, ferrers i fabricants de paper (Davies 1935, 25). La progressiva expansió del comerç al llarg de l’edat mitjana afavoreix la implantació i la difusió d’aquestes marques com a sistema per garantir la qualitat de les mercaderies davant de la clientela llunyana, que no pot adquirir-les directament al seu productor.

D’aquests símbols artesanals, els relacionats amb els impressors són els que assoliran un major desenvolupament arran de la volada que pren el negoci editorial. El millorament i

la progressiva complexitat de les marques tipogràfiques venen determinats, sobretot, per la rivalitat entre els professionals que els porta a crear ensenyes pròpies i diferenciades de la resta. Les marques esdevenen reclams del bon art de cada responsable editorial.

Per tant, la funció primitiva dels senyals tipogràfics coincideix amb les altres marques d'artesà; el que varia de manera més notòria és la seva representació. Els símbols artesanals sovint es componen de xifres, signes i figures geomètriques, relativament simples i esquemàtics;<sup>9</sup> els primers tipògrafs, d'origen germànic, seguint la moda de la incipient classe mitjana alemanya, crea escuts d'armes basats sovint en les antigues marques dels artesans, probablement aspirant a un major reconeixement social (Moran, 1978, p. XI).

La primera marca d'impressor apareix a la ciutat alemanya de Magúncia i fou usada pels tipògrafs Johann Fust i Peter Schöffer (figura 15). Consta de dos escuts relacionats amb els dos socis, penjats d'una branca. La data precisa d'aquest primer gravat ha estat objecte de controvèrsia.

El primer text d'aquests impressors que conté un distintiu, el *Psalterium*, data del 14 d'agost de 1457; per tant, molt poc temps després dels primers textos impresos de Johann Gutenberg, vers el 1455. Tanmateix, dels deu exemplars que es conserven del saltiri de 1457, només un compta amb el distintiu (Moran, 1978, p. 3). Els im-

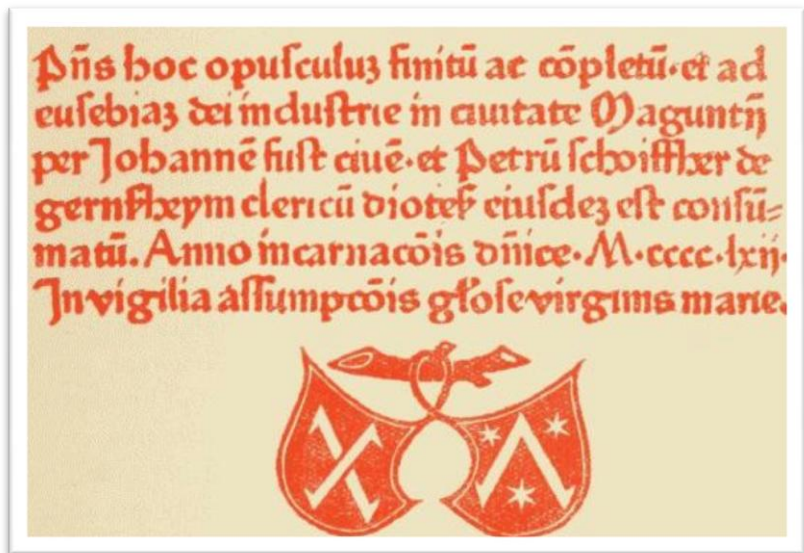


Figura 15. Marca de Fust i Schöffer (Magúncia, 1462)

presos posteriors de Fust i Schöffer fins a 1462 —un altre saltiri (1459), el *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand (1459), les *Constitutiones* del papa Climent V (1460) i fulls solts— tampoc no compten amb la marca. Aquesta reapareix a la *Biblia Latina*, del 14 d'agost de 1462, però aquest cop figura en el colofó de tots els exemplars, per la qual cosa especialistes com Painter (1959) o Gheno (1999, p. 226) endarrereixen la data d'aparició de les marques fins aquell any. Curiosament, la presència del senyal en tots els llibres d'una mateixa edició no es repetirà fins a la publicació, el 1469, de *Super quarto libro*

<sup>9</sup> Montaner Frutos (2010, p. 71-74) il·lustra la diversitat i l'esquematisme dels distintius artesanals amb reculls de marques de picapedrers aragonesos, ramaders pirinencs i comerciants germànics de la Hansa.

*Sententiarum*, de sant Tomàs d'Aquino, quan ja s'imposa l'ús generalitzat d'aquell distintiu tipogràfic. Al llarg d'aquells sets anys, les edicions tenen exemplars amb i sense marca.

Una possible explicació del senyal tipogràfic en un moment tan primerenc de la història de la impremta, que arrenca amb Johann Gutenberg vers el 1455, és que el distintiu s'hagués incorporat en l'exemplar de 1457 en una data més tardana, quan ja havia esdevingut un costum de l'empresa tipogràfica de Fust i Schöffer. S'hauria estampat el senyal en alguns dels llibres que encara guardaven en estoc fins a la dècada del 70, tal com sembla confirmar la documentació. Hom podria argumentar que difícilment conservarien exemplars per a la venda perquè es va imprimir un altre saltiri el 1459; en realitat, els reculls de salms de 1457 i de 1459 es destinen, el primer, a les esglésies i, el segon, als monestirs, cosa que determina que les obres tinguin composicions diferents perquè han de satisfer públics diversos i no es puguin vendre indistintament (Painter, 1959, p. 214).

El gravat dels dos escuts penjats d'un tronc fou un model reeixit, sobretot en els països germànics: una vintena d'impressors usa aquest tipus de senyal per representar les marques respectives fins a la fi del segle. El 1471, Arnold Ther Hoernen, impressor de Colònia, ja va crear el primer distintiu que s'allunyava del model primitiu, amb una marca d'un únic escut, que reflectia que treballava sol, i on, a més, introdueix per primer cop un element que tindria gran futur: va incorporar a la marca les inicials del seu nom a fi d'identificar l'autoria de manera més evident (Davies, 1935, núm. 12a).

El segon exemple de marca tipogràfica apareix a Itàlia, encara que, de fet, no és un nou model, sinó el distintiu contrafet de Fust i Schöffer que figura en un colofó de 1470, de Roma i sense menció d'impressor. Així doncs, sembla tractar-se d'una falsificació, l'autor de la qual seria el tipògraf Ulrich Han, a qui corresponen els caràcters tipogràfics de l'edició (Painter, 1959, p. 214). Deixant de banda la còpia de Han, la primera marca tipogràfica original a Itàlia és de Sixtus Reissinger, a Nàpols, el 1478. De tota manera, és amb una marca italiana posterior quan s'introdueix un model diferent al germànic dels dos escuts: un nou disseny format bàsicament per un cercle i una creu, que esdevindria el més aplicat a Itàlia.

Aquest motiu apareix per primera vegada a Venècia, adoptat per la companyia dels alemanys Johannes de Colonia, Nicolaus Jenson i socis. Marian Harman (1983, núm. 78-79) indica que aquest escut no correspon a l'impressor que va confeccionar el llibre, Johann Herbort, que potser no tenia ensenya, sinó al primer dels responsables de l'edició. Curiosament, tant el senyal de Fust i Schöffer com el de Johannes de Colonia

van ser gravats en metall i tintats en vermell, característiques que, en general, els distintius posteriors no van mantenir, ja que de manera majoritària al llarg dels segles XV i XVI les marques eren gravats xilogràfics i de color negre.

A l'àrea flamenca la marca tipogràfica més antiga va ser la que va utilitzar Joannes de Westfalia el 21 de novembre de 1475 a Lovaina. Per primera vegada, un tipògraf dibuixa la seva efígie en un colofó (Vandeweghe-Op de Beeck, 1993, p. 253), i aquesta novetat tindria una certa continuïtat durant el segle XV amb altres impressors i llibreters que van incloure retrats en els seus llibres a manera de identificació. També és una innovació flamenca una de les adaptacions més usades de l'esquema del doble escut germànic per adequar-lo a les impremtes individuals. Consistia en mantenir en un escut l'ensinya del tipògraf i donar a l'altre un significat addicional, preferentment la ciutat on treballava el tipògraf. D'acord amb Davies (1935, núm. 3), el primer que en féu ús va ser el tipògraf Johannes Veldener, amb seu a Lovaina, que el 29 de desembre de 1475 va incloure en el seu distintiu, en l'escut de la dreta, les armes d'aquella ciutat (Vandeweghe-Op de Beeck, 1993, p. 73).

A França, els distintius dels impressors s'introduïren més tard que a Bèlgica, als Països Baixos i a Itàlia. El 1483 sorgeixen els primers senyals tipogràfics a París a càrrec de Guy Marchant, i a Lió, per part de Nicolas Philippi i Marc Reinhard, les dues ciutats que esdevenen els grans centres editorials d'aquell regne. A la capital francesa, les primers marques solen tenir com a element central un escut d'armes, recolzat en un arbre sencer i/o amb animals que fan de sostenidors heràldics, i s'hi incorporen lemes i divises relacionats amb la imatge.

La primera marca ibèrica no correspon estrictament a la marca d'un impressor, sinó a la d'un editor. Miguel Ángel Pallarés Jiménez (2003, p. 207) indica l'existència d'un escut que representa un lleó rampant, insígnia de l'editor Solomon ben Maimon Zalmati. Aquest jueu va fer estampar el seu escut en les obres que va costejar. L'any 1484 figura en un breviari imprès per Alfonso Fernández de Córdoba a Múrcia, i un any més tard, en llibres hebreus produïts per Eliezer ben Abraham Alantanasí, a Híjar (Vindel, 1945-1954, vol. 4, p. 339). La primera marca utilitzada per un impressor apareix a Saragossa el 1490, propietat de Juan Hurus, en el colofó de las *Ordenanzas reales de Castilla*, de Alfonso Díaz de Montalvo. Es compon de dos triangles i una creu. En els triangles s'inscriu la lletra hac, relativa al nom del tipògraf (Vindel, 1942, núm. 7). Aquesta marca "era una copia de la marca mercantil que su familia —los Hurus— estaba utilizando en sus negocios europeos" (Pallarés Jiménez, 2003, p. 108).

El mateix any, a Sevilla, els impressors alemanys Paulo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbs i Tomás Glocker empren a *Universal vocabulario en latín y romance*,



d'Alfonso de Palencia, una marca conjunta, amb les quatre inicials dels seus noms de pila, que es troba recollida a Escudero (1894, p. 12) i Vindel (1942, núm. 1). A Catalunya, la marca més antiga de la qual es té notícia és la de Pere Miquel, que va treballar a Barcelona. Apareix per primer cop a *Meditationes vitae Christi*, del Pseudo-Bonaventura, impresa el 1493.

El distintiu tipogràfic més antic d'Anglaterra, que correspon a un impressor anònim de Saint-Albans que publica les *Chronicles of England*, data probablement de 1485. D'uns anys més tard, del 1487 o el 1488, és el primer senyal d'un propietari ben identificat, William Caxton, el tipògraf anglès més destacat del període.

A partir dels repertoris corresponents, Davies (1935, p. 113-114) ofereix xifres sobre el nombre de marques actives en cada país durant els segles XV i XVI, que palesen un gran augment del seu ús en aquest lapse de temps. Així, per exemple, senyala poc més d'un centenar de marques per a tota l'àrea germànica al segle XV; quan el període s'allarga fins a mitjans del segle XVI, només a la ciutat de Colònia se'n comptabilitzen més de dues-centes. Alguns altres llocs encara senyalen de manera més manifesta aquest creixement; París, per exemple, passa d'unes noranta marques usades als incunables a 1.150 marques en acabar el segle XVI. Però malgrat aquestes dades, el fet és que sempre hi va haver impressors i llibreters que no van adoptar cap marca, cosa que, segons Gheno (1999, p. 226), s'explica per raons financeres ja que el gravat suposava una forta despesa. En tot cas, l'autor constata que cap al 1510 les marques estaven ja plenament generalitzades a França, dinàmica que es pot extrapolar a altres països europeus.

La bibliografia especialitzada considera el segle XVI l'època de major esplendor de les marques tipogràfiques a Europa. Annemarie Meiner (1922, p. 22) bateja la primera meitat d'aquesta centúria com "Zeit des Signets" ("El temps de les marques"), denominació que justifica per la popularització del seu ús i per l'alta qualitat que assoleixen, tant des del punt de vista formal com del contingut, en l'àrea germànica. Paral·lelament, Zappella (1986, p. 5) qualifica de "secolo d'oro, il Cinquecento, per le marche tipografiche, italiane e non". Contraposa l'esquematisme i l'escassa varietat de figures en les marques dels incunables amb l'originalitat dels tipògrafs del segle XVI en el disseny del seus distintius amb un ric ventall de nous temes inspirats en la cultura renaixentista i els seus principis.

És a partir d'aquell segle que proliferen els impressors que utilitzen marques que al·ludeixen directament als noms dels propietaris, com és el cas del tipògraf Michel Le Noir que es representa amb el cap d'un home de raça negra (Guérin, 1977, núm. 145). Aquests gravats tenen molts cops una càrrega simbòlica, sovint reforçada pels lemes que els acompanyen. Les associacions d'imatge i text fan fortuna perquè a través d'elles

es transmeten de manera més palesa a la clientela els valors de cada taller tipogràfic: la rapidesa, la qualitat de l'obra, el rigor, la pervivència... No és estrany, doncs, que les cases editorials treballassin per a la difusió dels seus distintius com a eines eficaces de promoció. Així es popularitzen entre els lectors d'arreu les marques dels tallers més destacats: l'àncora i el dofi, d'Aldo Manuzio; el gat, dels Sessa; l'olivera, d'Estienne; el caduceu, del suís Johann Froben; el compàs, de Christophe Plantin, d'Anvers, etc...

Durant el segle XVI alguns estats promulguen lleis adreçades a regular l'activitat dels impressors en consonància amb la seva creixent importància cultural i econòmica. Tanmateix, les disposicions legals referides a les marques tipogràfiques són molt minses. A França, el primer text jurídic d'aquella centúria sobre el món de la impremta, l'edecte de Blois del 9 d'abril de 1513, no tracta el tema. La primera menció data d'un quart de segle més tard, en un edecte del rei Francesc I de França a Villers-Cotterets del 31 d'agost de 1539, seguit dos anys després per l'edecte de Fontainebleau del 28 de desembre de 1541. Les dues disposicions es van promulgar per posar fi als conflictes laborals entre mestres impressors i oficials en els tallers de Lió i París, respectivament. Prohibeixen l'ús compartit de marques tipogràfiques i imposen que es diferenciï el senyal propi de cada llibreter i impressor.

“Ne pourront prendre les maistres imprimeurs et libraires les marques les unes des autres, ains chacun en aura une à part soy différentes les unes des autres, en manière que les achepteurs des livres puissent facilement cognoistre en quelle officine les livres auront este imprimez et lesquels livres se vendront ausdites officines et non ailleurs”.<sup>10</sup>

Enric II de França, el successor de Francesc I, també tracta de les marques en la seva legislació sobre la impremta en l'edecte de Fontainebleau de l'11 de desembre de 1547, que prohibeix la publicació de bíblies, o de textos relacionats, si no han estat revisats per teòlegs de la Universitat de París. El legislador també obliga els impressors a estampar el títol i l'autor del llibre així com el nom de l'estampador i la seva marca tipogràfica a la portada.

“Et semblablement n'ayent lesdits libraires et imprimeurs à vendre, n'exposer en vente aucuns livres de ladite sainte Escriture, commentez ou scholiez, que le nom et surnom d'iceluy qui l'aura fait ne soit exprimé et apposé au commencement du livre, et aussi celui de l'imprimeur, avec l'enseigne de sondit domicile: ny aussi en lieux occultes et ca-

---

<sup>10</sup> Extrait de *Recueil general des anciennes lois françaises, depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789* (1821-1833), vol. 12, p. 766.

chez, ains en leurs officines et ouvroirs publiques, à fin qu'ils puissent répondre chacun de leur fait".<sup>11</sup>

Aquesta disposició dóna una pista del interès principal de la monarquia quan promou les marques tipogràfiques. Són una eina d'identificació per tal de combatre les edicions contrafetes i sobretot els textos de la Reforma protestant. Amb tot, aquestes mesures es van revelar ineficaces vista la repetició de les mateixes normes al llarg del segle XVI (Barbiche, 1982, p. 369). Tampoc pel que fa a la legislació sobre marques no s'aconseguí el compliment de les ordenances per part dels agents editorials afectats, i fins i tot els que les adoptaren, no les seguiren sempre ni respectaren el format íntegre de la llei.

A Itàlia es coneix algun cas on s'evidencia el valor jurídic de les marques. Nuovo (1998, p. 205-206) esmenta el registre d'una marca tipogràfica de Michele Tramezzino en la Giustizia Vecchia, a fi de protegir les seves obres de la còpia d'altres tipògrafs. No obstant això, no es té coneixement de cap disposició legal a Venècia que obligués els responsables editorials a registrar les marques. En altres zones, com ara la península ibèrica, la legislació tampoc no recull cap disposició que es refereixi als distintius dels impressors.

Segons alguns especialistes, la decadència de les marques tipogràfiques es produeix ja a les primeries del segle XVII. Zappella (1986, p. 5) posa en relació la davallada amb el triomf del conceptisme barroc, que trenca amb la llibertat compositiva, la fantasia i l'excentricitat de les marques del Renaixement. Però tal vegada, el terme "decadència" és excessiu per qualificar, com a mínim, la primera meitat del segle.

Iafelice (2006) reivindica les marques italianes d'aquella centúria, que han estat molt menys estudiades que les del període anterior. És cert que hi ha menys impressors que practiquen aquesta tradició i que minva la creativitat; tanmateix, es mantenen els models mitològics i cristians propis de l'etapa anterior: encara hi ha impressors que creen marques al·lusives, com l'anyell, adoptat per Federico Agnelli, o la Torre, símbol dels Tur-rini (Iafelice, 2006, p. 249, 276), i a les portades les marques conserven un espai i una posició destacats. Aquest fet no és exclusiu d'Itàlia. Les marques d'altres zones, com les de Catalunya, o dels Països Baixos, amb els editors Elsevier, tenen encara un relleu que fa poc justificable titllar la centúria de decadent. En aquests altres contextos, el procés de davallada se situa ja ben entrada la segona meitat del segle XVII.

<sup>11</sup> Extret de *Recueil general des anciennes lois françaises, depuis l'an 420 jusqu'à la Révolution de 1789* (1821-1833), vol. 13, p. 38.

Com és lògic, el decandiment no és un procés uniforme arreu; hi ha zones on aquests distintius conserven enginy i expressivitat, però progressivament els exemples més reeixits són obra d'uns tallers concrets, i no responen a la dinàmica general del món de la impremta. Una mostra evident és el recull de marques d'impressors francesos dels segles XVII i XVIII, de R. Laurent-Vibert i M. Audin (1925), on, a mesura que avancen els anys, dominen en les imatges la repetició de motius, la manca d'originalitat i l'hieratisme, sovint sense cap vinculació evident amb els propietaris. Les marques van perdent el seu dinamisme, el valor simbòlic i representatiu, i esdevenen un recurs merament ornamental que té un abast provisional, ràpidament substituït per un altre. En paraules de Vertu (2004, p. 43): “chaque marque, utilisée sur un période donnée, était amenée à être modifiée ou abandonnée, les marques étaient donc des attributs temporaires d'une imprimerie”.

En aquesta dinàmica de progressiu allunyament de la tipologia de les marques tipogràfiques renaixentistes, als segles XVIII i XIX aquests distintius abandonen els motius de caràcter figuratiu i passen a constituir ornamentades combinacions d'inicials, com en el cas dels grans tipògrafs Joaquín Ibarra i Antonio de Sancha, o bé complicats anagrames que contenen els cognoms dels impressors, com els de José de Urrutia o Manuel Martín. Curiosament totes imiten la cal·ligrafia manual. Aquests bells jocs de lletres tenen èxit, com ho palesa la vintena d'editors madrilenys que en fan ús a la segona meitat del segle XVIII, tal com ho registra Mariano Villegas García (2001). L'evolució ibèrica no és un cas aïllat sinó que respon a les dinàmiques editorials del continent. A París trobem altres exponents d'aquesta tendència, com ara Pierre Didot.

Als segles XIX i XX s'observa, per part d'alguns editors, un cert interès per l'ús de les marques. Recuperar l'antiga tradició confereix a aquestes cases editorials un prestigi; amb tot, no esdevé mai un producte generalitzat en el món editorial i els models que presenten no són innovadors. Paradoxalment volen reviure aquells motius venerables, però no solen tenir la gràcia ni l'enginy dels seus predecessors.



### 3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ: L'ESTUDI DE LES MARQUES

Les marques tipogràfiques han estat objecte d'interès des del segle XIX per bé que generalment s'han estudiat de manera secundària, tot examinant la producció d'alguns impressors o bé en l'elaboració de bibliografies sobre llibre antic. Hi ha algunes monografies que tenen les marques d'impressor com a tema central, que en general prenen la forma de repertoris de marques; tanmateix, aquests reculls no són nombrosos en cap país, potser per la mateixa dificultat d'aplegar les marques i reproduir-les adequadament. Els seus autors elaboren els repertoris tant a partir de l'examen directe de les peces que tenen a l'abast, com de les citacions bibliogràfiques que recullen altres bibliòfils i bibliògrafs. És per això que sovint s'hi descobreixen errades i variants fantasmes que s'accepten per una confiança excessiva en les fonts antigues.

En aquesta panoràmica dels treballs sobre marques s'adopta un criteri geogràfic. En primer lloc, es tracta l'evolució dels estudis i repertoris de marques en l'àmbit europeu; en segon lloc, la revisió se centra en la bibliografia que aborda les marques espanyoles; finalment, s'incideix en els treballs que comenten i recopilen les marques usades pels impressors catalans fins al segle XVII. Dins de cada àmbit geogràfic, la revisió s'ordena cronològicament per la data de publicació dels textos examinats.

La revisió bibliogràfica que segueix té algunes limitacions. D'una banda, en la bibliografia sobre l'àmbit europeu s'ometen articles i monografies que es limiten a reproduir marques, i en el cas dels repertoris només s'analitzen aquells títols que són pioners o que aporten nous elements a l'estudi dels senyals tipogràfics. D'altra banda, els estudis d'aquesta matèria estan molt relacionats amb els altres disciplines, com ara l'heràldica, l'emblemàtica o la història de la impremta. Tanmateix, en la relació bibliogràfica no s'ha pretès oferir una panoràmica de l'evolució d'aquests altres camps d'estudi, i únicament s'hi esmenten els treballs d'aquestes disciplines quan hi ha una vinculació explícita amb les marques tipogràfiques.

### 3.1. EUROPA

De l'any 1722 daten dues obres amb informació sobre marques. *Jugemens des savans* és un extens treball de crítica literària, del francès Adrien Baillet, que incorpora un breu apartat amb el títol “Marques et enseignes des principaux imprimeurs et libraires”. Es tracta d'un llistat textual de cent dinou elements principals de marques que no inclouen les imatges corresponents i de les quals s'indiquen els impressors i llibreters que les utilitzaren i la ciutat on van treballar. D'altra banda, a Itàlia, Pellegrino Antonio Orlandi, és l'autor d'*Origine e progressi della stampa, o sia dell'arte impressoria, e notizie dell'opere stampate dall'anno 1457 fino all'anno 1500*, que consisteix en un conjunt de treballs sobre història de la impremta, il·lustrat amb xilografies de noranta-quatre marques d'impressors dels segles XV i XVI, la majoria italianes.

A part d'aquests precedents, la primera obra que té les marques com a tema principal és el *Thesaurus symbolorum ac emblematum, id est, insignia bibliopolarum et typographiarum ab incunabulis typographiae ad nostra usque tempora, cum indice duplici uno bibliopolarum et typographorum altero urbium et locorum* (1730), del llibreter alemany Friedrich Roth-Scholtz. Aquesta obra conté cinc-centes vuit marques tipogràfiques, emblemes i monogrames tant d'àmbit germànic com d'altres països europeus. Tot i que les reproduccions són de mala qualitat i estan reduïdes com a l'obra d'Orlandi, constitueix una obra senyera pel seu abast i per la novetat que suposa. El repertori de l'alemany es presenta com la primera part d'una obra més àmplia, però no se n'edità cap continuació. De fet, l'obra constitueix un cas aïllat, ja que no es publicaran recopilacions significatives de marques fins a la centúria següent.

Al llarg del segle XIX es publiquen repertoris de diferent mena. Uns se centren en les marques com a antiguitats o peces de museu, i n'esmenten sobretot les mostres més belles; tenen, doncs, un propòsit merament estètic. Algunes altres obres, en canvi, s'aparten d'aquest col·leccionisme diletant i poc rigorós. *Early Dutch, German, & English printers' marks* és obra de Jean Philibert Berjeau, un bibliòfil que entre 1866 i 1869 va publicar un recull d'un centenar de marques neerlandeses, alemanyes i angleses dels segles XV i XVI. Dissortadament no dóna compte de la metodologia de treball emprada. Segons Roberts (1893, p. VIII), el criteri per triar les peces es basa en la importància de l'impressor, de la població on va aparèixer la peça i en el seu valor artístic. Així mateix, la presentació de les reproduccions només informa del nom del tipògraf i de les seves dates d'activitat, sense seguir cap mena d'ordenació. Malgrat això, el repertori compta amb uns òptims instruments de recuperació de les dades que augmenten el seu valor: a més d'un índex alfabètic de responsables editorials i un altre de poblacions,

l'obra n'incorpora altres de molt útils però gens corrents, com ara un llistat dels “emblemes que figuren a les marques”, és a dir, de les figures principals dels distintius tipogràfics, que descriu suficientment, i un índex de les divises que acompanyen les imatges.

El repertori del bibliògraf Louis-Catherine Silvestre, *Marques typographiques, ou, Recueil des monogrammes, chiffres, enseignes, emblèmes, devises, rébus et fleurons des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France depuis l'introduction de l'imprimerie en 1470 jusqu'à la fin du seizième siècle* (1867), no és fruit de la còpia de textos anteriors, sinó de la recerca directa dels exemplars per part de l'autor, i procedeixen sobretot de París, de la Bibliothèque Mazarine i de la Bibliothèque Impériale (Polain, 1926, p. V). El propòsit de Silvestre és recollir imatges de totes les marques produïdes a França entre els segles XV i XVI, però també les d'impressors i llibreters d'altres països que van editar obres en francès, tasca molt ambiciosa que no va poder completar.

“Notre but, comme ces bibliographes, n'est pas de glaner au hasard, mais de recueillir seulement les marques employées par les libraires et imprimeurs qui ont exercé en France jusqu'à la fin du seizième siècle; et comme si notre tâche n'était pas assez grande, nous avons joint aux marques employées par nos compatriotes celles de libraires et imprimeurs étrangers qui, dans le même laps de temps, ont publié ou imprimé des ouvrages français, lors même que ces ouvrages ne portent pas leurs marques; ainsi avons-nous fait pour William Caxton, Gérard Leeu et autres; il nous a suffi qu'un étranger, soit libraire, soit imprimeur ait publié un livre en français, pour regarder sa marque comme faisant partie de notre recueil” (Silvestre, 1853, p. V).

Les 1.307 marques que conté el repertori de Silvestre —de les quals només esmenta, com fa el seu coetani Berjeau, el nom del responsable editorial, el lloc i els anys d'activitat— no estan ordenades de manera sistemàtica, ja que les marques s'agrupen en sèries que es publicaven a mesura que avançava la recerca. Per això, marques del mateix impressor apareixen separades dins del text i només es poden recuperar per mitjà de l'índex. Les estampes que reproduïxen les marques no sempre respecten les dimensions exactes. No obstant això, el valor del recull, basat en l'examen directe de les fonts, el convertirà en un clàssic, un repertori a tenir en compte pels bibliògrafs posteriors.

Els reculls de marques tipogràfiques d'aquest període sovint neixen a redós dels estudis sobre la història de la impremta, i per això solen descriure les marques en relació amb els impressors que les utilitzaren. El criteri d'ordenació habitual és, doncs, per tipògrafs i alguns repertoris, com el de Gustave van Havre, *Marques typographiques des imprimeurs et libraires anversois* (1883), fins i tot aporten més dades sobre la història dels editors (naixement, matrimoni, llocs d'activitat, admissió al gremi pertinent, descen-



dents, adreces i emblemes dels tallers, etc.), que no pas informació específica sobre els senyals tipogràfics objecte d'estudi. La mateixa ordenació de l'obra de Van Havre és reveladora, ja que prioritza les relacions familiars i descriu conjuntament tots els membres d'una nissaga d'impressors —i amb ells les seves marques. Així, en el seu repertori flamenc, les marques dels impressors Moretus apareixen juntament amb les dels Plantin perquè la vídua de Christophe Plantin es va casar amb Jan Moretus. L'obra recull més de quatre-cents distintius de tipògrafs i llibreters que treballaren a Anvers durant els segles XVI i XVII.

Una altra obra significativa és l'*Inventaire des marques d'imprimeurs et de libraires de la collection du Cercle de la librairie*, del francès Paul Delalain (1892). Tal com expressa el títol, recull la col·lecció de marques d'una entitat que aplegava professionals de la indústria del llibre. La primera edició es va publicar en fascicles entre 1886 i 1888; la segona edició, la definitiva, apareix en un sol volum, amb l'estructura reformada i amb un major nombre d'entrades. Aplega 2.798 marques d'arreu d'Europa si bé hi ha un clar predomini de les franceses, amb 1.452 mostres, de les quals 925 corresponen a París i 378 a Lió; els països veïns d'Itàlia, Alemanya, Països Baixos i Suïssa compten amb més de dues-centes entrades cadascun. Espanya, en canvi, només és representada per trenta-sis marques, vuit de les quals són catalanes. L'àmbit temporal de la col·lecció és de tres segles, entre 1480 i 1787, tot i que les marques més nombroses daten dels segles XVI i XVII.

En l'inventari de Delalain les dades s'organitzen d'acord amb una taula que dona informació sobre set camps: nom del responsable editorial, data de la marca, adreça de l'impressor, ensenya, descripció de la marca, divisa i signes. La informació de cada una de les marques es presenta de manera breu. La quantitat de marques de zones diferents i la presentació sinòptica són els seus trets més valuosos; la mancança més gran del repertori és l'absència de reproduccions de les imatges, llevat d'aquelles que pertanyen a l'últim camp del quadre, el dels signes, categoria amb la qual designa les marques esquemàtiques formades per la combinació de xifres, lletres i altres elements com ara creus, cors i cercles.

En l'última dècada del segle XIX se situa l'obra de l'alemany Paul Heitz, que va impulsar la recerca de les marques deixant de banda l'enfocament general del francès Silvestre. Vist el resultat parcial de les investigacions del bibliògraf francès, Heitz du a terme reculls de marques tipogràfiques de zones geogràfiques més limitades, amb característiques comunes que facilitin la recerca. Entre les seves obres, o les que realitza amb la col·laboració de bibliògrafs locals, hi ha diferents reculls de marques d'impressors d'Alemanya, Suïssa i França. *Elsässische Büchermarken bis Anfang des 18.*

*Jahrhunderts* (1892) i *Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts* (1895) són dues de les seves obres més representatives, centrades respectivament en la regió d'Alsàcia i el cantó de Basilea.

En la primera part d'aquests repertoris Heitz estudia breument la vida dels impressors i conclou l'apunt biogràfic amb la indicació de les marques usades. A la segona part, la més extensa, inclou una imatge de cada marca, les quals ordena pel nom dels impressors. A més, esmenta les fonts, els arxius i les biblioteques, d'on ha extret les imatges —sense indicar-ne, però, la signatura topogràfica—, així com altres repertoris que citen la mateixa marca d'impressor. El treball, centrat en la informació bibliogràfica i en la presentació de les marques i les seves variants, pretén ser rigorós, però descuida aspectes importants, com ara les divises dels senyals tipogràfics que gairebé mai no esmenta. Dissortadament, una part molt significativa del material original estudiat va ser destruïda en el transcurs de la Segona Guerra Mundial.

A més dels treballs que va realitzar sobre l'àrea cultural germànica, Heitz va promoure la mateixa tasca en altres països. Sota el seu influx, Paul Kristeller va redactar *Die italienischen Buchdrucker und Verlegerzeichen bis 1525*, un catàleg que reproduïx tres-centes cinquanta-una marques italianes fins al primer quart del segle XVI, ordenades alfabèticament per les ciutats on treballaven els impressors. Aquest repertori constituirà un clar referent per a les bibliografies italianes posteriors. Publicat el 1893, aquell mateix any s'editaren dues obres importants més —una francesa, l'altra anglesa— relacionades amb les marques d'impressor.

El *Dictionnaire encyclopédique des marques & monogrammes, chiffres, lettres initiales, signes figuratifs, etc.*, d'Oscar Edmond Ris-Paquot (1893), recull més de dotze mil marques, però no es limiten a distintius del món editorial sinó a tota mena de marques de fàbrica d'artesans i artistes —arquitectes, picapedrers, ebenistes, gravadors, orfebres, etc. Les entrades es componen d'una imatge de la marca i un text breu, amb la menció dels propietaris i la descripció; de vegades s'inclouen les divises associades. El material s'ordena d'acord amb les seves característiques. El compost per lletres i signes —el més nombrós— s'ordena alfabèticament; les figures, en canvi, es disposen seguint una classificació: cos humà, corones i armes, astronomia, fauna, flora, vasos i altres utensilis... Amb tot, l'ordenació de vegades no resulta clara, per la qual cosa Ris-Paquot inclou un índex dels propietaris de les marques per ajudar el lector. Les marques tipogràfiques que apareixen es limiten a les que combinen lletres, xifres i signes; les marques amb figures són molt escasses. En tot cas, l'obra evidencia les similituds d'alguns distintius tipogràfics simples amb les marques usades per altres col·lectius professionals.

L'obra de William Roberts, *Printers' marks: a chapter in the history of typography* (1893), és un estudi introductor sobre els distintius tipogràfics que constitueix el primer manual en llengua anglesa sobre la matèria. Després de tractar sobre l'origen de les marques, els motius iconogràfics i les divises que les acompanyen, la part més extensa del llibre fa una panoràmica de les marques de l'Europa occidental a partir de les imatges —unes dues-centes— que reproduïx i comenta. Inclou també informació biogràfica dels impressors. El recull s'ordena per països, si bé el tractament és desigual; així, per exemple, la península Ibèrica només ocupa dues planes, una vintena part de les dedicades a la Gran Bretanya.

A banda dels reculls de marques, cal esmentar una tipobibliografia regional centrada en la ciutat de Lió, una població que va tenir molta importància en el camp editorial i que fins al segle XVII va ser un dels pols de la indústria i del mercat de llibre europeus. La *Bibliographie lyonnaise*, d'Henri-Louis Baudrier (1895-1921), recull la producció editorial dels tallers lionesos del segle XVI i descriu les edicions de manera molt detallada, amb descripcions facsimilars. L'interès d'aquest repertori rau en les notícies sobre la vida i l'obra dels responsables editorials, i també perquè inclou la reproducció de les marques i les seves variants. En les descripcions bibliogràfiques no només indica la presència de marques d'impressors sinó que fins i tot explicita les variants que hi figuren.

Durant bona part del segle XX, en els repertoris de marques es manté la preeminència del propietari de la marca, l'impressor, sobre l'objecte en si. Aquestes obres llisten els diferents propietaris de les marques i l'evolució històrica dels senyals, però s'ocupen poc d'estudiar-ne les característiques formals i temàtiques.

En l'obra *Printers' and publishers' devices in England & Scotland, 1485-1640*, editada el 1913, Ronald B. McKerrow, bibliotecari del Trinity College de Cambridge, planteja un canvi en el tractament de les marques, i exposa la necessitat d'abandonar la seva subordinació als tipògrafs. L'ordenació dels identificadors tipogràfics ja no és per llibreters i impressors, sinó que segueix un criteri cronològic, a partir de la data de publicació de l'obra on figura impresa per primera vegada cada marca. Això no treu que, de vegades, deixi de banda aquesta ordenació i agrupi les imatges amb les variants usades en èpoques posteriors per altres impressors o editors. McKerrow explica el seu refús d'una ordenació basada en els impressors per la gran pervivència a la Gran Bretanya i durant molts anys de les mateixes marques, que van passant d'uns tipògrafs a uns altres. D'altra banda, en paraules del mateix autor:

“But there is a still greater objection to the arrangement under owners, namely the large number of devices the ownership of which is uncertain or entirely unknown. From the nature of the case, an ownerless device is an absurdity, and surely a system of arrange-

ment that compels us to lump together a large number of blocks of every date and style in a class of *Adespota*, may safely be rejected on that ground alone". (McKerrow, 1913, p. 1)

En l'obra de McKerrow s'hi descobreixen elements que palesen el seu interès per un estudi de les marques centrat en la imatge. En el seu repertori s'omet la informació històrica de cada impressor, s'explicita el significat dels petits gravats i la seva relació amb altres marques i s'incorporen índexs nous, a més de l'habitual pel nom dels impressors: l'índex de les divises o sentències que acompanyen les marques i, sobretot, el de les matèries representades en les imatges (fauna, heràldica, religió, etc.). D'aquesta nova mirada se'n faran ressò altres bibliògrafs posteriors.

Una altra contribució de McKerrow és el criteri ampli que aplica al concepte de marca. Davant de la dificultat de destriar de vegades allò que és una marca d'allò que no ho és, prefereix incloure aquells elements gràfics que es repeteixen de manera significativa en les obres d'un mateix tipògraf i que, en absència d'una imatge amb les seves inicials, poden funcionar també com a senyal distintiu de fabricació.

És a la tercera dècada del segle XX quan es publiquen els treballs de M.-Louis Polain i Philippe Renouard que tenen com a objectiu completar i millorar el gran repertori de marques franceses de Louis-Catherine Silvestre, editat a mitjans del segle XIX. *Marques des imprimeurs et libraires en France au XVe siècle*, de Polain (1926), recull les marques dels incunables de França, si bé inclou també les procedents de les poblacions suïsses de Lausana, Ginebra i Promenthoux per la seva estreta vinculació històrica amb la Savoia i Lió. En la reproducció de les imatges fa servir en gran part les fotografies fetes per Marie-Léontine-Catherine Pellechet, autora principal del *Catalogue général des incunables des bibliothèques publiques de France* (1897), obra que Polain havia revisat i continuat. Així doncs, utilitza unes reproduccions exactes que verifica i edita en les seves mides reals. L'ordenació és alfabètica pel nom de les ciutats on van treballar els impressors. Les dues-centes nou entrades del recull compten amb el nom de l'impressor, els anys d'activitat editorial, referències bibliogràfiques, la citació d'una obra on es troba el distintiu tipogràfic i una breu història de la marca, és a dir, el gravador que la va dissenyar, els propietaris anteriors i posteriors, etc. Per a Polain, el valor bàsic de les marques, més enllà de l'indiscutible valor estètic, és el bibliogràfic, ja que ajuden a l'atribució editorial de les obres mancades de colofons.

“La connaissance des marques des imprimeurs et des libraires est de plus utiles pour les bibliographes, les historiens de l'imprimerie, les libraires et les bibliophiles. Elles permettent d'identifier des impressions dépourvues de noms de typographes, de libraires ou de dates” (Polain, 1926, p. VII).

El mateix any de publicació del repertori de Polain, el bibliotecari suís Wilhelm Josef Meyer publica una obra anàloga, *Die französischen Drucker- und Verlegerzeichen des XV. Jahrhunderts*. De fet, en el prefaci del seu treball, Polain es refereix de manera tàctica a l'obra de Meyer i reivindica que el seu estudi és anterior:

“Au moment de donner le bon à tirer de cette préface, nous apprenons que dans un pays étranger, un ouvrage ayant également pour objet les marques françaises du XVe siècle est à la veille d'être publié. Nous croyons utile de le noter et de prendre date afin que les résultats de recherches et de travaux parallèles ne puissent être confondus au détriment de notre antériorité certaine” (Polain, 1926, p. VIII).

Lògicament entre dos repertoris que tracten la mateixa àrea geogràfica hi ha clares coincidències tant en l'estructura de l'obra, que es correspon amb el model típic dels repertoris nacionals de marques —ordenació per ciutats i pels impressors que hi treballaren, disposats alfabèticament—, com en les dades recollides. Amb tot, no es tracta d'un calc. Meyer recull una vintena de ciutats, mentre que Polain n'incorpora quatre més, i cada un dels autors inclou marques que l'altre no tracta. Meyer no respecta sempre les dimensions dels distintius tipogràfics, les seves citacions bibliogràfiques són més completes i les notes sobre les imatges, més freqüents i orientades a la descripció de les figures i les seves divises.

L'estudiós Philippe Renouard, en *Les marques typographiques parisiennes des XVe et XVIe siècles* (1928), manté l'ordenació tradicional de les marques pels noms dels responsables de l'edició. El seu repertori recull prop d'un miler de marques parisenques que quadrupliquen les recollides per L.-C. Silvestre de la mateixa àrea geogràfica. Projecte coetani del repertori de Polain, la informació que aporta sobre les marques és la mateixa, llevat de l'evolució històrica de la marca, que Renouard no recull. Referent a la reproducció dels distintius tipogràfics, aquest bibliògraf també abandona el mètode del gravador Adam Pilinski, adoptat per bibliòfils del segle XIX que els permetien “esmenar” els tiratges defectuosos; ell aplica els procediments fotogràfics per obtenir reproduccions rigoroses que, a més, presenta en la seves mides reals. També inclou en la col·lecció elements decoratius, com ara frisos i escuts usats pels impressors. De fet, no els confon amb les marques perquè els situa en les pàgines reservades al text i justifica la seva inclusió perquè poden ser eines útils per identificar l'autor d'aquelles estampes. Elabora dos índexs: un de divises o frases que acompanyen la imatge distintiva i un altre amb els elements principals de les marques que no duen noms ni inscripcions tot indicant els noms dels impressors i els llibreters que en van fer ús.

Així com Polain i Renouard completen el contingut del recull de Silvestre, altres dos bibliògrafs francesos, Robert Laurent-Vibert i Marius Audin, amplien cronològicament

l'estudi dels distintius tipogràfics amb *Les marques de libraires et d'imprimeurs en France aux dix-septième et dix-huitième siècles* (1925). Aquest repertori comprèn dues-centes cinquanta marques, cadascuna de les quals ocupa un full sencer, independentment de les dimensions de la marca. S'ordenen alfabèticament pel nom del responsable editorial. S'esmenta també el seu lloc d'activitat, l'adreça i l'ensenyà. Després s'inclou una reproducció amb les dimensions exactes de la marca, el tipus de gravat, una citació bibliogràfica on figura el senyal tipogràfic i la data. No inclou cap índex ni dades sobre la història de la marca o la iconografia. El valor fonamental d'aquest repertori és el seu abast cronològic. La major part de repertoris s'interessen per la producció de les centúries anteriors quan les marques dels segles XVII i XVIII “sont, à cette époque, comme au seizième et plus encore, extrêmement nombreuses”. (Laurent-Vibert, Audin, 1925, p. [1]).

També en els anys vint, alguns investigadors alemanys publiquen obres que tracten de superar els estudis descriptius precedents per dur a terme noves anàlisis de les marques en relació amb el context històric i estètic. Així, *Das deutsche Signet. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, d'Annemarie Meiner, és un estudi que situa la marca tipogràfica més enllà del taller de l'impressor com a manifestació de la cultura del seu temps. En paraules de l'autora: “com el llibre sencer, també la marca esdevé una imatge viva del seu temps” (1922, p. 22).<sup>12</sup> L'obra estudia les marques tipogràfiques de l'àrea germànica i s'estructura cronològicament en cinc grans fases: l'edat mitjana, on troba els precedents de les marques; l'època dels incunables (1457-vers 1500); el “temps de les marques”, l'època de plenitud —segons l'autora—, que comprèn de 1500 a 1555; el Baix Renaixement, que acaba pels volts de 1640; i l'última etapa, fins a 1890. Així mateix, Ludwig Volkmann vincula les marques del segle XVI amb els corrents intel·lectuals d'aquella època en relacionar els distintius tipogràfics amb la literatura simbòlica inspirada en els jeroglífics egipcis difosa durant el Renaixement a *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in Ihren Beziehungen und Fortwirkungen* (1923).

L'anglès Hugh William Davies és l'autor d'una obra molt documentada sobre les marques d'impressor de l'Europa occidental durant el seu primer segle d'existència, entre 1457 i 1560 —*Devices of the early printers, 1457-1560, their story and development* (1935). Primer, presenta amb deteniment l'origen dels distintius tipogràfics que procedeixen de les antigues marques de fabricant i de mercader amb què aquests col·lectius, seguint pràctiques medievals, senyalaven els seus productes. S'interessa especialment pels tres signes més difosos —la xifra 4, la creu i l'orbe—, dels quals mostra precedents en les cultures de l'antiguitat, signes que durant la primera etapa de les marques consti-

<sup>12</sup> “Wie das Buchganze wir dauch das Signetein lebendiges Abbild der Zeit”.

tuïrien els senyals més aplicats, amb tota mena de variants, combinacions i addicions de les inicials dels impressors. Descriu també altres emblemes i símbols, alguns de caràcter heràldic, usats en els distintius tipogràfics, així com el seu procediment de fabricació, tant pel que fa als materials i tècniques usats com al personal que hi prenia part. En l'últim capítol de la primera part del llibre, Davies analitza una modalitat singular d'estampes que retraten els mateixos responsables editorials i que, de fet, constitueixen una altra mena de marques. En les portades dels llibres, els impressors es representen bé en actituds devotes davant la Mare de Déu amb el Nen, copiant el model amb què eren representats els clients dels pintors, o bé en retrats individuals amb el seu nom.

A continuació, Davies recull dues-centes seixanta-quatre imatges de marques de responsables editorials corresponents a seixanta-sis ciutats d'onze països. L'interès de l'autor és més "iconològic"<sup>13</sup> que bibliogràfic, ja que tria les marques més reeixides pel que fa als trets formals, d'estil i de disposició de les figures. Les marques no van ordenades per impressors ni per llocs de publicació, sinó d'acord amb les coincidències estilístiques, i dins de cada categoria, per un criteri cronològic. Així, per exemple, registra primer les marques amb un escut, que ordena d'acord amb les figures que el sostenen: àngels, homes, animals... En paraules del mateix autor:

"Our own arrangement —consistent with available space and a selection of examples limited only by a consideration of cost of printing, etc.— is "iconological" rather than bibliographical and we venture to think that one of its merits is that of novelty. That is to say the examples are arranged, for a change, in class of resemblance and style, commencing with the earliest recorded and as it happens the groups practically fall in chronological order or near as may be" (Davies, 1935, p. 10).

El text que acompanya cada imatge no es limita a una nota breu, sinó que indica l'impressor que va emprar la marca durant els segles XV i XVI, els seus anys d'activitat i la referència bibliogràfica del llibre del qual s'ha extret la imatge. També descriu les figures que hi ha a la marca, i n'inclou l'anàlisi iconogràfica i històrica a fi d'esmentar les similituds i influències amb altres marques coetànies. És un treball ben documentat, fins al punt que aporta moltes més dades i més significatives per a les marques ibèriques —en recull disset— que les incorporades per Francisco Vindel, autor del gran recull de marques espanyoles (1942), que serà revisat en l'apartat següent.

Digne d'esment és un article de Marie Chèvre publicat el 1957, "Le symbolisme rural dans les marques des premiers imprimeurs français" que planteja un acostament inèdit a les marques d'impressor que no tindrà gaire continuïtat fins a temps recents. L'autora

<sup>13</sup> Aquí es manté la terminologia de l'autor, però cal tenir present que no es correspon amb el mètode iconològic d'Erwin Panofsky, molt difós en història de l'art, en època posterior.

enumera i descriu somerament una seixantena de marques que corresponen a impressors francesos del segle XV i XVI. Tots ells han triat imatges i lemes relacionats amb la vida rural, la qual cosa palesa la importància d'aquesta temàtica en aquell període. A partir de l'anàlisi dels distintius, l'autora detecta una variació en l'enfocament envers el món agrari pels volts de 1540. La visió ingènua i naturalista de la vida dels pagesos contemporanis canvia per unes representacions més idealitzades que no busquen tant reproduir el món rural sinó invocar els valors del treball ferm i constant associats a la pagesia que els intel·lectuals revaloritzen i destaquen com a fonament de la virtut. En definitiva, Chèvre reconeix les marques tipogràfiques com a productes que manifesten els canvis culturals de cada època.

Lamberto Donati, a l'estudi *Riflessioni sulle marche tipografiche* (1959), qüestiona el criteri ampli adoptat per alguns bibliògrafs que consideren marques moltes estampes que figuren a portades i colofons, i restringeix les marques a aquelles imatges amb monogrames, lletres i altres signes que identifiquen clarament el propietari; la resta, bàsicament representacions figuratives, les considera simples composicions ornamentals que es passen d'uns impressors als altres. Amb tot, la casuística de les marques és complexa perquè aquest signes tipogràfics no són sempre immutables, sorgeixen variants a partir de modificacions menors, o bé es transformen en noves marques quan canvien les inicials per adaptar-se a altres responsables editorials, o bé deixen de ser marques quan perden els seus trets distintius.

Donati il·lustra les seves reflexions amb nombrosos exemples extrets de la impremta de l'Europa occidental. L'autor també fa referència a un aspecte poc tractat: la presència significativa durant el primer període de marques xilogràfiques poc treballades, incompletes o mal dissenyades. Explica que no van ser obra d'artistes gravadors sinó dels mateixos tallers tipogràfics; les marques complien la funció bàsica d'identificar la casa editorial, els interessos estètics eren secundaris (Donati, 1959, p. 21, 27).

L'article de George D. Pinter, "Michael Wenssler's devices and their predecessors" (1959), estudia les primeres marques sorgides al segle XV, sobretot en l'àmbit germànic. L'interès del treball rau en la metodologia aplicada a l'hora d'estudiar les marques de l'impressor suís Wenssler. L'autor advoca per la consulta directa de les fonts, és a dir dels mateixos incunables. A partir de l'examen directe de la quinzena d'impresos d'aquell tipògraf suís conservats al British Museum, Pinter demostra les errades dels estudis previs sobre l'impressor i descriu tres variants de la marca fins aleshores no detectades, i, a més, fixa la cronologia de cadascun dels estats.

Hi ha tota una sèrie d'articles que examinen les marques tipogràfiques per tal d'usar-les com a elements per establir la cronologia de les obres no datades dels impressors. Arti-



cles com ara els de Jeanne Veyrin-Forrer, “Le seconde marque de Durand Guerlier, élément de datation” (1960), i d’Albert Labarre, “Le marques de l’imprimeur Félix Baglignault” (1964), analitzen la producció d’impressors francesos dels segles XV i XVI, i demostren l’evolució dels senyals distintius, tant per les variants estilístiques dutes a terme pels mateixos tallers tipogràfics com pels canvis involuntaris provocats pel desgast dels motlles xilogràfics. Albert Labarre recomana l’examen combinat d’aquestes estampes amb les marques de paper i dels tipus d’impremta per aconseguir una major precisió en la datació dels impresos, tenint en compte, però, que en la primera època de la impremta els obradors tipogràfics pròxims solien compartir el material tipogràfic.

A l’àrea germànica destaca el treball *Deutsche Buchdruckerersignete des s. XVI. Jahrhunderts: Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente*, de Heinrich Grimm (1965), sobre les marques d’aquella zona durant el segle XVI. L’autor segueix l’estela de Meineren, en el sentit que concep les marques com un document de la cultura de la seva època i supera la concepció tradicional dels treballs sobre marques. La seva obra no és una mera col·lecció de distintius tipogràfics sinó que esdevé un estudi aprofundit d’aquests estampes, que analitza tant pel que fa a les característiques formals com a la tipologia. Constitueix el primer exemple d’un repertori amb una organització que es fonamenta en la temàtica de les marques.

Grimm agrupa les imatges en vuit classes diferents: els motius relacionats amb Déu i els sants; els monogrames, és a dir, les composicions amb les lletres del nom de l’impressor; els minerals, la flora i la fauna (inclosa la imaginària); la mitologia greco-llatina; les al·legories sobre la felicitat i el temps; els retrats de tipògrafs; els motius que al·ludeixen al país o a la ciutat del tipògraf, i les escenes bíbliques i els *memento mori*, això és, els motius sobre la fragilitat de la vida i el destí ineluctable de la mort. A l’autor se li pot retreure la manca d’una ordenació lògica i clara dins de cada classe, la qual cosa obliga a acudir als índexs per trobar la ubicació de les imatges. Malgrat això, l’obra és valuosa, ja que aporta molta informació en l’anàlisi de cada marca, i va més enllà de les informacions habituals: la descripció de la marca, el llibre d’on prové i l’estamper a qui identifica. Grimm esmenta també el gravador responsable de la imatge, la localització dels exemplars, les referències bibliogràfiques, la iconografia del gravat, amb l’explicació del seu significat i les fonts literàries en les quals s’inspira així com l’historial de la imatge, assenyalant tant els precedents com les variants posteriors o altres impressors que en van fer ús.

Poques marques van ser tan difoses arreu del continent com la d’Aldo Manuzio. Lamberto Donati, a “Le marche tipografiche di Aldo Manuzio, il vecchio” (1974), explica l’origen del distintiu i descriu amb precisió les marques amb el model de l’àncora i el

dofí que va emprar l'impressor i les seves variants, i n'indica la cronologia i els exemplars dels qual extreu la informació. L'autor completa les marques aldines recollides per Kristeller (1883).

James Moran, en la monografia *Heraldic influence on early printer's devices* (1978), reproduïx seixanta-tres marques a partir de les quals demostra la importància del sistema de representació heràldica d'origen medieval en la creació de les marques d'impressors, ja que molts dels components dels antics escuts —tret del color— s'utilitzen per elaborar part d'aquestes imatges distintives. A diferència d'altres repertoris heràldics formats exclusivament de marques amb escuts, l'autor inclou un estudi històric documentat. Per bé que la majoria de les reproduccions corresponen als segles XV i XVI, n'afegeix unes quantes de posteriors per donar compte del ressorgiment de marques heràldiques entre els segles XIX i XX. John A. Goodall (1979) valora positivament l'obra de Moran tot i que assenyala algunes incorreccions sobre heràldica francesa i germànica, o bé el seu abast restringit a l'Europa occidental, que deixa de banda la producció de zones com Sèrbia o Romania, on els senyals heràldics van ser un dels motius més emprats pels impressors com a sistema d'identificació.

En la dècada dels vuitanta, cal assenyalar els treballs d'Emerenziana Vaccaro (1983) i de Giuseppina Zappella (1986) sobre marques italianes. *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella Biblioteca Angelica di Roma*, de Vaccaro, recull més de sis-centes marques d'impressors i editors italians del segle XVI extretes dels sis mil llibres d'aquest període que es guarden a la Biblioteca Angelica de Roma. El llibre pren en consideració exclusivament les marques d'obres publicades a Itàlia, no té en compte la producció dels tipògrafs italians que treballaren a l'estranger. L'obra s'ordena per llocs d'impressió, i dins de cada ciutat, pel nom dels responsables editorials, sota els quals apareixen els senyals respectius. En la descripció inclou la signatura topogràfica de cada exemplar i referències bibliogràfiques d'altres repertoris. A més, dóna explicacions breus de les marques, comentant-ne el significat conforme a les fonts documentals, sense oblidar els tractats d'emblemàtica que van tenir gran difusió durant el Renaixement. Vaccaro també incorpora en el treball aquelles imatges que altres autors consideren marques i que ella qüestiona raonadament.

Pel que fa a la contribució de Zappella als estudis sobre marques tipogràfiques italianes, la seva obra, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento: repertorio de figure, simboli e soggetti e dei relativi motti* (1986), segueix la línia encetada per Grimm, la desenvolupa i hi introdueix nous elements significatius. L'estudi s'estructura en dues grans parts, cada una de les quals correspon a un volum. El primer analitza i classifica les marques; el segon recull totes les imatges, i aplega més d'un miler de mar-

ques emprades per impressors, editors i llibreters italians durant el segle XVI; tanmateix, no és el nombre de marques la dada més rellevant d'aquesta obra, sinó el plantejament del treball.

Zappella abandona definitivament tota supeditació de les marques als impressors i presenta l'estudi partint d'una taula classificatòria de les imatges principals de les marques, que té en compte la tipologia i el tema. Estableix un quadre amb vint-i-quatre classes (figures bíbliques, mitologia, flora, fauna, heràldica, al·legories...), i integra totes les marques en la classe corresponent. Dins de cada classe, agrupa les marques que coincideixen *grosso modo*, amb la qual cosa redueix el nombre a tres-centes seixanta-set figures que s'ordenen alfabèticament.

En la descripció de les imatges, l'autora introdueix tres dades innovadores. D'una banda, inclou la bibliografia sobre la imatge, però no tant de les obres merament descriptives que ja es troben en altres estudis, sinó d'aquelles que aporten elements per a la interpretació de la peça, com ara diccionaris d'iconografia i monografies sobre la història de la impremta. D'altra banda, esmenta les divises que acompanyen la imatge, però ara —i aquesta és la millora respecte a obres precedents— indica la font literària de la qual prové el text. Valgui per il·lustrar-ho l'exemple següent: “Superanda omnis fortuna (Virgilio. Aen. 5, 710)” (Zappella, 1986, p. 289). Per fer més fàcil la consulta d'aquestes dades, afegeix un índex de les fonts, ordenades pel nom de l'autor, o pel títol en el cas de les obres anònimes.

Finalment, Zappella inclou en la descripció un element completament nou que relaciona les marques amb les arts figuratives coetànies: sota l'apartat “Arte figurative” se citen les obres d'art que probablement van servir de model per al disseny de la marca. Generalment són obres del Renaixement o de l'antiguitat clàssica. S'esmenta el nom de l'artista, el títol de l'obra i el lloc, generalment el museu, on es troba. El nombre d'escultures o pintures citades és ben diferent. Per exemple, relaciona els gravats del déu Mercuri només amb l'estàtua feta per Giambologna; en canvi, dels Tres Reis enumera fins a tretze fonts d'autors com Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna o Albrecht Dürer.

Una de les principals innovacions de Zappella és la creació d'un sistema exhaustiu, clar i coherent, i centrat en les marques tipogràfiques. Tal com s'ha dit anteriorment, cada imatge principal descrita només és una representació ideal que agrupa diverses manifestacions reals. Per poder “encarnar” la imatge principal amb els gravats dels documents cal detallar els trets diferenciadors i les divises usades en cada composició real trobada en els documents. Cada composició diferent rep una lletra com a identificador, i sota aquesta figura el nom de l'impressor que va aplicar aquell distintiu, amb notes sobre la

seva història i el seu significat. Per tal de fer més entenedor el plantejament de l'autora, s'inclou a continuació el desenvolupament d'una imatge principal, per bé que no es recull tota la informació que proporciona l'autora. Les omissions s'indiquen entre claudàtors. L'element triat és el de l'elefant (Zappella, 1986, p. 156-158) (figura 16).

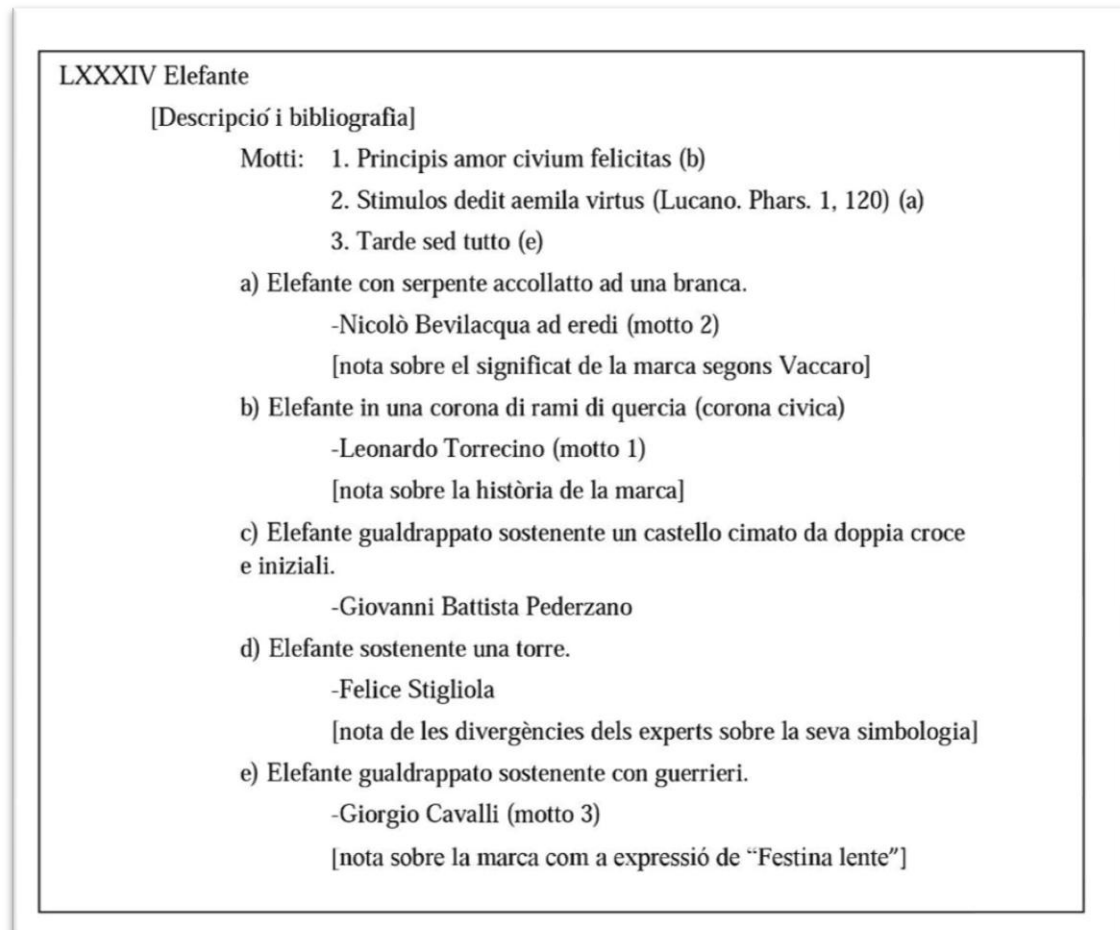


Figura 16. L'elefant en marques italianes del segle XVI (Zappella, 1986)

Com altres repertoris de la mateixa temàtica, el de Zappella té com a una de les seves finalitats ajudar en l'atribució d'edicions que compten amb una marca però no tenen peu d'impremta, ja sigui perquè es van editar així, ja sigui perquè ens han arribat mutilades. Això s'evidencia tant amb el plantejament de l'obra com per la presència de nombrosos índexs, alguns d'ells innovadors, com el dels mots de les divises. L'obra inclou un índex amb totes les divises ordenades alfabèticament per la primera paraula del text, i també n'inclou un de tots els mots que formen les divises, ordenats alfabèticament, on s'indica en quins textos apareixen. Aquests llistats de paraules —un per a cada llengua— són útils perquè permeten seguir la pista de divises incompletes o bé d'aquelles en les quals l'ordre de les paraules de la frase no és clar.

El repertori de Zappella (1986, p. 19) té també un altre objectiu que el diferencia d'altres reculls coetanis. Vol ser un manual de consulta adreçat a bibliòfils i bibliotecaris, i també a historiadors de l'art. És a dir, reivindica la necessitat de deixar de banda els marges estrets de la bibliofília i la història de l'impremta que estudien les marques només com a productes tipogràfics i en fan la descripció física i el seu historial d'ús. L'autora proposa un tractament pluridisciplinari, que incideixi també en les característiques iconogràfiques i en les relacions que s'estableixen amb els corrents intel·lectuals de l'època, dels quals les marques en són una manifestació més, com qualsevol altre objecte artístic.

Tanmateix, des del punt de vista historiogràfic, el recull té mancances. Paolo Veneziani, en l'article "Le marche tipografiche: problema di metodologia" (1986) critica de manera severa el repertori de Zappella perquè, segons el seu criteri, adopta una metodologia errònia, que no es correspon amb les investigacions recents de la història de la impremta que reconeixen la funció bàsica comercial de les marques d'impressor. Pel seu mateix caràcter, les marques són distintives i rarament en coexisteixen dues d'iguals corresponents a diferents editors, llevat de les falsificacions. Zappella, en canvi, atribueix de vegades una mateixa marca a tots els responsables editorials que figuren en un peu d'impremta, sense escatir a qui correspon realment mitjançant l'anàlisi de les fonts documentals. D'altra banda, sovint no indica la cronologia precisa de cada marca sinó els anys d'activitat d'un impressor. Segons Veneziani, el repertori té el valor d'aplegar una rica col·lecció d'imatges, però perd bona part de la seva utilitat per a la recerca històrica del món del llibre. En paraules de l'autor:

“Non mi sembra che un repertorio di marche editoriali e tipografiche possa limitarsi a presentare una serie, sia pure imponente per numero, di illustrazioni senza chiarire con assoluta esattezza chi quelle marche impiegò e in quale periodo; perché in tal caso si risolverebbe in una semplice collezione di figurine che, come tutte le realizzazioni del genere, finisce con l'essere più inutile che utile nelle maggior parte dei casi, almeno si deve servire *anche* come strumento di sussidio allo studio ed alla descrizione della edizione del Cinquecento” (Veneziani, 1987, p. 52).

A "La marca tipografica di Comin da Trino" (1990), Veneziani examina les marques atribuïdes a aquest impressor venecià del segle XVI. L'autor situa el tipògraf en el lloc i el temps que va viure; en fa la biografia, i en destaca els conflictes que va tenir amb la Inquisició i la seva activitat professional a Venècia. Tot revisant la seva producció i la documentació d'arxiu, Veneziani confirma que Comin da Trino era un impressor de poca volada, que treballava bàsicament a compte d'editors. Per això, Veneziani posa en dubte el gran nombre de marques —fins a disset— que autors com Vaccaro (1983) o Zappella (1986) li reconeixen en els seus repertoris a partir d'una visió ràpida dels im-

presos i sense tenir en compte que, segons aquest autor, en els llibres d'aquell temps, els colofons solien indicar el nom del tipògraf mentre que la portada estava reservada a l'editor que sovint només s'identificava amb la marca pròpia sense el nom. Una a una, l'historiador examina totes les que se li atribueixen, i en justifica la pertinença a altres responsables editorials; tan sols una imatge, la del feix de fletxes, correspon a l'impressor en qüestió. En definitiva, Veneziani exemplifica amb aquest estudi els principis teòrics que havia apuntat anteriorment, i demostra la necessitat d'anàlisis aprofundides de la realitat històrica per tal d'abordar amb garanties l'estudi de les marques tipogràfiques.

Tots els estudis citats fins ara corresponen a l'Europa occidental, l'àrea on es generalitzaren les marques d'impressor; tanmateix, aquests distintius no van ser conreats exclusivament en aquella zona. Gedeon Borsa (1988), en l'article "L'activité et les marques des éditeurs de Buda avant 1526", tracta l'activitat editorial en la capital d'Hongria des de 1473, any en què hi arriba la impremta, fins al seu sobtat acabament arran la derrota de Mohács que va suposar la incorporació de Buda a l'imperi otomà. Tal com explica l'autor, tot i ser una ciutat que no va trigar en comptar amb impremta, els tallers no van prosperar a Buda, on el negoci del llibre estava a càrrec principalment de llibreters i editors que encomanaven la producció dels impresos necessaris a obradors estrangers — especialment a Venècia, però també a París i a diverses ciutats alemanyes.

Respecte als distintius editorials, Borsa dóna notícia de vint-i-vuit marques pertanyents a nou editors hongaresos, totes elles reproduïdes en l'article. L'autor explica el significat d'aquests senyals que mostren unes característiques comunes: primer, lletres combinades amb la creu i el cercle per passar després a incloure figures, però mantenint en la part inferior de l'estampa el dibuix format per la creu i les inicials de l'editor. Sovint la figura principal no correspon al responsable editorial, sinó que fa referència als usuaris finals de l'obra, com les encomanades per l'arquebisbat d'Esztergom, amb la imatge del seu patró, sant Adalbert.

Un camp que han treballat alguns investigadors és la relació de les marques tipogràfiques amb l'alquímia, aquell saber ocult que a través de la combinació dels elements bàsics de la natura tenia com a meta obtenir la pedra filosofal, la substància que transformaria altres metalls en or. L'argentí Raúl M. Rosarivo, en "Símbolos alquímicos en marcas tipográficas del siglo XV y XVI" (1966), fa palès que alguns distintius habituals dels impressors com l'au fènix, la salamandra o el caduceu són alhora símbols molt usats en l'alquímia renaixentista. Tanmateix, això no pressuposa que la majoria dels tipògrafs conreessin aquesta disciplina; més aviat, manifesta un cert coneixement, propi de la cultura humanista del seu temps "pues no tiene sentido que los usaran sin conocer-

los pudiendo recurrir a otros signos más comunes y fáciles, tomados de la religión o de la mitología como lo hicieron otros impresores”. (Rosarivo, 1966, p. 313).

Giuseppina Zappella tracta de manera més aprofundida aquest tema en l'article "Problemi di interpretazione nello studio del libro antico" (1990). Primer reivindica la idoneïtat de les investigacions sobre el llibre des de la història de l'art, seguint el mètode iconològic d'Erwin Panofsky, que partint de l'anàlisi formal i de les fonts textuais, busca conèixer el significat profund de l'obra artística. A partir d'aquest enfocament, l'autora va més enllà de l'enumeració de figures amb la correspondència alquímica que fa Rosarivo. Primer descriu i examina les marques italianes del segle XVI, on troba representacions relacionades amb l'alquímia, ja siguin explícites o implícites; després les relaciona amb altres representacions pictòriques i amb els textos filosòfics i literaris de l'època i, sobretot, les interpreta per esbrinar els motius pels quals alguns impressors afegien aquestes imatges en els impresos que produïen.

Joachim Telle, en l'obra *Buchsignete und Alchemie im XVI. und XVII. Jahrhundert* (2004), reprèn l'estudi de les marques amb simbologia alquímica. Tanmateix, no en fa una relació exhaustiva. Estudia amb detall els distintius de sis impressors que treballaren a França, Alemanya, Itàlia i els Països Baixos, i analitza algunes representacions d'animals vinculades a l'alquímia.

El 1993 Frank Vandeweghe i Bart Op de Beeck duen a terme un nou recull de marques tipogràfiques belgues, *Drukkersmerken uit de 15de en de 16de eeuw binnen de grenzen van het huidige België = Marques typographiques employées aux XV et XVI siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*. El treball completa el repertori d'Havre publicat just un segle abans. Vandeweghe va morir abans de concloure l'obra que va ser acabada per Bart Op de Beeck, d'acord amb els seus plantejaments rigorosos.

Aquests autors no incorporen nous elements en la descripció de les marques, però hi aporten una gran exactitud. En la introducció, Op de Beeck argumenta que un dels objectius que cal assolir, i més ara que es disposa dels mitjans tècnics per dur-ho a terme, és la reproducció exacta de les marques. Cal deixar de banda els dibuixos fets sovint amb més interès que traça, i reproduir les imatges tal com són, ja que només a partir d'unes imatges inqüestionables es pot bastir un estudi iconogràfic amb garanties. Per això el treball inclou una reproducció fotogràfica a mida real de cada marca. També preconitza l'obligatorietat d'indicar les biblioteques i els altres centres on es troben les peces, així com les signatures topogràfiques que les individualitzen a fi de facilitar-ne la consulta. La millora d'aquest repertori respecte al treball d'Havre (1883), que tracta el mateix àmbit geogràfic, és palesa, no sols per la qualitat de les descripcions, sinó també pel nombre de marques recollides: dels setanta-tres impressors descrits per Havre, el

nou estudi passa a analitzar-ne prop de dos-cents. L'obra es fonamenta en la col·lecció de la Bibliothèque royale Albert I i els repertoris antics sobre la mateixa zona, com la *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas*, de Jean Peeter-Fontainas (1933) i el recull d'Havre (1883)

El repertori consta de dues parts. En la primera s'esmenten els responsables editorials, ordenats pel nom, independentment del lloc on treballaren, i dins de cada un s'indiquen les marques que van usar. No es descriuen les marques, s'indica només el seu abast cronològic, la bibliografia, la signatura topogràfica d'un exemplar, les dimensions i el nombre d'edicions on figura. La segona part recull la imatge de les marques. Per tal d'afavorir la recuperació de la informació, els autors proporcionen vuit índexs, entre els quals n'hi ha un per divises, un altre pels monogrames d'impressors, un d'iconogràfic que recull les imatges principals dels gravats i un d'acord amb les mides de les estampes, ordenades de menor a major.

Potser es podria objectar que l'obra de Vandeweghe i Op de Beeck no inclou el significat iconogràfic de les marques, ni tampoc cap estudi comparatiu de l'evolució estètica i intel·lectual d'aquests senyals tipogràfics respecte a altres models europeus. Tanmateix, sense els objectius d'Op de Beeck i Vanderweghe, és a dir, conèixer de manera fiable com és cada marca i on es troba, hom no compta amb fonaments sòlids per progressar en el seu coneixement.

Entre els treballs recents dedicats a l'estudi de marques tipogràfiques singulars hi ha la monografia de Lucy Schlüter i Pierre Vinken (1997), *The Elsevier Non Solus imprint*, sobre el distintiu de la impremta Elsevier, de Leiden, un dels tallers més importants a l'Europa del segle XVII. El treball no suposa una mera anàlisi descriptiva de la marca. Els autors revisen les teories anteriors sobre el significat de la peça i argumenten una nova tesi, partint de l'anàlisi aprofundida i rigorosa del context cultural coetani, tant de les fonts bíbliques, patrístiques i de l'antiguitat clàssica dominants, com de les reinterpretacions humanistes i la literatura emblemàtica, sobretot de l'obra de Joachim Camerarius, que el creador de la marca, Isaac Elsevier, coneixia pels seus contactes amb la universitat de Leyden.

El 1999 el francès Pierre Gheno va presentar la seva tesi inèdita sobre les marques tipogràfiques a França durant els segles XV i XVI, *Les marques typographiques en France des origines a 1600*. El treball consisteix en un inventari general de les marques franceses, similars als que, en dates recents, s'han elaborat a Itàlia i a Bèlgica. Un estudi introductori aborda la història, la concepció i les diverses funcions d'aquests distintius tipogràfics. A més, introdueix un nou enfocament de caire semiòtic, i des d'aquest punt de vista estudia les imatges com a signes de transmissió d'informació sobre els seus pro-



pietaris, les tècniques referencials usades i els sistemes de representació dels impressors, mitjançant retrats, marques parlants, monogrames, etc. D'altra banda, incideix en la gran influència que tenen sobre les marques els llenguatges de l'heràldica tradicional i la literatura emblemàtica sorgida durant el Renaixement.

Un altre treball de Paolo Veneziani, "Riutilizzo di marche tipografiche" (2000), analitza un fet bastant habitual: l'ús de les marques dels responsables editorials per part d'altres impressors que no en són els hereus. L'autor parteix de la creença que el distintiu tipogràfic, hereu de les marques de propietat medievals, és exclusiu d'un únic titular i té un valor jurídic intrínsec. Aquest fet no impedeix la utilització coincident o posterior per part d'altres obradors, que pren diverses formes: d'una banda, la còpia d'imatges d'editors estrangers per motius estètics, a fi d'incorporar belles estampes als textos, però sense voluntat de dany perquè no comparteixen mercats ni clients amb els propietaris legítims del distintiu; d'altra, en canvi, és notori en certs casos el desig de falsificació de les marques per aprofitar-se de la qualitat dels productes associada a una determinada casa editorial. Finalment, l'autor assenyala la pràctica més comuna: imprentes secundàries, amb poc material tipogràfic, compraven a altres negocis blocs de marques que ja no usaven a fi i efecte de decorar els impresos que produïen. Veneziani dóna exemples de cadascuna de les modalitats i en especial detalla una obra del segle XVIII il·lustrada al llarg del text amb divuit marques o emblemes d'antics impressors.

En els darrers anys les innovacions tecnològiques han permès la difusió de les marques a partir de les seves imatges digitalitzades, cosa que probablement afavorirà l'aparició d'estudis sobre aquests distintius tipogràfics. Les biblioteques amb fons antics importants duen a terme projectes de digitalització dels seus fons més representatius i algunes d'elles endeguen bases de dades que apleguen i descriuen les marques tipogràfiques dels seus exemplars. Deixant de banda la pràctica habitual de molts centres que digitalitzen peces amb cap més pretensió que donar uns exemples dels documents antics que posseeixen, se citen a continuació les bases de dades més representatives d'àmbit europeu centrades, directament o indirecta, en marques tipogràfiques.

El *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* (2000- ) (*EDIT16*) és la mostra actual més reeixida d'una base de dades bibliogràfica que incorpora una secció de marques tipogràfiques. L'*EDIT16* és un gran catàleg col·lectiu en el qual participen més de mil tres-cents biblioteques italianes, que té l'objectiu de recollir de manera exhaustiva la producció impresa a Itàlia entre 1501 i 1600, tant en italià com en altres llengües, i també la publicada a l'estranger en llengua italiana.

Aquesta base de dades és una eina imprescindible per conèixer el patrimoni bibliogràfic italià, ja que aplega més de dues mil digitalitzacions de marques del *Quinquecento*, una

part important de les quals no ha estat recollida en repertoris com els de Vaccaro o Zappella. Per a cada marca s'anota una breu descripció, la divisa, la bibliografia, els editors (cada un amb les dates d'ús), el codi identificatiu, l'abast temporal, les dimensions i la imatge de la marca. Els cinc primers camps indicats són recuperables.

Aquesta base de dades constitueix un bon exemple d'un repertori sobre la matèria vinculat a un catàleg en línia. D'una banda, la consulta de les marques tipogràfiques dóna accés a una descripció bibliogràfica completa de totes les edicions que tenen una marca determinada gràcies a la seva vinculació amb el catàleg col·lectiu; d'altra, també facilita la recuperació de dades d'una base de dades complementària d'editors, impressors i llibreters amb informació biogràfica i de l'activitat de cada un d'ells. En l'apartat de marques i d'impressors, *EDIT16* fa un treball important de sistematització i normalització, ja que aplica codis identificatius a cada una de les variants de les marques i les documenta amb obres de referència.

*Inter omnes, contributo allo studio delle marche del tipografi e degli editori italiani del XVI secolo* (2006) reproduïx en format imprès el contingut de la base de dades *EDIT16* fins al moment de la seva publicació; per tant, no inclou les imatges incorporades al catàleg amb posterioritat. Recull sis-centes marques tipogràfiques ordenades alfabèticament per la imatge principal, amb la informació que hi ha al catàleg en línia. En cada marca, però, només indica la citació bibliogràfica d'una edició del segle XVI on figurei el distintiu tipogràfic. Malgrat les mancances respecte al catàleg en línia, no és una obra sobrera perquè introdueix un camp addicional que afegeix més informació: les marques es relacionen amb altres de similars, se n'indiquen les diferències, s'explica la seva evolució històrica i els dubtes en l'atribució d'alguns senyals tipogràfics.

*MAR.T.E.: marche tipografiche editoriali* és la gran base de dades de marques italianes del segle XVII. No es correspon amb *EDIT16* perquè *MAR.T.E* recull només les marques en les edicions de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma —un fons de 30.000 volums del segle XVII. D'altra banda, tampoc no permet conèixer les edicions que inclouen una marca determinada. Amb tot, és una bona iniciativa. Respecte a *EDIT16*, augmenta els camps de cerca amb el lloc i la data d'impressió, i n'incorpora un de caire iconogràfic. A més de permetre la consulta per mots significatius relacionats amb la descripció de la marca, també inclou un camp per a la *ICONCLASS*, un sistema de classificació alfanumèric i jerarquitzat, expressament dissenyat per a la descripció i recuperació temàtica de les obres artístiques i de les imatges.

Precisament, un dels catàlegs impresos més significatius i reeixits dels últims anys, el *Dutch printer's devices 15th-17th century*, dels historiadors de l'art P. van Huisstede i J.P.J. Brandhorst (1999), utilitza la classificació d'*ICONCLASS* desenvolupada als Paï-

sos Baixos i usada actualment en nombrosos museus i acadèmies d'arreu del món. L'obra d'Huisstede i Brandhorst és un catàleg il·lustrat de les marques tipogràfiques de llibres holandesos publicats entre 1477 i 1712 que, amb voluntat de ser exhaustiu, aplega més de dos mil distintius tipogràfics. La reproducció de les imatges s'acompanya de dades rellevants, com ara la descripció, la divisa, la cronologia del seu ús per part dels responsables editorials i els codis ICONCLASS referits a la iconografia. En el catàleg es fa palesa la prevalença de l'element iconogràfic per damunt d'altres aspectes, com ara els relatius a la biografia de l'impressor.

L'article "La cultura classica nelle marche tipografiche italiane: un gioco umanistico del '500" (1999), de la filòloga alemanya Anja Wolkenhauer, mostra la formació humanística dels grans impressors italians de final del segle XV i del primer terç del segle XVI. L'interès pregon pel món grecoromà serà un dels elements que potenciarà un nou tipus de marques que adoptaran models i textos clàssics que, a més, permetran diverses lectures interpretatives segons la formació dels lectors.

*Zuschwer für Apoll*, també de la professora Wolkenhauer (2002), és una monografia sobre marques del segle XVI on l'autora torna a incidir en les estretes relacions amb l'antiguitat clàssica, però se centra bàsicament en l'àrea germànica, de manera extensa i molt més ambiciosa, amb la voluntat de crear un model adient per a la catalogació integral d'aquests materials. L'obra s'organitza en dues parts: la primera ofereix una visió general de les estampes tipogràfiques, incidint en la seva evolució històrica, la legislació, la relació amb la literatura emblemàtica, les divises i els motius iconogràfics més representats; la segona part, la més extensa, és un catàleg que descriu marques, cadascuna d'un responsable editorial diferent, ordenades de manera cronològica.

A l'estudi de Wolkenhauer, la informació de cada entrada es presenta d'acord amb una estructura ben definida. Primer, es dona la reproducció fotogràfica de la imatge acompanyada del nom de l'impressor i els anys d'ús de la marca; en segon lloc, s'analitzen detalladament la imatge i la divisa, i es comparen amb altres marques per establir-ne les fonts, els antecedents, les variants i els agents de transmissió cultural; en tercer lloc, s'inclouen comentaris sobre les marques d'autors coetanis o posteriors; a continuació, s'anota informació de l'impressor, amb dades sobre el període i l'àrea d'activitat, la formació cultural, les característiques i l'evolució del taller, els contactes, el nombre total de títols produïts i la quantitat de volums sobre temes clàssics o d'autors de l'humanisme; finalment, s'inclou un comentari de Wolkenhauer sobre la marca i les imatges pictòriques en les quals es basa i la seva adopció per impressors posteriors que demostren la pervivència d'aquests distintius tipogràfics.

L'autora limita el seu d'estudi a trenta-un distintius tipogràfics que fan referència al món grecoromà, ja siguin imatges referides a la mitologia i al·legories, ja siguin reproduccions de qualsevol mena que vagin acompanyades de textos llatins o grecs d'època clàssica. Les marques triades les van usar, entre 1500 i 1560, impressors de l'àmbit germànic llevat dels tres primers, que són italians. L'objectiu del llibre no és estudiar aïlladament les marques tipogràfiques sinó interpretar-les d'acord amb el context cultural del Renaixement. Mitjançant l'anàlisi de les marques es pot estudiar la implicació dels impressors en els moviments culturals coetanis. En paraules de la professora Mara R. Wade:

“The underlying concept of the book is to investigate not only the antique sources and contexts of the signets, but also, in a more global sense, to study the ways in which these printers' marks participated in the humanistic discourse of the day” (Wade, 2005, p. 1389).

Una darrera iniciativa que no recull marques tipogràfiques, però que hi té una certa relació, és *Passe-partout, banque internationale d'ornements d'imprimerie*, una base de dades internacional que recull ornaments usats per impressors en les seves produccions. *Passe-partout* aplega tres projectes d'abast cronològic i geogràfic diferent —Fleuron, Vignette i Maguelone— desenvolupats per la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne i el Centre d'étude du XVIII siècle, de Montpellier. Mitjançant la recollida i el control dels milers de motius decoratius usats a les impremtes, quan aquest projecte estigui més avançat els investigadors disposaran d'una eina fiable per tal d'identificar els responsables de les edicions clandestines dels segles XVI al XVIII i descobrir les edicions contrafetes i les obres amb peus d'impremta falsos (Corsini, 2001, p. 73).

### 3.2. ESPANYA

A Espanya no sovintegen els treballs sobre marques tipogràfiques; per això, en aquesta relació bibliogràfica, s'esmenten també altres obres que incideixen de manera secundària en el tema. Cronològicament, la primera d'elles és una història incompleta de la impremta a Espanya, la *Typographia española, o Historia de la introducción, propagación y progressos del arte de la imprenta en España*, de Francisco Méndez (1796). Ja en el pròleg (p. III), l'autor s'interessa per les marques tipogràfiques i anuncia que il·lustra el treball amb reproduccions d'aquests distintius, seguint l'exemple del recull de Roth-Scholtz (1730):

“Esto me ha estimulado mas á recoger en esta linea quanto he podido, para que no falte en mi obra lo que considero no solo adorno, sino que sirve tambien de instruccion: entre estos escudos hay algunos muy curiosos, como se vera en sus lugares respectivos”.

Aquesta primer tempteig parcial sobre marques no va tenir continuïtat. La següent iniciativa s'emmarca en les diverses bibliografies sobre la producció editorial de poblacions espanyoles, que van ser premiades per la Biblioteca Nacional de España, i que s'inicien a la segona meitat del segle XIX. *Ensayo de una tipografía complutense*, de Juan Catalina García (1889), té un apèndix sobre els impressors d'Alcalá de Henares que, per als del segle XVI, inclou la reproducció de les marques que van usar; en casos aïllats, com els d'Andrés Angulo o Juan de Villanueva, n'explica el significat o l'origen probable.

Una altra bibliografia premiada, *Tipografía hispalense* de Francisco Escudero (1894), recull la producció tipogràfica de Sevilla entre els segles XV i XVIII.<sup>14</sup> L'estudi s'inicia amb una notícia dels impressors que hi treballaren i reproduïx les marques usades per cada estampador. El tractament cronològic permet veure l'evolució de les marques. Les més antigues, formades per signes i lletres, van canviant les inicials dels seus propietaris d'acord amb els vaivens editorials. No sol descriure les marques, però curiosament, ho fa en el cas del senyal de Martín de Montesdeoca i confon la grua que s'hi representa amb una oca (Escudero, 1894, p. 25).

Cristóbal Pérez Pastor és un dels bibliògrafs més prolífics i premiats amb les seves monografies sobre Toledo, Madrid i Medina del Campo. A diferència del primer treball, *La imprenta en Toledo* (1887) —que reproduïx tretze imatges de marques intercalades en la descripció de les obres, sense informació addicional—, la *Bibliografía madrileña* (1891-1907), que recull la producció editorial de Madrid fins a 1625, i *La imprenta de Medina del Campo* (1895), inclouen estudis sobre impressors i llibreters, així com una breu descripció de les marques i els textos que les acompanyen, si bé no n'indica el significat ni la font literària. També menciona algunes de les edicions on figuren —de fet, remet generalment al corpus central de la bibliografia per veure'n la reproducció—, i en certs casos, l'abast cronològic i els seus propietaris anteriors i posteriors. En el cas dels tipògrafs que usaren diverses marques, com ara els madrilenys Pedro Madrugal o Luis Sánchez, llista i enumera els distintius i els tracta amb claredat i precisió. En l'apartat dels llibreters —de vegades oblidats en altres bibliografies— també consigna els distintius que van adoptar, com ara els de Sebastián Ibáñez i Antonio Suchet, de Madrid i Medina del Campo, respectivament.

També de Pérez Pastor és la mostra més antiga d'un estudi específic sobre marques d'impressor espanyoles, *Marcas tipográficas de España con noticias biográficas de los impresores y libreros que las usaron (siglos XV-XVII)*. El treball fou premiat per la Biblioteca Nacional de España el 1890, però va restar inèdit. Cal valorar la feina de Pastor

<sup>14</sup> L'obra havia estat redactada trenta anys abans ja que fou premiada per la Biblioteca Nacional el 1864, tal com s'indica a la mateixa portada del repertori.

principalment pel nombre de marques aportades —prop de tres-centes de tipògrafs espanyols—, per bé que l'obra presenta deficiències, com ara la manca d'un estudi rigorós sobre les marques que permeti conèixer el significat de les imatges i de les divises que les acompanyen. A més, gairebé mai no inclou les localitzacions en biblioteques dels exemplars examinats, i tampoc no indica la ubicació de la marca dins del llibre (Delgado, 2001, II, p. 678-681).

Un altre caràcter té el repertori de l'alemany Konrad Haebler, *Spanische und portugiesische Bücherzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts* (1898), que no constitueix una iniciativa aïllada, sinó que neix del projecte del llibreter Paul Heitz que, paral·lelament als seus treballs sobre marques de zones germàniques, n'afavoreix l'estudi en altres països, amb una metodologia comuna.

El recull de Haebler aplega dues-centes vuit marques ibèriques dels dos primers segles de la impremta. El treball es divideix en dues parts: en la primera, seguint un criteri cronològic, dóna informació dels impressors agrupats en tallers tipogràfics, per la qual cosa de vegades trenca l'ordre temporal estricte en incloure en el mateix apartat membres de diverses generacions. Les dades són principalment de caire biogràfic, però també fa esment de les marques que apareixen a la segona part del document, de les quals dóna dades més enllà de la mera descripció física. Seguint la mateixa ordenació, a la segona part les marques es disposen per impressors. La reproducció va acompanyada de la citació bibliogràfica de l'edició on figura la imatge. A diferència d'altres repertoris contemporanis, s'afegeix també la font de la qual s'ha obtingut la reproducció, ja sigui un repertori bibliogràfic —Salvá, Catalina, Escudero i Pérez Pastor són els autors més citats— ja sigui la biblioteca on s'ha consultat la marca directament. És veritat que en el segon cas generalment s'indiquen les edicions trobades en biblioteques i museus germànics, però no deixa de ser una novetat valuosa que facilita dur a terme estudis més rigorosos sobre les marques tipogràfiques.

*Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868*, de José Enrique Serrano (1898-1899) constitueix una obra clàssica, encara vigent en línies generals, per al coneixement de la impremta valenciana. Les informacions sobre els tipògrafs s'ordenen alfabèticament i inclouen tant dades biogràfiques com la descripció dels llibres produïts més destacats. És sota aquest segon concepte que incorpora la reproducció de les marques presents en les obres que tracta. A diferència de Pérez Pastor, no afegeix cap comentari llevat de la font de la qual prové la imatge, que acostuma a ser la Biblioteca de la Universitat de València o la biblioteca del mateix autor. Rares vegades s'ha extret la reproducció dels repertoris, però fins i tot en aquests casos es comproven les

dades. Així, Serrano esmena el bibliògraf Salvá que, en descriure la *Crónica de Aragón*, de Lucio Marineo Sículo, de 1524, havia oblidat una petita marca de l'impressor Joan Jofré: “aunque en la descripción que éste hace omite indicar que debajo del colofón lleva el escudete que á seguida copiamos” (Serrano 1899, p. 236).

Serrano també té en compte el repertori de Haebler (1898), editat poc abans del seu diccionari. Precisament de l'investigador alemany és la reproducció d'un distintiu tipogràfic de Francisco Díaz Romano (p. 113). Tot plegat, unit a les freqüents referències de documents arxivístics, denoten el rigor intel·lectual de l'investigador valencià.

Entre les obres sobre marques d'impressor cal esmentar un article escrit per l'autor català Eudald Canibell el 1914. Té especial interès perquè és un treball que reivindica l'estudi dels distintius tipogràfics a Espanya, on afirma taxatiu que “poca o ninguna atención ha merecido en España el estudio de las marcas de imprenta. En este, como en tantos otros puntos, vamos algo retrasadillos: puesto que en Francia, Alemania e Inglaterra no es de ayer, sino de larga fecha, que existen libros muy curiosos relativos a las marcas de imprenta antiguas, con el facsímile de las mismas” (Canibell, 1914, p. 31). En l'article es diferencien les marques dels ex-libris, se senyala l'evolució històrica des del segle XV fins al segle XIX, s'indiquen els trets formals característics de les marques de cada període, i es relacionen amb els moviments culturals i artístics de cada etapa prestant atenció, sobretot, a l'àmbit espanyol. Així mateix, es vinculen algunes marques estrangeres amb les equivalents ibèriques.

Per bé que no estudia exclusivament les marques tipogràfiques, *Early book illustration in Spain*, de James P. R. Lyell (1926) és un treball a tenir en compte ja que constitueix una obra pionera en l'estudi dels llibres il·lustrats publicats a Espanya durant els segles XV i XVI. Lyell inclou reproduccions de les marques, una modalitat de les estampes que s'imprimien, però generalment no les comenta. La presentació és cronològica. Dins de cada centúria, les imatges es llisten per ciutats, sense un ordre lògic. Així, en un capítol inclou les editades a Tarragona, Zamora i Tortosa; i en un altre, les de Lleida, Múrcia i Granada. De tota manera, l'estudi és interessant perquè ofereix una primera visió global de la il·lustració bibliogràfica a Espanya, amb informació ben documentada sobre l'activitat dels impressors. L'abundant corpus iconogràfic permet examinar i relacionar les marques amb la resta d'estampes.

A diferència de dues obres escrites per Juan M. Sánchez entorn de la bibliografia aragonesa dels segles XV (1908) i XVI (1913), el recull de Manuel Jiménez Catalán, *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII* (1924) consta d'un estudi previ que dona notícia dels responsables editorials que treballaren en aquella ciutat durant el període. Disposats per ordre cronològic, informa primer dels tipògrafs i després dels llibreters. A

banda de les dades biogràfiques, esmenta les marques que van utilitzar, les reproduïx i indica algunes edicions on figuren. A més, de vegades afegeix informació sobre els propietaris anteriors, com el cas de Tomás Gaspar Martínez que adopta la marca de l'impressor d'Anvers Pedro Belleró, o bé la del llibreter Juan de Bonilla “que copiò, salvo ligeras modificaciones, de los impresores de Lyon, Pedro y Claudio Landry” (p. 54). Resulta curiós el comentari de l'autor sobre una estampa que considera la marca de Pascual Bueno, on es representa un lleó amb les inicials PD. Malgrat la segona inicial no correspon amb la inicial del cognom, el bibliògraf manté l'atribució a dit impressor i ho justifica: “seguramente por error de imprenta” (p. 46). Finalment, en la notícia sobre els hereus de Diego Dormer, l'autor reproduïx les quatre marques trobades en les portades dels seus impresos. El nombre i la representació d'escenes del món natural poc habituals, malgrat figurar a les portades i contenir divises, podria qüestionar el seu caràcter de marca, però un estudi molt posterior, que explica el significat dels quatre distintius relacionat amb aquella impremta, en confirma l'atribució (Esteban Lorente, 2000, p. 158).

Cronològicament segueixen els treballs de Francisco Vindel, un autor cabdal en relació al present estudi perquè és el principal investigador de les marques a Espanya. La seva fama se sustenta en dues obres sobre la matèria que abasten tot el territori espanyol. També és autor d'un altre repertori d'abast menys ambiciós, *La imprenta de Ibarra, sus marcas tipográficas de carácter tipográfico y las de los impresores españoles del siglo XVIII* (1938). El redacta en plena Guerra Civil, després de traslladar-se a Barcelona a causa de la destrucció del domicili de Madrid. Vindel aprofita per a la recerca els importants fons bibliogràfics de l'empresa col·lectivitzada “Antiga Llibreria Babra” (Vindel, 1938, p. 7). L'autor distingeix dos procediments a l'hora de fer bibliografies, un a partir de fonts arxivístiques i secundàries; l'altre, mitjançant la consulta directa dels llibres, que és el mètode que aplica.

“Las investigaciones bibliográficas en estos últimos tiempos y que han visto la luz pública, en su mayoría están hechas por el procedimiento que yo denomino de “Archivo y Fichero”, es decir, investigando en protocolos, documentos, archivos, actas, etc., y bibliografías ya impresas, y muy pocas veces, por no decir nunca, viendo y estudiando los libros uno a uno y según se hallan colocados en las estanterías de las bibliotecas; este procedimiento es la única manera eficaz de que la investigaciones sean fidedignas y valiosas. (...) Habiendo sido autorizado por el Comité de control de la “Antigua Librería Babra” para examinar los libros que se encuentran en sus estanterías, he tenido ocasión de verlos uno a uno, entresacando de los que se hallan en sus viejos anaqueles, la notas que constituyen las 114 papeletas de los libros impresos por el taller de Ibarra, y que son los que sirven de base y estudio para esta aportación”. (Vindel, 1938 p. 8-9).



Aquesta obra no és exclusivament un repertori de marques. Recull la descripció bibliogràfica de les cent catorze edicions produïdes per Ibarra (mort el 1785), i pels seus successors fins a 1824, ordenades cronològicament. Al llarg del text incorpora les vuit marques que reproduceix i descriu, i indica en els registres bibliogràfics de les edicions que tenen marques la modalitat que hi figura. No totes les marques tenen models diferents, i amb bon criteri també reproduceix les que es diferencien només per les mides. La segona part de l'obra aplega vint-i-nou senyals tipogràfics usats per vint-i-dos responsables editorials espanyols del segle XVIII, obtinguts també de la consulta directa de la llibreria barcelonina esmentada.

El 1935 Vindel va publicar *Escudos y marcas tipográficas de los impresores en España durante el siglo XV (1485-1500)*, obra que completa i revisa les marques del segle XV de Haebler. La raó del títol és que l'autor estableix una diferenciació entre les marques tipogràfiques, que serien les més primitives i que es caracteritzen per l'ús de monogrames i de signes geomètrics, i els escuts, que són els que contenen imatges figuratives. La recopilació de distintius tipogràfics segueix una ordenació geogràfica: agrupa totes les marques produïdes en la mateixa població i les disposa cronològicament. Les dades que proporciona són el nom i les dates d'activitat de l'impressor; les notes sobre la seva procedència i l'evolució del taller; la descripció i l'explicació de la peça, i una citació d'edicions on apareix la marca.

L'obra més destacada de Vindel és el seu segon compendi hispànic: *Escudos y marcas de impresores y librerios en España durante los siglos XV al XIX (1485-1850)*, publicat el 1942, amb un apèndix de 1950. Inclou 844 distintius tipogràfics hispànics entre els segles XV i XIX. Es tracta d'una obra destacadíssima tant pel nombre de marques recollides com pel seu gran abast temporal, si bé el llistat és incomplet i la qualitat de les notícies, desigual. Altres bibliògrafs estrangers ja havien aplegat marques ibèriques, però sempre de manera molt incompleta. Delalain (1892), per exemple, que dóna informació de gairebé 2.800 peces, només en recull trenta-sis d'espanyoles.

Segons Vindel, la seva iniciativa fou pionera i solitària, absent qualsevol escrit ni investigació anterior sobre marques, informació que és inexacta, ja que existia el recull precedent de Pérez Pastor, premiat el 1890. Però és cert que aquesta obra va romandre inèdita, encara que la Biblioteca Nacional de Espanya en va conservar el manuscrit. Tal com assenyala el bibliògraf Delgado, sorprèn la completa ignorància de Vindel del treball de Pérez Pastor, ja que la disposició de les marques en els dos repertoris és la mateixa: a la part superior del full el nom de la ciutat i de l'impressor; a continuació les marques, i a la secció inferior, les referències bibliogràfiques molt breus. (Delgado, 2001, II, p. 681).

Malgrat les inevitables mancances i desencerts que presenta, a voltes esmenats per bibliògrafs posteriors com Norton o Martín Abad, el repertori de Vindel constitueix una obra singular que cal tenir molt en compte a l'hora de plantejar nous reculls sobre aquesta matèria. El mateix Martín Abad reconeix la seva rellevància en la bibliografia espanyola: “la utilización del repertorio de Francisco Vindel como *canon* autorizado ha otorgado categoría de marca tipográfica a muchas estampas” (Martín Abad, 2012, p. 165).

Per facilitar la recuperació de dades del repertori, Vindel crea dos índexs. En el primer, s'ordenen alfabèticament les poblacions espanyoles amb tallers tipogràfics i, dins de cada localitat s'inclouen els impressors ordenats cronològicament. En el segon, figuren els responsables editorials ordenats alfabèticament pel cognom.

Un mèrit que cal assenyalar a Vindel és el mètode de treball. Molts reculls antics citen breument les obres on figuren les marques, a partir de bibliografies anteriors, però sense comprovar l'exactitud de les dades, la qual cosa provoca que les errades d'atribució es perpetuïn al llarg del temps. Vindel, en canvi, no es limita a reproduir en el recull de 1942 les entrades del seu compendi de 1935, sinó que esmena algunes entrades. Per exemple, de l'impressor Rosembach, el bibliògraf adverteix en el segon repertori que dues variants de la seva marca, recollides per Méndez (1796) i Haebler (1898), no són reals, ja que en els documents on afirmen que hi consten apareixen unes altres variants (Vindel, 1942, p. 38). Respecte a la seva obra anterior, en la part d'incunables suprimeix les descripcions de les marques així com les breus notes biogràfiques dels impressors; així mateix, millora la citació bibliogràfica de les edicions que tenen marques ja que hi introdueix la menció de publicació i indica la ubicació del senyal tipogràfic dins del llibre (portada, colofó...).

Vindel (1993) esmenta en les seves memòries l'elaboració d'aquest recull de marques, i presta atenció a la feina que va fer a Catalunya el 1938, per bé que no detalla la seva metodologia de treball:

“Durante todo el año de 1938 dediqué mi actividad a ir recopilando todos los escudos y marcas de libreros e impresores españoles desde el siglo XV a mediados del XIX, con este motivo revisé todas las librerías de Barcelona, lo que estrechó mis lazos de amistad con los libreros catalanes. Era obligada la visita semanal al mercado de libros, que todos los domingos se celebraba y sigue celebrándose en el Mercado de San Antonio”. (Vindel 1993, p. 75).

En la mateixa obra també explica les circumstàncies atzaroses de la publicació del repertori, quan es truncà la bona relació que inicialment havia mantingut amb Reinhold Wetzig, director de l'editorial Orbis, que publicà *Escudos y marcas...* el 1942:

“Con el director surgieron discrepancias, y cuando llevaba vendida la mitad de la edición, vendió el resto del papel diciendo que era un libro que “deshonraba su editorial” y ya jamás he figurado entre sus publicaciones”. (Vindel 1993, p. 87).

Malauradament, des del treball de Vindel no han aparegut noves monografies que tractin les marques tipogràfiques com a temàtica principal. Amb tot, no és una matèria completament omesa en la producció acadèmica posterior. Entre les obres reeixides sobre bibliografia ibèrica destaca l'estudi de F. J. Norton, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520* (1978), per la metodologia rigorosa i l'abast temporal que tracta els primers impresos del segle XVI d'Espanya i de Portugal. Les 1.411 entrades del repertori, que corresponen a 1.368 llibres publicats a Espanya i 43 de Portugal, es presenten

ordenades alfabèticament per les ciutats on s'editaren i subdividides per tipògrafs. Els registres són, en bona mesura, producte de la consulta directa dels exemplars de grans biblioteques. I això facilita que la descripció dels documents, a

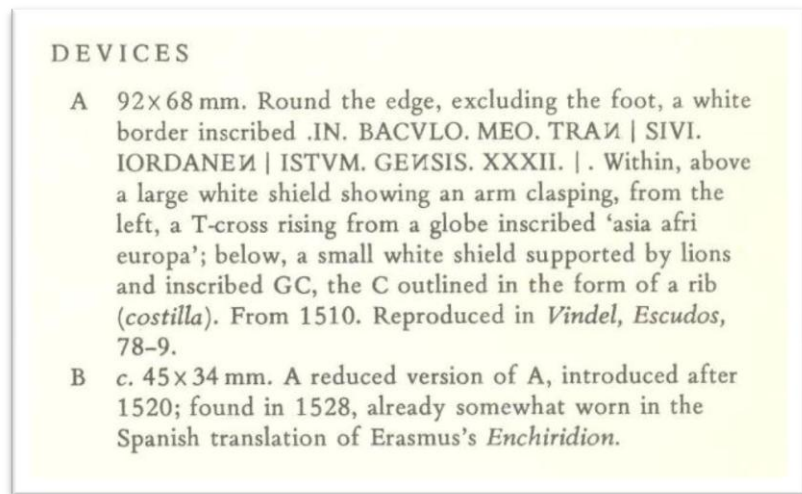


Figura 17. Descripció de marques de Jorge Costilla (Norton, 1978)

més d'indicar l'autor, el títol, el peu d'impremta, la paginació i les signatures, analitza els caràcters tipogràfics usats, els preliminars i les estampes xilogràfiques, i enumera els repertoris que els citen i els centres on es conserven. En les notes sobre cada impressor, que precedeixen els registres de la seva producció, Norton inclou un epígraf dedicat a les marques on presenta la llista dels senyals distintius emprats, i els assigna una lletra que facilita la identificació ràpida de la marca utilitzada en cada document (figura 17).

De cada senyal tipogràfic dona l'altura per l'amplada, una breu descripció de la imatge, les divises i la cronologia. No inclou la reproducció de les imatges, però esmenta els repertoris on figuren —generalment Vindel (1942)—, o bé cita una edició on apareix. Aquest tractament precís i succint ajuda a donar una visió clara i concisa de les marques d'aquell període.

Luisa Cuesta Rodríguez va publicar el 1962, a *Gutenberg-Jahrbuch*, “Marcas de impresores alemanes en libros españoles de los siglos XV y XVI”. Hi exposa l'activitat d'aquell primer col·lectiu de tipògrafs arribats a la península Ibèrica, i tracta també les

marques, encara que no amb la profunditat que el títol semblaria anunciar. És cert que explica el significat d'algunes imatges, com el monograma de Rosembach, l'evolució de la marca emprada pels impressors associats Paulo de Colonia, Pegnizer, Herbs i Glogner, establerts a Sevilla el 1490, o l'adopció per part de Hagembach d'una marca relacionada amb l'arquebisbat de Toledo; no obstant això, la visió és molt sintètica. A més, l'estudi inclou tan sols quatre reproduccions, amb la qual cosa queda clar que la panoràmica iconogràfica que proporciona és limitadíssima.

D'un altre gènere és l'aportació de Miquela Forteza Oliver, "Adornos tipográficos utilizados como marcas o escudos por las imprentas mallorquinas durante los siglos XVI al XVIII" (2000). Tracta el tema recurrent de la naturalesa de les marques tipogràfiques i la frontera imprecisa que les separa dels ornaments tipogràfics. L'article recull la producció bibliogràfica mallorquina, sovint menystinguda en els treballs generals, i esmena i amplia les informacions de Vindel. De les vuit marques citades per aquest bibliògraf, Forteza en passa a una trentena, amb comentaris i localitzacions. Tenen especial interès les dades que proporciona sobre adquisició, herència i intercanvi de les marques entre impressors (Forteza, 2000, p. 127), i l'evolució iconogràfica i tècnica que s'observa en aquests gravats al llarg dels segles.

Els estudis d'iconografia que, des de la segona meitat del segle XX, s'han centrat en l'àmbit estricte de les arts plàstiques, més endavant també s'han aplicat a altres entorns, com el món del llibre. L'article del professor Juan Francisco Esteban Lorente, "El influjo de la emblemática en el arte aragonés" (2000), té un abast temàtic ampli que recull des de l'art monumental fins als llibres amb gravats. Entre altres aspectes, examina els emblemes usats per diversos col·lectius aragonesos: monarques, nobles, intel·lectuals i també els responsables editorials. De catorze llibreters de Saragossa descriu i sobretot explica la iconografia de les seves marques. No inclou les reproduccions, però comenta els seus precedents, les reutilitzacions dels senyals tipogràfics per altres tallers, el significat de les divises, les fonts literàries... A diferència d'altres textos contemporanis, els seus estudis iconològics sobre els emblemes aplicats a les marques també tenen en compte la biografia dels llibreters.

Rosa Margarita Cacheda Barreiro en l'article "Aproximación iconográfica a la figura del impresor a través de sus marcas tipográficas" (2002) analitza trenta-dos distintius tipogràfics extrets dels dominis de Felip II, sobretot de Castella i Flandes. L'autora estudia tant les figures com els textos que les acompanyen, posant-los en relació, de manera aprofundida, amb les fonts literàries coetànies i els llibres d'emblemes que abunden durant la segona meitat del segle XVI per copsar la seva complexa simbologia. Seguint el mètode iconològic aplicat a les marques tal com preconitza Zappella (1990), el seu

objectiu és anar més enllà de l'anàlisi formal i textual per revelar el significat i els valors que vol transmetre l'impressor amb el distintiu que utilitza. Adopta aquest mateix enfocament en la seva tesi doctoral *La portada del libro en la España de los Austrias menores* (2006), tal com ella mateixa exposa:

“Nuestro principal objetivo se basa en superar el campo de las formas introduciéndonos en el de los significados desde un punto de vista iconológico. Por ello hemos centrado nuestro análisis en la interrelación existente entre la literatura, la emblemática, la historia y el arte, entendiendo el frontispicio del libro como una síntesis y reflejo de las ideas imperantes en la política y en la sociedad del Barroco de los Austrias” (Cacheda Barreiro, 2006, p. 14).

La tesi de Cacheda Barreiro té un camp d'anàlisi més extens, ja que estudia tot l'aparell gràfic —marques, orles arquitectòniques, emblemes, retrats...— que hi ha a les portades dels llibres del segle XVII. Un dels capítols el reserva a l'estudi dels senyals tipogràfics, que agrupa d'acord amb allò que s'hi representa: fauna, flora, el cos humà, objectes, símbols religiosos i emblemes. L'estudi és molt documentat, analitza les imatges més comunes, com el lleó i l'àliga, però no és exhaustiu, i la majoria d'estampes provenen dels tallers del regne de Castella.

En l'article “Los libros de emblemas y la imprenta”, de Sagrario López Poza (2006), s'estudia la complexa labor tipogràfica que exigien els llibres dels segles XVI i XVII, atesa la importància de l'element gràfic, que implicaria l'aparició de tallers especialitzats en la seva confecció. També analitza la influència de la literatura emblemàtica en la cultura librària de l'època que porta tant a usar les convencions simbòliques dels emblemes en llibres que no pertanyen al gènere com a adaptar-los els impressors per crear les seves marques. López Poza en dóna alguns exemples, dels quals explica el significat de les imatges. Dedica especial atenció a tractar la gènesi de la marca d'Aldo Manuzio, nascuda en l'ambient humanista, i que constituïria el primer senyal tipogràfic que gaudiria d'un reconeixement general, per la qual cosa altres obradors copiarien la imatge o el seu lema arreu d'Europa.

En els últims anys s'ha potenciat la digitalització dels fons singulars de les biblioteques espanyoles, com ara les de les comunitats autònomes i les universitàries. Això ha facilitat l'accés als seus fons i, per tant, que les marques tipogràfiques puguin ser molt més conegudes i estudiades. Ara bé, la proliferació d'aquestes iniciatives no ha anat acompanyada d'una racionalització i planificació coherent i prolongada a mig i llarg termini, amb la qual cosa comptem amb una miríada de petits fons digitalitzats, dels quals ignorem la política de la col·lecció, de vegades descrits incorrectament o de manera incom-

pleta, i de vegades sense indicacions acurades de les especificacions de digitalització, que dificulta l'anàlisi de les marques tipogràfiques que inclouen.

En l'actualitat, no existeix encara cap obra d'abast general hispànic que actualitzi i superi el repertori de Vindel. Malgrat això, sí que hi ha estudis rigorosos d'un abast cronològic o geogràfic limitat que s'han elaborat en l'àmbit de la bibliografia, especialment els treballs locals sorgits del projecte de la Tipobibliografía Española dirigit per Julián Martín Abad. Les tres obres següents són resultat d'aquest projecte.

Julián Martín Abad, en *La imprenta en Alcalá, 1502-1600* (1991), presenta les marques dels impressors a continuació de la notícia biogràfica de cada responsable editorial. Reprodueix la marca, n'indica les mesures exactes i la cronologia, i la descriu amb gran profusió de detalls. També n'esmenta les variants i n'assenyala els canvis, de vegades, poc evidents. Així mateix, inclou les referències bibliogràfiques dels repertoris que les esmenten i l'evolució històrica dels distintius. Un dels impressors a qui dedica més atenció és Juan Gracián, de qui inclou nou distintius diferents. El bibliògraf aplica un criteri ampli a l'hora de recollir les marques: "Utilizó un importante número de marcas tipográficas, presumo que varias de ellas en función más ornamental que propiamente dirigida a identificar visualmente su taller" (Martín Abad, 1991, p. 120). Distingeix cada marca de Gracián amb una lletra, la qual cosa li permet indicar fàcilment les marques que hi ha en els registres bibliogràfics.

*La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, de Lorenzo Ruiz Fidalgo (1994), segueix en bona mesura el model de Martín Abad. Les marques s'integren dins les notícies biogràfiques dels impressors i es descriuen amb detall. Indica els lemes que acompanyen les imatges, però com Martín Abad no n'explica el significat ni la possible font literària. Les seves referències bibliogràfiques es limiten al repertori de Vindel (1942), si bé el sotmet a crítica. Així, nega que una estampa que representa un àngel, de l'impressor Lorenzo de Liondedei, constitueixi la seva marca, malgrat l'opinió del bibliògraf castellà i altres:

"En cuanto a los grabados que tanto Norton como Vindel consideran marca de imprenta, entiendo que, si se analizan con alma las tres portadas en que dichos grabados aparecen (...), la conclusión es que están utilizados como simples grabados sin ningún sentido de marca. El de tamaño más grande está enmarcado entre tacos xilográficos y el más pequeño se ve acompañado por otros dos grabados de santos que lo flanquean, formando parte de la decoración general del gusto del impresor". (Ruiz Fidalgo, 1994, p. 48).

No dona tot l'abast temporal d'una marca, tan sols el primer any en què l'usa l'impressor, però hi afegeix la citació bibliogràfica de l'edició. A diferència de Martín Abad, indica el format de paper amb què s'empra cada marca i en algun cas la finalitat

d'una marca particular. Així, quan s'ocupa de l'impressor i editor Andrea de Portonariis precisa que reserva la marca amb la imatge d'una corona de llorer de la qual surten dues mans que s'uneixen, per a ocasions ben específiques: “cuando Andrea actúa como costeador de ediciones ajenas, es ésta la marca que hace poner en ellas” (Ruiz Fidalgo, 1994, p. 72).

Mercedes Fernández Valladares (2005), a *La Imprenta de Burgos (1501-1600)*, manté el model dels seus predecessors, això és, la inclusió de les marques dins la informació dels responsables editorials, la cronologia i les acurades descripcions d'aquestes estampes des d'un punt de vista formal, sense indagar —o fent-ho mínimament— en la iconografia de la peça. Com Martín Abad, té en compte diversos repertoris, els més esmentats són els de Vindel (1942) i Norton (1966). Precisament l'autora segueix aquest darrer en el tractament de les marques amb lleugeres variants: “Aquí seguimos el sistema de Norton codificando con letras las marcas diferentes y subdividiendo mediante números volados los distintos estados detectados de ellas” (Fernández Valladares, 2005, p. 137).

En realitat, aquest sistema de diferenciació només s'aplica un cop en el repertori de Norton. Aquests bibliògrafs generalitzen el model: s'analitzen les característiques físiques de les marques dels principals impressors per distingir els estats, és a dir, els petits canvis efectuats en els blocs de fusta a fi de retocar les imatges lleugerament. Amb tot, la diferenciació entre les marques i el seus estats de vegades no és gens fàcil. Prova d'això és que per a l'impressor Fadrique de Basilea, Martín Abad distingeix set marques mentre que Fernández Valladares les redueix a cinc, dues d'elles amb diversos estats.

Seguint l'estela de la Tipobibliografía, en l'article “Reflexión metodológica para la creación de un instrumento de control de las marcas tipográficas españolas” (2012), Martín Abad proposa la creació d'un repertori fiable i exhaustiu de les marques del país, que tingui en compte la variada casuística que presenten, des de les marques falses fins a les que són utilitzades per més d'un taller o que són fruit de la modificació d'una marca anterior. Per això, vista la seva evolució complexa, planteja iniciar l'estudi a partir de l'element material que genera la marca, és a dir, el bloc amb el gravat xilogràfic. Reivindica l'estudi individualitzat de cada bloc que, entre altres components, ha de comptar amb “una descripción fiel y minuciosa de todos sus elementos y la reconstrucción de su historia de uso” (Martín Abad, 2012, p. 164). L'autor il·lustra les seves interessants reflexions amb casos extrets tant de la història de la impremta castellana com de les descripcions —afortunades o no— d'altres bibliògrafs anteriors.

Per acabar amb els treballs que analitzen o recullen marques tipogràfiques espanyoles, cal citar dues obres contraposades. La primera, editada al 2006, que respon a una tipologia allunyada de la producció acadèmica sobre marques i que connecta amb els reculls

més antics i tradicionals, se cita a tall d'anècdota. L'obra de José Luis Orós, *Index universal de marcas de impressor*, conté tres-cents cinquanta marques artístiques dels segles XV i XVI, ordenades pels responsables editorials. A banda de la imatge, inclou, bàsicament, el nom de l'impressor, el lloc i any de producció, i el títol d'una edició on figura la marca. En el recull s'observen errades de gruix, com ara es confon l'escut imperial de Carles V amb una marca, s'inclou l'impressor germànic Jakob Kobel entre els tipògrafs que treballaren a Barcelona o s'assigna a Samsó Arbús un taller a París. El mateix autor ja es justifica: “es la obra de un aprendiz de bibliófilo que se recrea en los albores de la imprenta, un pseudocoleccionista, un buscador de marcas, un arqueólogo del libro” (Orós, 2006, p. 6).

L'interès de l'obra rau en el gran volum de marques aportades que palesa que l'autor ha buidat diversos repertoris de marques de diferents països, i sobretot el Vindel. El recull constitueix una bon exemple de totes les produccions que es limiten a considerar les marques com un recurs visual i estètic, una mera galeria de belles imatges del passat, sense aprofundir-hi.

L'article de Manuel José Pedraza i Helena Carvajal, “De emblema a marca comercial: análisis y evolución de las marcas tipográficas del taller zaragozano de los Hurus, Coci, Nájera y Bernuz (1490-1571)” (2014), és molt diferent del treball anterior pel seu tractament acadèmic i rigorós. A més, dóna pautes de cap a on s'ha d'encaminar l'estudi de les marques. Analitza els distintius tipogràfics de diversos obradors que se succeeixen a Saragossa entre finals dels segle XV i bona part del segle XVI. Documenta l'evolució històrica dels diversos impressors a partir de fonts arxivístiques i sobre aquest context estudia les marques, sense ometre les anàlisis iconogràfiques corresponents, per explicar els diversos comportaments dels tipògrafs, que accepten antics models de marques o bé en creen de nous; així mateix, reflecteix la transformació gradual de les marques tipogràfiques pròpies d'un estampador en autèntiques marques comercials que es mantenen, malgrat els canvis de titular, perquè estan associades als valors de rigor i qualitat.

### 3.3. CATALUNYA

Les marques tipogràfiques usades a Catalunya tampoc no han estat gaire estudiades. De fet, la primera obra que tracta les marques catalanes de manera significativa és escrita per l'alemany Haebler (1898), autor del repertori ja citat que aborda tota la península Ibèrica. Pel que fa a marques catalanes n'esmenta vint-i-dues, corresponents a tretze obradors tipogràfics: deu a Barcelona, un altre que treballa a la capital catalana i a Perpinyà, i dos més situats a Lleida i Tarragona. Haebler coneix la majoria de les marques catalanes a partir del bibliògraf Salvá. Els vuit exemplars que consulta directament pro-



venen de la Bibliothèque nationale de France, la Biblioteca Colombina de Sevilla i biblioteques de Munic, Dresden i Viena. El repertori no dóna informació molt detallada, però apunta l'origen francès de distintius tipogràfics de Carles Amorós i Pedro Malo que Vindel passarà per alt.

A Catalunya no hi ha treballs referits exclusivament a les marques editorials del país. Les breus notícies de què es disposa procedeixen d'alguna de les bibliografies locals o de textos relatius a la història de l'edició i del llibre. *La imprenta en Lérida, ensayo bibliográfico, 1479-1917*, de Manuel Jiménez Catalán (1997),<sup>15</sup> té un capítol introductori sobre els tipògrafs i editors lleidatans, on es mencionen les escasses marques que van usar els tallers d'aquella ciutat.

Cal advertir que l'edició moderna de Jiménez Catalán (1997) té greus deficiències respecte a l'edició de 1912 pel que fa a les marques. Les imatges no apareixen totes en la seva disposició original ni respecten ni informen de les seves dimensions reals. En l'edició anterior, en canvi, els distintius o bé es presenten en la mida exacta (Jiménez Catalán, 1912, p. 88) o bé, quan s'han reduït, se n'indiquen les mesures.

El 1918 Miquel González Sagrañes, en el volum dedicat a llibreters i impressors de la seva obra *Contribució a la historia dels antichs gremis dels arts y oficis de la ciutat de Barcelona*, tracta de les marques, i ofereix una panoràmica de les emprades a Barcelona entre el segle XV i XVII. Aplega trenta-nou imatges d'aquests distintius tipogràfics, ordenats cronològicament, que corresponen a vint-i-quatre impremtes, per bé que no indica mai els llibres dels quals les ha extretes. Inicia la relació d'estampes amb una breu presentació, on al·ludeix a alguns dels seus trets característics —la varietat de marques usades pel mateix impressor, que reflecteix en la mostra— i l'apropiació i adaptació de marques de tipògrafs anteriors. González Sagrañes en revela un exemple clar, presentant una de les marques de Pere Malo al costat de la francesa de la qual deriva (González Sagrañes, 1918, p. 263). Precisament en un estudi a l'entorn d'aquest mateix impressor, Lluís C. Viada (1920, p. 10-11) aporta alguna dada més sobre els seus senyals tipogràfics.

El *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*, de Marià Aguiló (1923), és una bibliografia d'obres escrites en català i, per tant, publicades prin-

<sup>15</sup> En realitat l'obra de Jiménez Catalán, encara que publicada el 1997, havia estat redactada i presentada al concurs anual de la Biblioteca Nacional de España el 1918. Era l'edició definitiva de la seva bibliografia sobre els impresos de Lleida. Ja abans havia escrit dues obres sobre la matèria: un primer repertori esquemàtic en col·laboració amb Enric Arderiu i Valls, "Apuntacions pera una memoria sobre impressors que han exercit son art á Lleyda y llibres y opúscols impresos durant los sigles XV, XVI, XVII y XVIII". (1895) i un recull més complet, però que no abastava el segle XIX, "Apuntes para una bibliografía ilterdense de los siglos XV al XVIII (1912).

principalment a Catalunya i al País Valencià. Aquest recull bibliogràfic té interès per a l'estudi de marques perquè en reproduïx una vintena usades a Catalunya entre els segles XV i XVIII. Malauradament no apareixen juntes sinó en la descripció de les obres on figuren. L'autor indica el lloc concret del llibre on figura el senyal tipogràfic. Pel que fa a la reproducció, no sempre respecta les dimensions de la marca i no n'indica mai les mesures reals. Generalment es limita a reproduir la marca, però en alguns casos afegeix alguna informació, com la identificació del monograma usat pel tipògraf Pere Montpezat (Aguiló, 1923, p. 380) i la descripció dels distintius de Samsó Arbús o de Jaume Cortey:

“El signo del impresor Cortey, que es una mano que sale entre nubes y sostiene un corazón, sobre el cual hay un águila con las alas tendidas. A los lados del corazón una I y C, alrededor del signo: “Alite foelici Cor monet Apta manus”. (Aguiló, 1923, p. 682).

Les bibliografies posteriors, com la de Norton (1978), tenen en compte aquest repertori. En la menció d'una de les marques de l'impresor Baltasar Avella, el bibliògraf anglès cita un gravat del llibre d'Aguiló que reproduïx la portada de les *Cobles de gran deuocio e contemplacio à gloria de Nostre Senyor Deu Jesu Christ e de la sacratissima Verge Maria, mare sua*, de 1501. Curiosament, Norton (1978, p. 122) esmenta com a marca una estampa que ocupa la major part de la portada, amb dos àngels que sostenen una escut amb divisa [B-14], mentre Aguiló no l'identifica com a tal (Aguiló, 1923, p. 587). Aquesta bibliografia compta amb un índex de gravats a partir del qual es poden localitzar fàcilment les marques escampades al llarg del text.

*L'Arxiu*, el butlletí que de manera periòdica publicava el llibreter Joan Baptista Batlle, que contenia, a més del catàleg del seu fons, breus articles sobre temes relacionats amb la història de la impremta barcelonina, també va tractar les marques d'impresor. El número de maig de 1926 llista cronològicament els tipògrafs i llibreters que van usar a Catalunya marca pròpia, des de la més antiga, de Pere Miquel, fins a la dels pares carmelitans de 1760. En recull quaranta-set, de les quals trenta-set estan dins del marc temporal del present estudi. N'explica breument l'evolució i el significat. Per exemple, de la marca de Claudi Bornat en dóna la interpretació següent:

“L'àliga d'en Claudi Bornat surmontada per la al·legoria del Jesuset ab la bola del món en una mà, y la altra en actitud de benehir la terra, lema de la seva tenda “Sub aquila fortis”, volent indicar que sos pensaments o aspiracions van més enllà encara” (Batlle, 1926, p. [1]).

Dissortadament la relació de marques de Joan Baptista Batlle només va il·lustrada amb dues imatges. L'autor anuncia una futura entrega: “guardant per altra oportunitat lo do-

narne les que tením ja fotogravades apunt d'estampar". Tanmateix, aquest segon lliurament no es va arribar a publicar.

Si bé Davies (1935) només reproduueix en el seu repertori europeu quatre marques d'impressors que treballaren a Catalunya, cal fer-ne esment per la qualitat dels comentaris que acompanyen les reproduccions, amb notícies que no figuren en reculls anteriors o bé corregint dades d'altres repertoris. A tall d'exemple, en la descripció d'una marca de Rosembach [B-034] esmena el bibliògraf Haebler que considerava que l'escut representava les armes de Borgonya, "which are totally different" (Davies, 1935, p. 442), i identifica amb un salm el text que acompanya la imatge.

També en el cas de Catalunya les obres més importants sobre la matèria són els dos reculls generals de Vindel. El primer, publicat el 1935, recull, com Haebler (1898), els senyals tipogràfics dels incunables, però incorpora més edicions on figuren les marques ja que l'investigador germànic sempre en cita un únic exemple. En aquest treball el bibliògraf espanyol refuta Haebler sobre l'origen estranger de Pere Miquel. Aquest impressor que treballava a Barcelona no podia ser alemany perquè no ho indica mai en els seus llibres; ara bé, no segueix el mateix criteri en tractar el tipògraf Lope de Rueda: "este impresor, que él se llama alemán en los colofones de sus escritos, yo creo que era español, pues la manera de indicar el nombre y el apellido así lo indica". (Vindel, 1935, p. 36).

El repertori de Vindel de 1942 inclou cent trenta distintius<sup>16</sup> usats per una cinquantena d'imprentes de Catalunya —llevat de cinc, la resta estaven situades a Barcelona. Per al mateix període (segle XV-XVII), González Sugrañes només ressenyava trenta-nou marques de vint-i-cinc tipògrafs. Del repertori de Vindel, s'agraeixen la indicació dels anys d'activitat de cada marca, les citacions dels llibres on figuren i la posició que hi ocupen. Certament, algunes marques inclouen comentaris fets amb un cert grau d'imaginació, tal com s'observa en l'exemple següent que fa referència a la impremta dirigida per Jaume Cortey:

"El principal motivo de todos los de este impresor, es el corazón que sostiene al halcón, y en los dos últimos acompañados por un brazo, alegoría del arte de imprimir" (Vindel, 1942, p. 175).

Amb posterioritat no s'ha publicat cap repertori imprès d'abast general que superi l'obra de Vindel. Ara bé, algunes monografies i articles sobre impressors catalans han tractat de les seves marques i han aportat noves dades. F. J. Norton, en la seva bibliografia ibè-

<sup>16</sup> El nombre total de marques catalanes registrades per Vindel és de cent trenta-dues, incloses les que figuren a l'Apèndix (Vindel, 1950).

rica (1978), informa lògicament de les marques catalanes durant els primers vint anys del segle XVI. Recull per a aquest període cinc impressors que van utilitzar deu marques, de les quals la meitat eren propietat de Joan Rosembach. A banda del nombre de marques aportades, el treball és valuós perquè analitza les marques amb rigor i precisió. Les descripcions són completes i indiquen les mesures exactes de les imatges; a més, la presentació sinòptica de les dades de les marques de cada tipògraf permet copsar ràpidament la informació.

Entre els autors que han treballat aquesta temàtica també cal citar Josep Maria Madurell, amb la seva biografia del llibreter Claudi Bornat, on descriu tots els seus senyals tipogràfics i esmenta les notícies sobre les marques que registra l'inventari del seu obrador fet el 1572 (Madurell, 1973, p. 61). Agustín Millares Carlo, en la seva bibliografia sobre l'impremta barcelonina del segle XVI, dividida en dos treballs —“La impremta en Barcelona en el siglo XVI” (1982) i “Introducción al estudio de la historia y bibliografía de la impremta en Barcelona en el siglo XVI: los impresores del período renacentista” (1981)—, que aborden la primera i segona meitat del segle, dóna notícia detallada de la producció de trenta-dos impressors. A més de les obres publicades, cada capítol reservat a un taller tipogràfic sol incloure la menció de les marques del taller, que reproduïx i descriu sense gaire detall. Millares Carlo aporta dades sobre les fonts literàries o els propietaris anteriors de les marques d'impressors, com Duran Salvanyac, Montpezat i Pedro Malo, que no figuren a la bibliografia de Vindel (1942).

*L'edició a Catalunya, segles XV a XVII*, de Manuel Llanas (2002), constitueix un dels volums de la col·lecció sobre història de l'edició en aquest país promoguda pel Gremi d'Editors de Catalunya. És un obra de síntesi sobre bibliografies i estudis locals del món del llibre que dóna una bona panoràmica dels impressors i llibreters catalans. Les marques tipogràfiques no es tracten al llarg del text, però hi figuren reproduccions, a manera d'il·lustracions, quan comenta la vida i l'obra de cada impressor. El llibre reuneix quaranta-vuit imatges que l'autor reconeix com a marques, de les quals no dóna més informació que el propietari. Només en dos casos afegeix una altra informació: en una marca de Pedro Malo indica l'impressor francès del qual prové el disseny; i en una altra, usada per la societat formada per Pau Cortey i Pere Malo, esmenta l'edició en la qual apareix. El recull no presenta marques noves.

L'article de Mònica Quadrado, Iolanda Roig i Imma Socias, “L'impressor-gravador català Llorenç Déu (ca. 1580-1648), algunes notícies” estudia aquest impressor que excel·lí també en l'art del gravat. Entre les seves realitzacions, apunten una possible marca tipogràfica no recollida abans (2001, p. 276). Per la seva banda, Carlos Pizarro, en “Imprenta y gobierno municipal en Barcelona, Sebastián y Jaime Matevat al servicio del

Consell de Cent (1631-1644)”, estudia el taller d’aquests impressors, i esmena a Vindel en considerar que “algunas marcas atribuidas a Sebastián y Jaime Matevat no son sino emblemas que ilustran sobre el contenido de los textos” (2003, p. 146).

Joan F. Alcina, en l’article “Aventures d’un impressor a Tarragona: Felip Mei i Antoni Agustín” (2004), investiga amb deteniment l’etapa tarragonina d’un membre d’aquesta família de tipògrafs valencians. En el treball tracta tant l’anàlisi dels textos com el material d’impremta, i dedica una atenció especial a explicar la gènesi i l’evolució d’una de les seves marques, la de significat més enigmàtic, inspirada en l’antiguitat clàssica, molt d’acord amb l’ambient humanista propiciat pel bisbe tarragoní coetani. És valuós l’article pel seu rigor i per les nombroses fonts aportades en l’anàlisi del distintiu tipogràfic.

Contraposat als articles anteriors, es pot citar un darrer treball de Joan Pujol i Ros sobre “Les marques d’impressor en la bibliografia mèdica editada als Països Catalans als segles XV, XVI i XVII” (2004) que, malgrat el títol, no aporta cap novetat. En realitat, el text refereix la vida i l’obra dels impressors d’aquella àrea geogràfica; de les marques no en diu res excepte tres pàgines que, sense cap explicació, omple amb quinze reproduccions.

A Catalunya l’aportació més notable dels darrers anys ha estat la creació d’una base de dades específica de marques d’impressors a càrrec de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona. Aquest repertori aplega digitalitzacions d’imatges tipogràfiques procedents dels fons antics de la biblioteca, molts dels quals procedeixen de les biblioteques conventuals desamortitzades en el segle XIX. Per això abasta marques de llibres impresos entre els segles XVI i XVIII de diversos països, però sobretot d’Espanya, França, Itàlia, Alemanya, Portugal, Bèlgica i els Països Baixos. Recull més de dues mil marques.<sup>17</sup> La base de dades encara no inclou tots els distintius tipogràfics del ric fons de la Biblioteca, ni tampoc no descriu totes les marques catalanes amb què compta, però va augmentant amb actualitzacions regulars.

El catàleg de marques d’impressors de la biblioteca de la Universitat de Barcelona és un recurs molt útil que permet fer cerques en diversos camps: divisa, ensenya, lloc d’impressió, nom d’impressor i descriptor de la imatge. De vegades, les descripcions de les marques es completen amb la citació de repertoris que les descriuen o que fan referència a l’impressor. La cerca pel nom de l’impressor és particularment útil ja que amb

---

<sup>17</sup> D’acord amb la presentació de la base de dades: “El mes de desembre de 2010 la base compta amb 1.466 registres d’impressors i 2.391 imatges de marques”.

un cop d'ull permet copsar totes les seves marques, si bé no indica l'abast temporal de cadascuna.

Un aspecte valuós de la base de dades és que està vinculada al catàleg de fons antic de la biblioteca, per la qual cosa les descripcions bibliogràfiques a les que dona accés són molt més completes que en la majoria de repertoris. En les últimes actualitzacions la base de dades ha millorat amb la inclusió de les dimensions de les marques reproduïdes. És cert que només s'indica l'amplada i la llargada d'una marca, quan de vegades la mateixa marca té mides diferents en edicions diferents, però s'entén que el propòsit d'una base de dades d'aquestes característiques és reproduir les marques amb models diferents, i no tant les variants que només divergeixen per les seves mesures.

#### 3.4. BALANÇ

Al llarg d'aquesta panoràmica sobre la compilació i l'estudi de les marques tipogràfiques, s'observa que són objecte d'interès des de fa segles, si bé s'han estudiat de manera irregular i poc sistemàtica. Els reculls no abunden en cap país, potser per la mateixa dificultat d'aplegar les marques i reproduir-les adequadament fins fa relativament poc. Encara ara, tot i comptar amb tecnologia informàtica que proporciona eines ràpides i eficients per al tractament de grans conjunts de dades, la recerca és escassa i aïllada. Durant els segles XIX i bona part del XX, les obres sobre marques van ser, en general, resultat del treball de bibliotecaris, amb un enfocament centrat en les estampes en relació amb els llibres on apareixen i els responsables editorials. Gradualment altres investigadors del camp de les humanitats, principalment filòlegs i historiadors de l'art, s'han incorporat a l'estudi d'aquests distintius per examinar-los des d'altres perspectives.

La falta d'equips pluridisciplinaris amb objectius que superin l'àmbit particular limiten les recerques, condicionades també per la manca de coordinació a nivell internacional. Això, segons Anja Wolkenhauer (2006), suposa un contrasentit vist el caràcter marcadament internacional del mercat editorial europeu durant els primers segles de la impremta, afavorit pel llatí com a *lingua franca* de cultura i l'existència d'un substrat cultural comú en tot aquest espai que van potenciar els contactes entre els intel·lectuals i, de retruc, també entre els impressors i els editors.

Malgrat els projectes, la recerca no és prou satisfactòria tant respecte a la qualitat de catàlegs i repertoris, que a la llarga haurien de prendre un abast europeu, com sobretot pel que fa al tractament de les marques que continua, amb les excepcions germàniques i italianes, massa centrat en la descripció i l'examen d'aquests distintius o en investigacions de caire local, restringides a poques marques. Cal fer el salt, abandonar aquests estudis curts de mires, hereus d'una concepció vuitcentista del distintiu tipogràfic com a

objecte curiós per a bibliòfils i col·leccionistes, per passar a interpretar-lo a la llum de les recerques paral·leles en altres disciplines, ja que són un producte cultural complex que respon a les necessitats del seu temps i, per tant, adient per al coneixement dels corrents històrics i culturals de l'edat moderna.

## 4. ESTUDI ICONOGRÀFIC

Aquest capítol tracta de les imatges representades a les marques tipogràfiques entre els segles XV i XVII. Tal com argumenta Wolkenhauer (2002), les marques no es poden estudiar de manera aïllada, com si fossin realitats completament autònomes, sense relació amb el seu context; ans al contrari, cal interpretar-les a partir del panorama cultural en què es desenvolupen, un món caracteritzat per la pervivència d'elements de l'edat mitjana al costat dels principis propugnats pel Renaixement i l'humanisme i, més tard, del barroc. Així, els animals fantàstics reproduïts a les marques no són creacions originals sinó que provenen sovint dels bestiars medievals, que reben en aquests temps nous valors corresponents al clima cultural del període. A més, les marques no són manifestacions rígides i immutables, sinó que van variant al compàs de les idees dominants de cada temps. Chèvre (1957) en dóna un bon exemple quan compara les marques franceses de temàtica agrícola de dos períodes del segle XVI. La descripció ingènua i expressiva dels motius campestres de principis de centúria desapareix vers el 1540 per deixar pas a unes representacions hieràtiques i idealitzades, en consonància amb la visió del treball defensada pels moralistes francesos del període.

En l'estudi de les imatges cal distingir entre unes marques que reproduïxen de manera clara i simple el nom del responsable editorial a partir de l'observació directa del món, i unes altres que són fruit de processos culturals més complexos, ja apuntats en l'apartat anterior. Seguint aquesta diferenciació, l'anàlisi s'inicia amb les primeres, les anomenades "marques parlants", per passar després a descriure les fonts gràfiques i textuais coetànies que tingueren una gran influència en el disseny de marques més sofisticades. En el present estudi, les marques parlants es tracten totes en un mateix apartat, mentre que l'estudi dels altres distintius es du a terme d'acord amb la seva tipologia diversa i ordenats cronològicament: marques de signes i lletres; estampes d'animals i de plantes; motius de la fe cristiana i de la mitologia grecolatina.

Cadascun dels apartats s'il·lustra amb exemples catalans, però també de la resta de l'Europa occidental, una perspectiva que és inexcusable, ja que el fenomen de les marques té una abast continental i els models de Catalunya deriven, en bona mesura, dels usats en altres països amb un major desenvolupament cultural i una activitat artística i tipogràfica tècnicament superiors. L'estudi deixa de banda aquelles tipologies de marques que, malgrat la seva difusió en certes zones, no es van conrear al Principat, o ho van ser de manera molt escadussera.



#### 4.1. MARQUES PARLANTS

Segons Zappella (1986, p. 13), tota marca mostra algun tipus de vincle amb el nom de l'impressor o de la seva ciutat, o bé fa una referència a la seva vida o al tipus de producció. Així, per exemple, l'impressor italià Filippo Pincio assumeix com a ensenya sant Antoni, protector del foc, després de l'incendi fortuït del seu establiment; Ricciardo Amadino té de marca un orgue per indicar la prevalença de les impressions musicals dins de la seva activitat, i el tipògraf Benedetti, una pera, en homenatge a Bolonya, la terra natal on es conreen les millors peres d'Itàlia. Sense posar en qüestió alguns dels exemples que proposa Zappella, hi ha altres marques en què la relació amb els propietaris és directa i molt més evident.

Els distintius tipogràfics que estableixen una relació unívoca i més estreta amb els responsables editorials als quals fan referència són aquells que consisteixen en retrats d'aquests impressors i llibreters. Davies (1935, núm. 249-264) recull catorze mostres de tipògrafs francesos, germànics, italians i flamencs entre 1500 i 1586, primer com a figures agenollades venerant Crist i la Mare de Déu, seguint el model dels retaules coetanis, i posteriorment, com a retrats individuals. No obstant això, aquestes manifestacions no arrelaren; en els països esmentats només es donen aïlladament, i a Catalunya no se'n coneix cap mostra.

Unes altres marques que també revelen un clar lligam amb els propietaris i que tingueren un ús significatiu en l'àmbit català són les marques parlants. D'igual manera que els escuts parlants, és a dir, els escuts d'armes que reproduïxen figures que al·ludeixen als noms del seus titulars, les marques tipogràfiques, influïdes per l'heràldica, usen aquest recurs. Pierre Gheno (1999, p. 228) quantifica en un 19,7 % les marques parlants dels impressors francesos als segles XV i XVI. Aquest fenomen és comú a la resta de l'Europa occidental. La modalitat més estesa consisteix en la presència d'una figura que es correspon exactament amb el nom del responsable editorial. Són moltes les marques parlants. A Itàlia, l'impressor Cristoforo Dragoni fa servir un drac; Antonio Roccatagliata, una roca partida en dos, i Marco Antonio Olmo (figura



Figura 18. Marca de Marcantonio Olmo (*Discorso del s. Guglielmo Chouï*. Pàdua, 1558)

18), un om i, per evitar qualsevol error, hi afegeix un lema aclaridor: “Ulmus amica viti” (Vaccaro, 1983, núm. 40, 88 i 147).

En altres ocasions, la relació entre imatge i nom de l’impressor no és tan directa. Així, per exemple, Giorgio Ferrari inclou en la seva marca una enclusa, el lloc on es bat el ferro; Ottaviano Guidoboni (figura 19) té com a marca un objecte necessari per assegurar una bona guia, el timó de vaixell (Vaccaro, 1983, núm. 210 i 377). A l’àrea francesa també abunden les marques parlants. Un gall, un molí i un ram de roses són les representacions escollides pels tipògrafs francesos Jehan Le Coq, Jehan du Moulin i Germain Rose, respectivament (Guérin, 1977, núm. 62, 84, 215). En alguns casos, la relació de la marca amb el responsable editorial no ve donada per la imatge sinó pel text que l’acompanya. Els llibreters Jean i Oudin Petit usen com a lema: “Petit à petit” (“A poc a poc”) (Renouard, 1928, p. 291), i l’impressor flamenc Guillaume du Mont, un verset del salm 104 “Tangit montes et fulmigant” (“Toca les muntanyes i s’hi aixeca foc i fum”) (Havre, 1, p. 59).



Figura 19. Marca d’Ottaviano Guidoboni (*Lettere della signora Chiara Matraini*. Lucca, 1595)

A banda de la representació de la realitat física, en certs casos les referències entre les marques i els seus propietaris responen a elements més complexos, derivats del context cultural i religiós. Aurélie Vertu (2004, p. 48) assenyala que alguns tipògrafs adopten en les marques les imatges dels seus sants patrons —Antoine Caillaut i Michel Moules (Renouard, 1928, núm. 117 i 821) hi representen sant Antoni abat i l’arcàngel sant Miquel, respectivament—, o bé passatges bíblics, com el del profeta Daniel a la fossa dels lleons en el cas de l’impressor d’Anvers Daniel Vervliet (Havre, 1883, 2, p. 371). En el



Figura 20. Marca de Guillem van Parijs (*Den spiegel des christen levens*. Anvers, 1569)

Renaixement es revalorava la civilització grecollatina; per això no és estrany que, en aquest clima, el flamenc Guillem van Parijs triï com a marca (figura 20) l’episodi mitològic protagonitzat pel seu homònim, l’heroi Paris, que ha de jutjar qui és la més bella entre tres deesses (Havre, 1883, v. 2, p. 71).

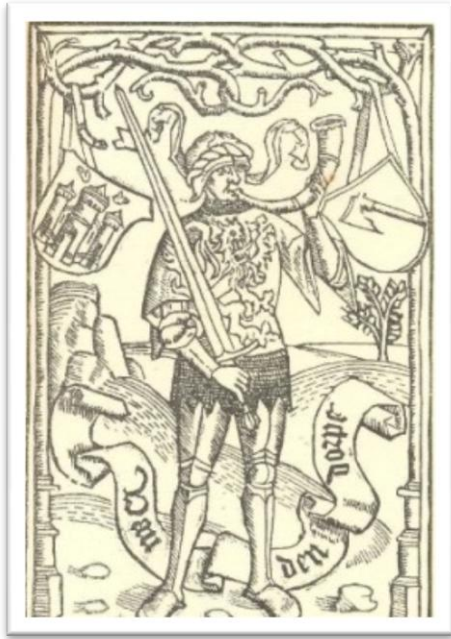


Figura 21. Marca de Roland van den Dorpe (*Alder excellenste cronyke van Brabant*. Anvers, 1497)

També a Flandes, i en contraposició a aquest gust per l'antiguitat, l'impressor Roland van den Dorpe (Havre, 1883, 1, p. 143) reivindica la figura senyera dels cants de gesta que té el seu mateix nom de pila, el cavaller Rotllà, en l'estampa típica, fent bufar el corn a Roncesvalles (figura 21).

Al regne de Castella les marques parlants són poc conegudes. L'estampa més coneguda es la de l'editor madrileny Gabriel de León, a la segona meitat del segle XVII (Vindel, 1942, núm. 501-508), que reproduïx el felí. Un altre exemple és la torre que identifica els impresos del madrileny Pedro de la Torre (Vindel, 1942, núm. 407). Una situació diferent és la que s'observa a Catalunya, on les marques parlants constitueixen un fenomen notable, tant pel nombre com per la importància dels tallers

que les apliquen, i hi predominen les modalitats menys sofisticades. Probablement aquest gust per aquestes marques deriva de l'abundor d'armes parlants, que Riquer (1982, p. 11) assenyala com una de les originalitats de l'heràldica catalana des d'antic, com en el cas dels cards del llinatge Cardona, ja documentats al segle XIII.

Una de les primeres manifestacions d'aquestes marques és l'emprada per Gabriel Pou, impressor de principis del segle XVI, que reproduïx precisament un pou. Ja entrat el 1500 n'apareixen d'altres, generalment relacionades amb el cognom de l'agent editorial, cas de Jaume Cortey —un cor travessat per una fletxa— o bé amb el nom sencer del propietari, com la de Samsó Arbús. A voltes, les associacions de les imatges amb els cognoms són més complexes. Les ensenyes de Joan Carles Amorós i Jaume Cendrat incorporen la mitologia grecoromana. Amorós il·lustra el seu senyal amb la representació de Cupido, déu de l'amor. L'impressor Cendrat indica la propietat de la marca de manera més subtil: usa l'au fènix, la criatura fabulosa que té la facultat de renéixer de les seves cendres.

A la Catalunya del segle XVII, les marques parlants simples augmenten. Joan Roca representa el seu distintiu amb un rocam, Rafel Figueró i Joan Saperà trien elements vegetals, com les fulles de la figuera i un perer carregat de fruita; el llibreter Baltasar Ferrer s'identifica amb una marca amb tres ferradures, mentre que Pere Lacavalleria i el seu fill Antoni, que el succeeix en l'obrador, usen una cavall corrent flanquejat per dos cascos. Un altre animal, el llop, és la marca de Josep Llopis. En aquest cas la relació esta-

blerta deriva de la fonètica puix que el cognom Llopis és en realitat l'adaptació catalana del cognom "López" (fill de Lope). Finalment cal esmentar el distintiu d'una de les impremtes catalanes més actives i importants durant tota la centúria, la dels Cormellas: un cor amb sis ferides que sagnen. Vindel (1942, p. 283) n'indica una possible interpretació: "Además de figurar el nombre de Cormellas en esta marca y las sucesivas, ésta hace referencia al apellido con su alegoría, un corazón herido, es decir "mellado" (corazón mellado, Cormellas)".

En la bibliografia, són nombrosos els autors que diferencien dins les marques parlants, un grup ben definit que rep el nom de *rebus*. Hi pertanyen aquells distintius que expressen la identitat del seu propietari a través de la suma d'elements que es presenten separats en la marca, el significat ocult dels quals revelen les diferents síl·labes o mots que componen el nom de l'impressor. Constitueixen, per tant, una mena de jeroglífics.

Tavoni (2006) en dóna un exemple molt il·lustratiu. La marca de l'impressor Vincenzo Berruero (figura 22), nascut a Mondovì, consta dels següents elements: les seves inicials, un globus rematat amb la creu, símbol del món, i dues flors. Segons la interpretació de Tavoni, el tipògraf italià no es limita a donar compte del seu nom sinó que transmet al lector una informació complementària: V(incenzo) B(erruero) flor[eix] a Mondo[vi]. En la traducció italiana, s'entén la presència de dues flors perquè permet fer el plural *fiori[sce]*.

Les marques *rebus* a Catalunya són excepcionals. En el període estudiat només se n'ha registrat un exemple, que correspon a la marca de Jeroni Montserrat Llopart (figura 23) [B-123]<sup>18</sup>

que, a més, no pertany al món de la impremta i la llibreria. És un editor ocasional i volent destacar com a finançador de l'edició, decora la portada amb la imatge d'un felí



Figura 22. Marca de Vincenzo Berruero (*Lamenti de' Venetiani*. Mondovì, 1509)



Figura 23. Marca de Llopart [B-123] (*Sermon ... honras ... Pedro Iuan Guasch*. Barcelona, 1613).

<sup>18</sup> En aquest capítol i el següent, la lletra B, seguida de guionet i un número, tot entre claudàtors, fa referència al número del registre on es descriu la marca en l'apèndix que clou el treball.

rampant coronat, dins d'un escut quadrilong. Una orla rectangular tanca la imatge, i als quatre extrems hi ha les lletres P, A, R, T. La solució no és complicada: el rei de la selva és el lleó; unint LLEÓ i les quatre lletres de la marca surt gairebé el seu nom.

## 4.2. FONTS ICONOGRÀFIQUES

### 4.2.1. HERÀLDICA

Un dels sistemes de representació d'imatges més elaborat durant l'edat mitjana és l'heràldica, anomenada als textos antics catalans “armoria” o “art del blasó”. L'estudi dels seus orígens ha generat gran controvèrsia des de ben antic. A banda de les hipòtesis més fantasioses, que atribuïen els primers escuts d'armes a Noè, el rei David, Juli Cèsar o el rei Artús (Pastoreau, 1976a, p. 286), ja refutades al segle XVI, altres hipòtesis tradicionals, més versemblants, també s'han anat abandonant al llarg del segle XX. S'ha descartat la relació amb emblemes de l'antiguitat, com els estendards de les legions romanes o les insígnies dels pobles germànics i dels víkings, i la influència d'Orient arran de les croades.

Tal com afirmen Michel Pastoreau (1976a, p. 287) i Martí de Riquer (1982, p. 5), seguint l'opinió majoritària entre els experts, el seu sorgiment és fruit de l'evolució de l'equipament militar. A mesura que avança l'època medieval, les armadures són cada cop més feixugues, els elms cobreixen no només el cap sinó que progressivament també tapen parts del rostre fins fer impossible la identificació dels cavallers al camp de batalla o al torneig. Per resoldre-ho, els escuts —l'arma més visible— es decoren amb figures geomètriques, plantes o animals que els singularitzen, procedents de banderes i segells nobiliaris.

L'heràldica neix quan la imatge que exhibeix l'escut d'un mateix personatge esdevé permanent i segueix, a més, unes pautes precises en el disseny. En un principi, els escuts solen ser senzills, sense gaires particions, compostos de dos colors, amb figures simples, per ser reconeguts de lluny. El procés no conclou quan hi ha escuts d'armes que identifiquen els titulars, sinó quan es transformen en signes que es transmeten hereditàriament i que, per tant, acaben representant els llinatges.

Els escuts heràldics, sorgits al segle XII, s'estenen amb rapidesa per tota Europa, en un començament com a signes distintius de l'estament militar. Posteriorment, els adopten les dones de l'alta noblesa i algunes ciutats del nord de França, d'Anglaterra i de Renània. Ja al segle XIII, els utilitzen prelats i burgesos, i al segle següent són presents entre pagesos i fins i tot entre jueus i serfs. Tal com exposa Riquer (1982, p. 6): “és totalment falsa la idea que fa de l'heràldica una emblemàtica exclusiva de la noblesa. Són cone-

guts escuts de persones que exercien un professió “vil”, com aquells de Michel de Beuvry (de l’any 1376) i de Gilles de Villiers (de l’any 1384), tots dos botxins de la ciutat d’Arràs”. És cert que hi va haver intents de limitar l’ús dels escuts heràldics a la noblesa, com els del duc Amadeu VIII de Savoia (1430) i d’Alfons V de Portugal (1466), però no van reeixir.

A l’Europa del segle XIV fets com l’evolució de les tècniques de combat, en perjudici del cavaller i a favor de la infanteria, o la millora de les armadures que fan secundari l’escut, així com la generalització de l’heràldica a tota la societat, en canvien la primitiva funció militar i fan que minvi la seva presència en els camps de batalla. La disciplina heràldica, que compta amb un llenguatge propi, molt codificat i precís, a càrrec d’uns especialistes, els heralds, que vetllen per la correcta creació dels escuts, evoluciona cap a unes regles de composició i transmissió dels blasons cada cop més complexa, rígida i artificial. Pastoreau (1976b, p. 33) parla d’una “certaine sclérose qui, au XVe siècle, donne naissance à une emblématique marginale souvent plus vivante que les armoiries elles-mêmes”.

Els primers impressors que decideixen incloure una imatge pròpia en els textos que produeixen s’inspiren lògicament en els mitjans existents, entre els quals l’heràldica juga un paper destacat com a llenguatge icònic comú difós arreu del continent. El seu ús pels impressors i llibreters ve afavorit per la generalització de l’heràldica en diversos estrats de la societat. Desproveït del seu caràcter bèl·lic, s’integra en la vida quotidiana, ja sigui com a element ornamental, ja sigui com a senyal de possessió. És amb aquesta última finalitat que es conrea en els tallers tipogràfics. Tanmateix, el caràcter artificios i complex dels escuts d’armes coetanis promou el naixement d’una nova forma de representació més simple, una mena de “para-héraldique” segons Pastoreau (1982, vol. 1, p. 518), que defuig la complicada normativa dictada pels heralds. Els nous dissenys creats pels impressors són innovadors, es distancien dels convencionalismes oficials i s’omplen de figures noves i expressives per reflectir els seus propietaris.

A banda dels nous blasons, s’incorporen altres representacions compostes de figures generalment acompanyades d’un mot o d’una frase que explica el significat de la imatge. Aquest sistema és conreat per la noblesa que compta ja amb un escut heràldic ben establert, i fins i tot és adoptat per la reialesa. A diferència dels escuts que provenen de la tradició, a l’hora de crear i modificar les noves representacions, anomenades divises, no hi ha impediments, i permeten singularitzar el seu propietari respecte a altres membres de la nissaga amb qui comparteix l’escut d’armes. Per tant, a més d’identificar el propietari, els nous dissenys sovint en reflecteixen millor la personalitat i les aspiracions. En són exemples la magrana de l’emperador Maximilià I o l’erició i la salamandra

dels reis francesos Lluís XII i Francesc I, respectivament; aquesta última divisa tindrà una influència directa en algunes marques tipogràfiques dels segles XVI i XVII.

La introducció de l'heràldica en l'àmbit de les marques, és gradual i amb certes limitacions. Un dels elements clau dels trets heràldics, el color, no podia reproduir-se en els llibres impresos a causa de les rudimentàries tècniques tipogràfiques. De tota manera, Gheno (1999, p. 229) comenta que a França, en una primera etapa de la impremta s'il·luminaven algunes obres i, per tant, també s'acolorien els escuts d'armes de les marques. A Catalunya, la il·luminació dels distintius tipogràfics heràldics és un fet rar, gairebé limitat a un escut d'armes ben conegut per tothom: la creu de sant Jordi, escut de la Diputació del General de Catalunya, apareix en diversos exemples pintat com correspon, de gules.

Gheno (1999, p. 229-230) calcula en un 40,9 % les marques franceses dels segles XV i XVI que empren el vocabulari heràldic, pertanyents al 70,3% dels els impressors i llibreters del regne. D'aquest percentatge només un 15,7% de les representacions heràldiques respecten les regles clàssiques de divisió del camper o l'estilització de les figures, i la majoria —un 60,7 %— consisteix en escuts on tan sols apareix un monograma o les inicials del propietari de la marca.

A Catalunya, la influència heràldica és menor que en altres zones, per exemple, de França. És fa difícil de xifrar amb claredat aquest influx perquè a banda de les marques amb escuts clarament definits, hi ha altres estampes que no en tenen, però que compten amb elements propis de l'heràldica, com els sostenidors o les cimeres. No obstant això, tal com precisa Gheno (1999), aquests ornaments exteriors podien respondre tant a un gust heràldic com constituir simples mitjans decoratius per posar en relleu una composició gràfica.

Limitant el recompte a les marques catalanes amb presència evident d'escuts, la proporció més significativa correspon als distintius de les institucions, com l'orde dels dominics, però sobretot de les entitats públiques, bàsicament, la Diputació del General de Catalunya i el Consell de Cent de la ciutat de Barcelona. Aquests organismes identifiquen els llibres que editen amb els seus senyals tradicionals, que procedeixen directament de l'heràldica medieval.

Els editors, llibreters i impressors privats també introdueixen escuts d'armes a les seves marques, tal vegada per assolir major notorietat i distinció. Durant el segle XVI empren distintius heràldics Joan Rosembach, Pere Montpezat, Carles Amorós, Onofre Gori... Al segle següent utilitzen escuts alguns responsables editorials, com ara Jaume Matevat, Joan Saperà i Josep Texidó.

## 4.2.2. JEROGLÍFICS

Amb l'humanisme i l'interès per l'antiguitat clàssica grecolatina, proliferen els estudis i la recerca de manuscrits d'aquell període remot. Entre aquests textos antics, cal esmentar *Hieroglyphica*, escrit per Horapol·lo, que té una gran repercussió en la cultura i l'art de l'edat moderna. Poc se'n sap de l'autor, per la qual cosa alguns estudiosos fins i tot dubten de la seva existència. En l'edició crítica que Francesco Sbordone (1940) fa de l'obra, esmenta diversos erudits des del segle XVIII, com l'abbé Rive o Riquier, que sostenen que el personatge és llegendari, i que el text és una creació molt posterior d'algun intel·lectual del segle XVI. Günther Roeder (1913), en canvi, defensa la seva historicitat i, basant-se en fonts bizantines, com el *Suides*, el situa a l'Alexandria del segle V dC. El mateix manuscrit es presenta com una traducció al grec d'un text escrit en egipci per Horapol·lo del Nil.

*Hieroglyphica* és una obra singular de l'antiguitat, ja que estudia una disciplina poc tractada, l'escriptura jeroglífica pròpia de l'antic Egipte, i "explica" el significat de cent vuitanta-nou jeroglífics, la majoria procedents d'aquella civilització. Tanmateix, la interpretació d'Horapol·lo no s'ajusta a la realitat, encara que mostri certs coneixements sobre aquella escriptura. Tal com indica Roeder (1913), l'ús de l'antiga escriptura jeroglífica s'havia perdut ja al segle IV dC i, per tant, no és estrany que Horapol·lo apliqui un mètode erroni per interpretar aquells signes, en consonància amb els corrents intel·lectuals alexandrins. Entén els signes com a ideogrames, al·legories que resumeixen la saviesa d'aquella antiga civilització. González de Zárate, en la seva edició d'Horapol·lo (1989) explica aquesta atribució:

"Sin duda era el misterio que encerraban tales inscripciones y su localización en lugares sagrados, lo que llevó a considerarlas como imágenes o signos dotados de recónditos significados morales y religiosos, tanto en el siglo V como posteriormente en su *revival* del Renacimiento".

L'estructura del llibre és clara. Primer indica la idea moral que vol representar, després descriu el jeroglífic que la simbolitza, i finalment explica la relació entre la idea i el signe. Dos exemples extrets de l'edició de González de Zárate:

"Si quieren indicar hombre que imparte justicia a todos por igual, pintan una pluma de avestruz. Pues este animal tiene iguales por completo las plumas de las alas, al contrario que los demás".

"Si quieren expresar hombre burlado por la adulación, pintan un ciervo con un flautista. Pues éste se caza cuando oye los dulces sonos de la siringa de los que tocan, de modo que es seducido completamente por el placer".



El 1419 el manuscrit va arribar a Florència des de l'illa grega d'Andros. L'havia comprat Cristoforo Buondelmonte, i es va exhibir com un text clau per al desxiframent de l'escriptura sagrada egípcia i revelar així els seus secrets profunds relatius a Déu i al món. En principi reservat als cercles restringits d'intel·lectuals florentins, va assolir una gran difusió des de finals del segle XV gràcies a la impremta. Aldo Manuzio el va publicar per primer cop a Venècia el 1505, i se'n van fer més de trenta edicions i traduccions durant aquell segle, testimoni del seu èxit. Tanmateix, el llibre no va comptar amb una versió il·lustrada fins a 1543.

A banda del text d'Horapollon, en el mateix període es publiquen altres obres relacionades amb l'antiguitat clàssica, el món egipci i els jeroglífics. *Hypnerotomachia Polyphili* (*El somni de Polífil*), escrit per Francesco Colonna i imprès el 1499 a Venècia per Aldo Manuzio, és una novel·la al·legòrica sobre

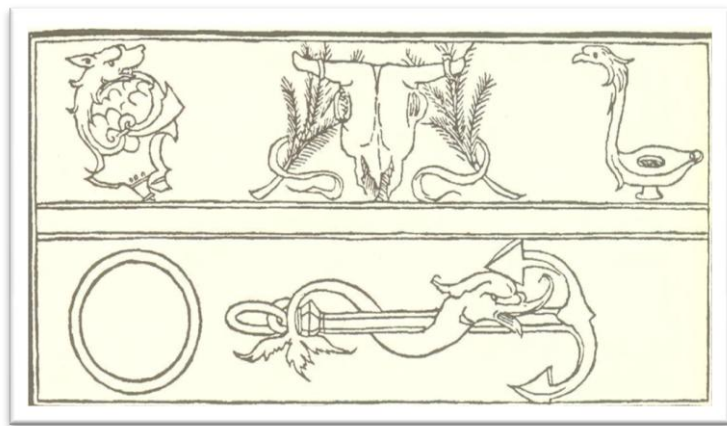


Figura 24. Estampa d'*Hypnerotomachia Polyphili* (Venècia, 1499)

l'amor, ambientada en un Egipte idíl·lic d'època romana, cosa que l'autor aprofita per incloure un deversall de coneixements enciclopèdics de tota mena sobre l'antiguitat clàssica, des de l'epigrafia a la gemmologia, o de la cuina a l'arquitectura i la mitologia. També hi tracta els jeroglífics i manté la creença en la seva interpretació simbòlica, vehicles d'un saber veritable i perenne. A diferència del manuscrit d'*Hieroglyphica*, l'obra de Colonna recull també imatges, amb la qual cosa reflecteix amb claredat l'aparença dels suposats jeroglífics egipcis. D'entre els jeroglífics que comenta en destaca un pel relleu que va adquirir en ser adoptat per Manuzio com a marca tipogràfica (figura 24). En l'edició aldina de 1499 ja figura en un gravat, i n'explica el significat en els termes següents:

“En la parte derecha al sentido de mi marcha, vi estos notabilísimos jeroglíficos egipcios: un antiguo casco rematado por una cabeza de perro, un bucráneo con dos ramos de hojas menudas usadas a los cuernos y una hermosa lucerna. Estos jeroglíficos, excepto las ramas, que no sabía si eran de abeto, de pino o de alerce o enebro o cosa parecida, los interpreté así: PATIENTIA EST ORNAMENTUM CVSTODIA ET PROTECTIO VITAE. En la otra parte vi este elegante relieve: un círculo, y un ancla sobre cuya caña

se enroscaba un delfín. Y los interpreté así sin problemas: AEI ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΟΣ  
 “Semper festina tarde”.<sup>19</sup>

L'obra de Colonna incorpora una innovació significativa en el tractament dels jeroglífics, que tindrà gran recorregut durant els segles posteriors. L'autor no tracta només de revelar el significat ocult dels jeroglífics, sinó que aplica la tècnica dels jeroglífics per crear-ne de nous. Rudolf Wittkower subratlla la paradoxa entre la voluntat dels humanistes en desxifrar la saviesa oculta dels jeroglífics i la seva utilització posterior de signes jeroglífics allunyats de la tradició antiga. “El seu interès es focalitza en el mètode més que en l'ideograma original” (Wittkower, 1977, p. 118).

L'altre gran obra del període sobre els jeroglífics és de l'erudit Pierio Valeriano, *Hieroglyphica, sive De sacris Aegyptiorum, aliorumque gentis literis commentari*, publicada a Basilea el 1557. A partir dels textos literaris i filosòfics, les inscripcions epigràfiques, els bestiaris, etc., recull de manera extensa i sistemàtica elements procedents de l'antiguitat clàssica (i també medieval), dels quals n'indica el valor simbòlic. Amb nombroses estampes, s'hi descriuen animals, plantes i objectes, alguns d'ells representats en diferents posicions, companyies i ambients per expressar la seva variada simbologia.

Aquests tractats d'interpretació dels jeroglífics egipcis assoleixen gran difusió, fruit de la confiança dels cercles intel·lectuals en haver identificat la veritable naturalesa d'aquests signes com a ideogrames. També contribueixen al seu èxit les capacitats hermenèutiques d'Horapòl·lo i d'autors contemporanis, com Colonna, Valeriano i altres figures destacades, com el pensador Marsilio Ficino, director de l'Acadèmia Platònica de Florència que hi contribuí assignant als jeroglífics un sentit metafísic, que no expressa la realitat quotidiana i variable, sinó les idees divines.

La influència dels jeroglífics s'estén també al món de l'art. Leon Battista Alberti, en *De architectura*, concep els jeroglífics egipcis com un llenguatge simbòlic universal (Grafton, 1993, p. xvi) i, per tant, possible de descodificar per homes instruïts. Com passava en l'antiguitat, quan aquell saber es reservava als sacerdots egipcis, al Renaixement aquest coneixement està a l'abast només d'una minoria culta (Wittkower, 1997, p. 120). Alberti introdueix jeroglífics en alguns dels seus edificis i també en medalles, però, d'acord amb Dieckmann (1970, p. 44), esdevenen una moda en el camp artístic, més tard. Pintors com Leonardo da Vinci, Andrea Mantegna, Pinturicchio o Giulio Romano n'inclouen a les seves creacions. El corrent no és una manifestació exclusivament limi-

<sup>19</sup> La traducció castellana correspon al *Sueño de Polífilo*, edició de Pilar Pedraza (1999, cap. VII). La imatge, extreta d'aquest mateix llibre, reproduceix el gravat de l'edició d'Aldo Manuzio, de 1499.

tada a Itàlia ja que també l'apliquen artistes com l'alemany Dürer o pintors del cercle de Fontainebleau.

#### 4.2.3. EMBLEMES

L'obra d'Andrea Alciato (1492-1550) titulada *Emblematum liber*, publicada a Augsburg el 1531, inicia la literatura emblemàtica. L'emblema combina una imatge amb un lema, a més d'un text que explica la relació entre el lema i el gravat. Paradoxalment, el llibre d'emblemes concebut per Alciato era una manifestació exclusivament literària, no comptava originalment amb estampes. La iniciativa d'incloure-hi imatges fou del tipògraf Steiner que decidí acompanyar els lemes i comentaris en vers amb il·lustracions al·lusives per ajudar a comprendre el text i fer més atractiu el llibre, tal com esmenta en el prefaci de la primera edició.

Així doncs, l'emblema compta amb dos elements essencials —imatge i text— que s'organitzen en una estructura tripartida, d'acord amb el model d'Alciato, i que García Arranz (1996, p. 18) designa amb els termes de “pictura”, lema i epigrama/”subscriptio” (inclou aquesta doble denominació per distingir entre els textos explicatius en vers, el més freqüents, que es correspondrien amb la forma de l'epigrama, dels altres comentaris fets en prosa). La “pictura” no és una imatge qualsevol, transmet un significat més enllà d'allò que aparentment representa. D'altra banda, el lema és una breu sentència que “en pocas palabras resumía el sentido de toda la composición sin hacer referencia directa a ella” (González de Zárate, 1987, p. 5). Finalment, l'epigrama o “subscriptio” és el text necessari per poder entendre la imatge i el lema relacionats, que generalment contenen, de manera velada, un ensenyament moral.

Els estudiosos han senyalat diversos precedents dels emblemes. Entre els més acceptats hi ha les divises i els jeroglífics. Les primeres, ja esmentades en l'apartat heràldic, combinen un dibuix i una breu frase com a distintiu d'un personatge. Amb la conjunció d'aquests dos elements, que es correspondrien amb la “pictura” i el lema, reflecteixen les qualitats o els objectius vitals dels seus titulars. Durant tot el segle XV, la moda de les divises s'estengué per les corts europees i fins i tot se'n publicaren reculls. No obstant això, la influència dels *Hieroglyphica* d'Horapòl·lo en la literatura emblemàtica és encara més palesa. De fet, el mateix Alciato reconeix aquest influx en la seva obra *De verborum significatione*.

Tal com afirma Alciato, els emblemes mostren una forta influència dels jeroglífics, o més ben dit, de la seva interpretació errònia com a ideogrames d'Horapòl·lo i els humanistes. Igual que en els signes egipcis, l'element gràfic és clau per transmetre el missatge, per bé que l'ensenyament que expressen no és evident sinó que ha de ser desxifrat.

González de Zárate, en la seva edició d'*Hieroglyphica* (1991, p. 28), estableix paral·lelismes entre la triple estructura dels jeroglífics en l'obra d'Horapollon i els tres components dels emblemes; ara bé, cal tenir present —tal com ja s'ha apuntat— que en la concepció original d'Alciato no s'incloïa la representació gràfica.

Sigui quin sigui el seu origen, és innegable la gran difusió de la literatura emblemàtica durant els segles XVI i XVII. Saunders (1988, p. 294) en remarca el seu èxit a partir de la transformació del producte clarament elitista dissenyat per Alciato —un recull d'epigrames llatins enginyosos adreçats a una minoria intel·lectual— en un nou gènere gràcies a la intervenció d'escriptors i tipògrafs francesos de mitjans del segle XVI.

La importància creixent de l'element gràfic, la introducció progressiva de les llengües vulgars i el seu propòsit didàctic, van fer augmentar de manera significativa el públic de la literatura emblemàtica, tal com s'observa en el gran nombre d'edicions, a pesar de les dificultats inherents a unes obres que combinaven text i imatges. La complexitat tècnica exigia concentrar la producció d'aquests materials en aquelles ciutats amb grans impremtes i tallers d'artistes gravadors. López Poza (2006, p.179-182) en fa el recompte: excel·leix França, amb les ciutats de París i Lió; els Països Baixos, amb l'obra destacada de Cristophe Plantin, que va compondre una cinquantena d'edicions de literatura emblemàtica —Alciato, Paradin, Sambucus... — i a Itàlia, a Venècia. En un nivell inferior, a Espanya, malgrat la situació precària de la impremta, també es produïren alguns llibres d'emblemes a partir de la segona meitat del segle XVI, sobretot a Madrid i València.

Arreu del continent, els impressors, sovint amb una cultura humanística notable, no van ignorar la literatura emblemàtica del seu temps i aprofitaren emblemes per crear les seves marques personals, mantenint la “pictura” i a voltes el lema, i suprimint sempre l'epigrama per ajustar-se a l'espai limitat de la portada o del colofó. Els llibres d'emblemes oferien un ric repertori d'imatges per triar. Tal com reconeix Cacheda Barreiro (2002b, p. 113):

“Supone una tarea difícil precisar con exactitud el modelo —o modelos— empleados por el artista a la hora de realizar el motivo, pues muchos grabados presentan elementos y figuras imposibles de reconocer en las obras emblemáticas consultadas. Sin embargo, lo que sí parece estar claro es que varios de los emblemas publicados por Alciato han servido como base y modelo de varias de las estampas”.

A fi de demostrar la seva afirmació, Cacheda Barreiro aporta exemples extrets del *Emblematum Liber*, d'Andrea Alciato. Així, els emblemes núm. 30<sup>20</sup> (cigonya nodrint els seus pollets, que apel·la a la pietat filial) (figura 25), núm. 38 (cornelles sobre una altar i al voltant d'un ceptre, representació de la concòrdia), núm. 118 (caduceu amb dues cornucòpies, lloança de la virtut, a la qual segueix la fortuna) (figura 26) i núm. 160 (cec en companyia d'un gos, emblema de l'ajuda mútua) són usats com a distintius per impressors de diversa procedència.

Entre altres, el primer emblema és usat pel flamenc Martin Nuyts (figura 25), el francès Sébastien Nivelles (Renouard, 1928, núm. 831-833) i l'italià Giovanni Antonio Bertano (*Inter omnes*, núm. 130); el de les cornelles, per Jan Steels i els seus hereus, d'Anvers, i pel venecià Giacomo Cornetti (*Inter omnes*, núm. 156); el del caduceu, pel flamenc Pierre Bellère (figura 26), i el del cec amb un gos, per Jan Verwithagen, compatriota de l'anterior.

D'altra banda, també es produeix el fet invers, ja que Alciato incorpora al seu recull una marca ja existent, la de l'àncora i el dofí, provinent d'*Hypnerotomachia Polyphili*, que Manuzio havia adoptat i convertit en l'ensenya tipogràfica més famosa d'Europa. Tanmateix, López Poza (2006, p. 185) apunta que Alciato, en l'emblema núm. 143, no manté el sentit primitiu de la marca ja que canvia la sentència habitual "Festina lente" ("Afanya't lentament"), per un nou lema: "Princeps subditorum incolumitatem procurans" ("Del príncep que procura la seguretat dels seus súbdits").

---

<sup>20</sup> A causa de les diferents versions de l'obra d'Alciato, amb diferents ordenacions i nombre variable d'emblemes i gravats, en la tesi s'ha pres com a referència l'edició: *Omnia Andreae Alciati V.C. Emblemata*. Anvers: Christophe Plantin, 1577.

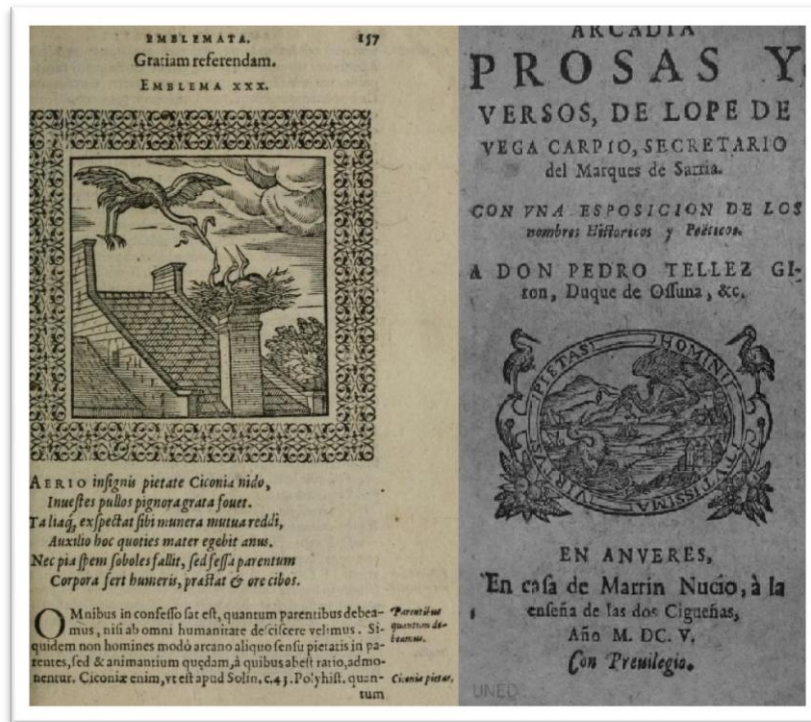


Figura 25. Emblema 30 d'Alciato (1577) i portada amb marca de Martin Nuyts (Anvers, 1605)

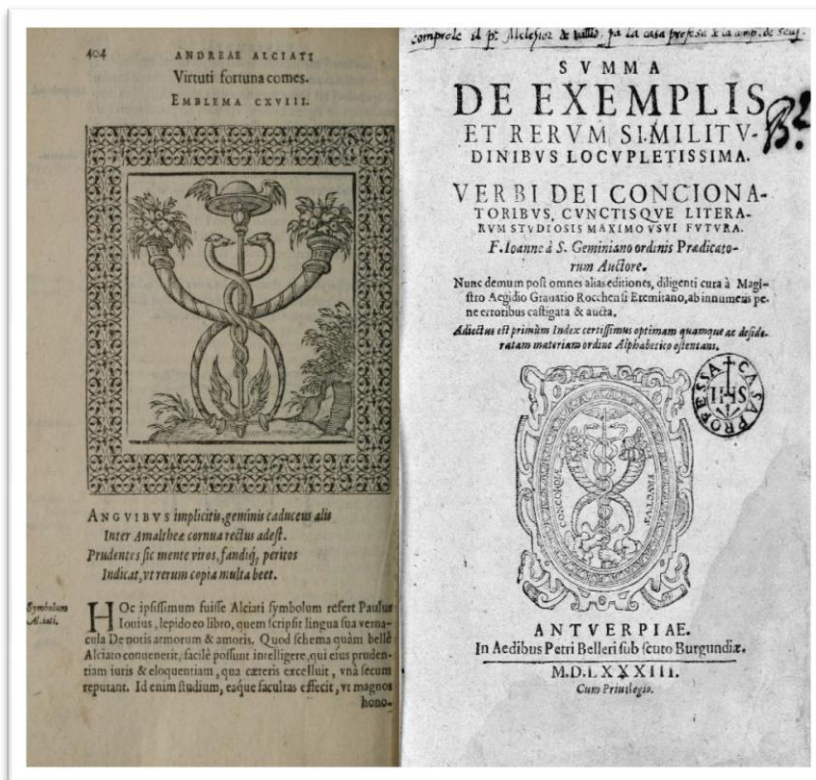


Figura 26. Emblema 118 d'Alciato (1577) i portada amb marca de Pierre Bellère (Anvers, 1583)

### 4.3. MOTIUS USATS EN LES MARQUES

#### 4.3.1. LÍNIES, XIFRES I LLETRES

Tal com s'ha exposat en el primer capítol, les primeres marques tipogràfiques provenen, en bona part, de les marques de propietat usades per diversos col·lectius professionals al llarg de l'edat mitjana. En aquest context s'expliquen una sèrie de signes i figures geomètriques característiques dels distintius tipogràfics més antics, vigents durant el segle XV i la primera meitat del segle XVI, que Vindel (1942, p. XVI) designa com a “marcas geométricas”. Durant els segles XIX i XX, un dels cavalls de batalla dels especialistes en marques fou precisament desxifrar el seu significat ocult, sense arribar, però, a resultats concloents, acceptats per tots.

##### 4.3.1.1. El cercle i la creu

En la majoria dels casos, en les marques geomètriques es representen dos elements: el cercle i la creu. Les interpretacions dels experts sobre aquests signes han estat molt divergents al llarg del temps. Delalain (1892, p. XVIII-XXIII) en recull algunes de les més esmentades.

Octave de Rochebrune associa aquests senyals tipogràfics amb altres similars descoberts en les obres d'escultors coetanis. En uns i altres, el pal longitudinal de la creu compta generalment amb més d'un travesser; el nombre de línies transversals indicaria el rang de l'artesà dins del seu gremi. Alkan, en canvi, interpreta aquests distintius amb clau astrològica i Glucq en defensa l'origen alemany, relacionant-lo amb una de les insígnies de l'emperador germànic, el globus, que representa el món, coronat amb la creu. Els primers tipògrafs europeus van ser alemanys i, per tant, seria plausible que adoptessin un signe vinculat amb l'emperador per reclamar la seva protecció.



Figura 27. Marca d'Arnao Guillén de Brocar (*Regulae*. Pamplona, 1492)

Delalain destaca la importància de la creu en els distintius tipogràfics:

“Ce n'est plus simplement la manifestation d'un sentiment spontané de respect et de foi, c'est l'expression calculée d'un acte de soumission à la puissance ecclésiastique, en vue

d'éviter sa censure et d'inspirer confiance à ceux auxquels est proposée l'acquisition des livres”.

Fins i tot Delalain sosté que la presència de més d'un travesser en les creus vol diferenciar la marca de la insígnia imperial i testimoniar que, més que a l'emperador, a qui reten fidelitat és a l'Església. Per això, aquests signes serien més freqüents en aquells països que, un cop iniciada la reforma protestant, continuarien reconeixent l'autoritat del papa.

Vindel (1942, p. XVI) aventura una altre possible explicació més simbòlica per a les marques d'àmbit espanyol:

“La característica especial de estas marcas geométricas la constituye un círculo, o dos, concéntricos, sobre los que se encuentra una cruz, siendo mi opinión simbolizan el imperio de la cruz sobre toda perfección (el círculo), y con ello que la imprenta, máximo elemento de la cultura (perfección-círculo), está bajo la protección de Dios (la cruz)”.

A banda d'aquesta interpretació, Vindel exposa una altre teoria per explicar la repetició de travessers a la creu. D'acord amb unes marques tipogràfiques de Sevilla de finals del segle XV, la quantitat de pals transversals es correspondria amb el nombre de socis del taller tipogràfic. Així, el 1490, quan una impremta sevillana és integrada per “los cuatro compañeros alemanes” —Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst i Tomás Glockner—, la seva marca té el cercle dividit per les quatre inicials, i la creu compta amb quatre travessers (Vindel, 1942, núm. 2); en canvi, el 1494, quan jo no hi treballa el primer, el cercle té les tres inicials dels altres impressors i hi ha tres travessers a la creu (Vindel, 1492, núm. 3); més endavant, deixa l'empresa Glockner, la qual cosa es tradueix en la pèrdua de la inicial i d'un travesser. Davies (1935, p. 80-81) aporta algun altre cas italià similar al de les marques sevillanes, però també assenyala que el fet no és general ja que hi ha molts impressors que treballen sols i usen una creu doble o triple. Potser, tal com apunta Vertu (2004, p. 45), la generalització d'aquests signes respongui exclusivament a la imitació entre els impressors.

Les marques amb el cercle i la creu són nombroses en el primer segle de la impremta. A tall d'exemple, les usen els francesos Pierre Bellesculée i Josses, tipògrafs de Rouen

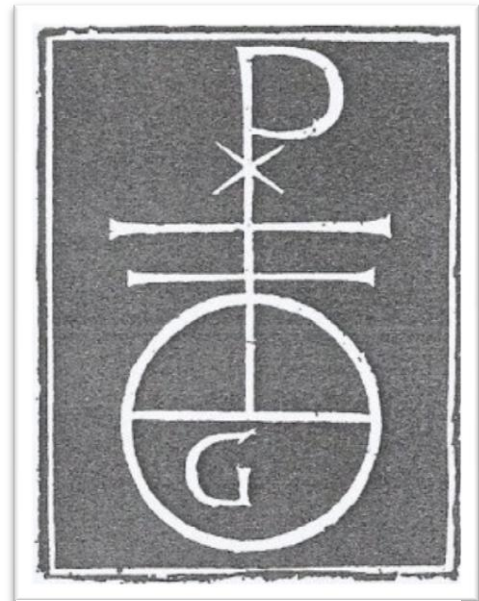


Figura 28. Marca de Gottardo da Ponte (*Chroniche che tractano delle origine de Veneti*. Milà, 1508)



(Polain, 1927, núm. 179), i Jean Alexandre, que treballa a París (Guérin, 1977, núm. 16); Arnao Guillén de Brocar, actiu a Navarra (Vindel, 1942, núm. 26) (figura 27) i Jacobo Cromberger, a Sevilla (Vindel, 1942, núm. 109); els italians Battista Farfengo i Gottardo da Ponte (figura 28), de Brescia i Milà, respectivament (Zappella, 1982, núm. 307 i 289; i a Alemanya, el llibreter de Tübingen Friedrich Meinberger (Davies, 1935, núm. 151-152). En terres catalanes s'introduí al segle XV amb Pere Miquel. A la centúria següent els distintius de Gabriel Pou i Pere Malo mantenen el cercle i la creu, però hi afegeixen elements figuratius.

De manera gradual, el cercle d'aquestes marques derivaria en un cor. Mostres d'aquesta evolució serien alguns distintius italians, com els de Baptista de Tortis i Pelegrino Pasquale (Davies, 1935, núm. 149, 169) que afegeixen una punta a la part inferior del cercle. La forma de cor s'allargaria cada cop més fins prendre la forma d'una V. Durant el Renaixement i el barroc el cor, a voltes representat entre flames, és imatge de la virtut de la caritat. Segons René Guénon (1925, p. 399-400), la simbologia del cor és una altra: representa el Sagrat Cor, ja que l'òrgan està coronat per una creu. Altres signes secundaris que de vegades l'acompanyen, com els estels, refermen el seu caràcter celestial. Aquestes marques sota l'advocació del Sagrat Cor respondrien, segons Guénon, a la profunda religiositat d'aquells temps. Vindel (1942, p. XX) proposa una altra interpretació del cor: "el círculo (perfección) de las marcas geométricas se substituye por el corazón, mecanismo el más perfecto que rige la vida humana".



Figura 29. Marca de Pierre Levet (*Aurea expositio hymnorum*. París, 1486)

Entre les marques cordiformes hi ha els distintius del parisenc Pierre Levet (Davies, 1935, núm. 177) (figura 29), i dels alemanys Johann Siber (Vingtrinier, 1894, p. 60) i Leonard Hurtz (Vindel, 1942, núm. 77), que van treballar a Lió i València, respectivament. També les van usar impressors italians, com Bernardino Stagnino i Ugo Ruggeri (Zappella, 1982, núm. 422, 428). A Catalunya, el cor tindrà importància en algunes marques parlants, com les dels Cortey o els Cormellas, però les úniques mostres de marques cordiformes apareixeran en època molt tardana, per exemple, en els distintius de la societat de sis llibreters barcelonins activa a finals del segle XVII. En ells, les inicials dels responsables editorials Antoni i Baltasar Ferrer, Planella, Cassañes, Badia & Pau figuren dins d'un cor amb creu i acompanyats per un lleó que el sosté.

### 4.3.1.2. El quatre

Generalment com a part de les composicions del cercle i la creu, però també de vegades present de forma autònoma, la xifra del quatre és un altre motiu recurrent en les marques tipogràfiques. Com a tal s'anomena un signe format per dos pals en creu que s'uneixen en diagonal amb un tercer entre els extrems superior i esquerre. Tal com observa Davies (1935, p. 44), l'ús d'aquesta xifra com a signe pels mercaders per a senyalar-ne els béns, és més antic que el cercle i la creu, tot i que la seva introducció com a distintiu tipogràfic va ser més tardana. Per a aquest autor, el significat remot del signe es relaciona amb Hermes-Mercuri, el déu del comerç, que s'identificava en la religió grega amb el número quatre, per la qual cosa a Atenes se celebraven sacrificis en el seu honor el quart dia del cada mes. Així doncs, el signe procediria de la civilització grecollatina, i al llarg dels segles s'hauria mantingut aplicat a l'àmbit del comerç, des d'on hauria estès a altres corporacions, com les de picapedrers o terrissers, abans que l'adoptessin els impressors i llibreters.

La simbologia de la xifra del quatre en les marques ha estat objecte de controvèrsia al llarg dels segles. Ja al segle XVIII, Johann Christ (1750, p. 299-300) defensava que tant la creu com el quatre no tenien cap simbologia religiosa, en realitat eren la reproducció esquemàtica de suposades eines antigues, amb què els gravadors de segles anteriors treballaven el ferro i altres metalls per fer les seves obres. L. Quenaidit (1907), en canvi, dóna a aquest signe aplicat a la impremta un sentit cabalístic.

Altres especialistes, com Delalain, Sabatier i Guénon defensen una simbologia obertament cristiana. Guénon (1925, p. 394-397) reconeix el quatre com una adaptació del crismó, el símbol de Crist format per l'enllaçament de la khi (X) i la rho (P), les dues primeres lletres del seu nom en grec, Χριστός. En realitat, tal com esmenta García García (2010, p. 23), l'associació d'aquestes dues lletres ja s'aplicava en la Roma pagana, i el cristianisme li dóna un sentit nou. A més, durant el cristianisme primitiu existiren dues altres variants principals de crismons, basades en la combinació d' I+X i de T+P. La primera inclouria les inicials de Jesús Crist, Ἰησοῦς Χριστός, i la segona combinació de tau i rho formaria una creu grega. En tot cas, la més estesa durant l'edat mitjana i moderna fou la XP.

Guénon considera que el quatre sorgeix d'una deformació de la lletra rho (P). Es pot al·legar que aquesta lletra està orientada en el sentit contrari del quatre, però l'autor francès afirma que en èpoques anteriors també hi ha molts crismons orientats cap a la dreta, sense que això impliqui un canvi de significat (figura 30).

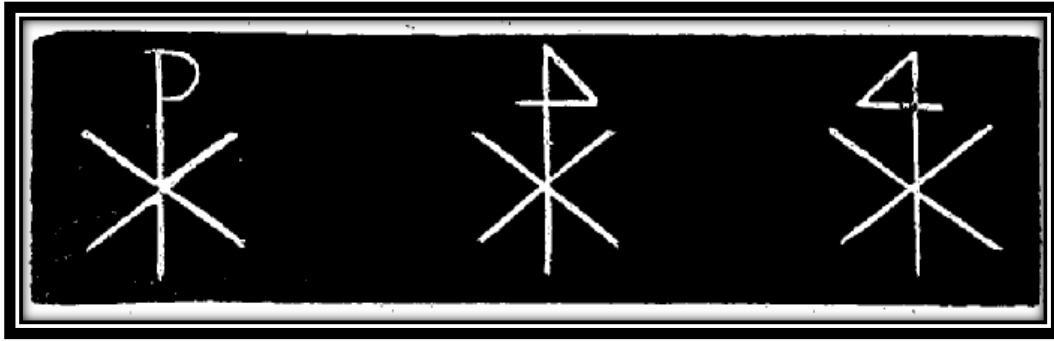


Figura 30. Transformació del crismó en el signe del quatre (Guénon, 1925)

Delalain (1892, p. XV-XVII) exposa també la hipòtesi del crismó per explicar el significat del quatre, però esmenta altres teories, com la de René Wiener, director del Musée Lorrain de Nancy, que defensa que la idea inspiradora del 4 com a signe distintiu és el senyal de la creu. En l'acte de persignar-se, es dibuixa un quatre invertit. Tot plegat el porta a concloure que el quatre, d'igual manera que el cercle i la creu, testimonien la submissió i el respecte vers l'Església. D'aquesta manera l'impressor, que confirma la seva ortodòxia, afavoreix la propagació dels llibres que produeix.

En la mateixa línia, Vertu (2004, p. 46) afirma que el quatre esdevé “en quelque sorte la signature de l'éditeur, car il est tracé de la même manière, sans soulever la plume, comme pour garantir la vérité et l'orthodoxie de ce qui a été écrit”.

Sabatier (1908, p. 121) defensa que el quatre té una altra significació religiosa en afirmar que, en realitat, és un triangle, la figura geomètrica amb què es representa la Trinitat. L'autor ho documenta amb marques comercials suïsses del segle XVIII que contenen creus amb triangles al damunt.

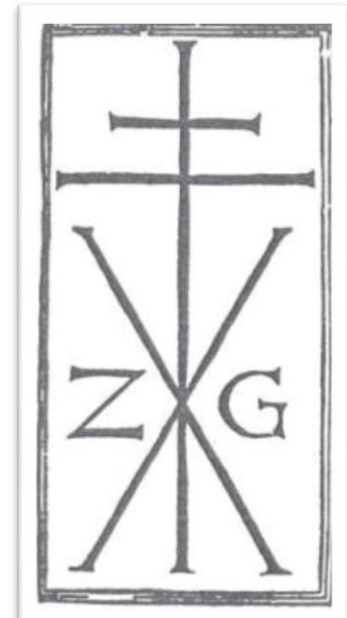


Figura 31. Marca de Gregorio de Gregori (*Scotus novissime*. Venècia, 1505)

Refermant l'argument del crismó com a origen del quatre, cal dir que algunes marques, com la dels venecians De Gregori (Zappella, 1982, núm. 411-415) (figura 31) o els francesos De Marnef (Silvestre, 1867, núm. 974) deriven del crismó X+I. Pel que fa al quatre, fou a París on es crearen els primers dissenys i on va tenir gran acceptació, usats, entre altres, per Berthold Rembolt (figura 32) i Jean Granjon (Renouard, 1928, núm. 956, 395). Altres tipògrafs, com ara els Debougne, d'Angers (Davies, 1935, núm. 192-193), John Siberch, de Cambridge (Avis, 1966, núm. 5), o el valencià Joan Llorenç Cabrera (Vindel, 1942, núm. 499) demostren l'àmbit geogràfic del 4. El signe es va perpetuar durant molt de temps, si bé generalment acompanyat d'altres elements, com ara la marca del flamenc Jan van Ghelen, amb gossos que sostenen l'escut amb les inicials del tipògraf i el quatre (Havre, 1883, 1, p. 169). El distintiu del català Josep Llopis, al segle XVII, segueix també aquest model, substituint aquí els gossos per un llop.



Figura 32. Marca de Berthold Rembolt (*Moralia divi Gregorii*. París, 1495)

#### 4.3.1.3. Lletres, inicials i monogrames

Lògicament, com que les marques constitueixen el recurs inventat pel mateix impressor per identificar les seves produccions, un component que hi figura de manera habitual són les inicials del nom i cognom de l'agent. De tota manera, en alguns casos les lletres incloses no es refereixen al responsable editorial, i alguns autors, com Delalain (1892, p. XXIV), els atribueixen una simbologia religiosa. Bàsicament són tres les lletres que es repeteixen més en els primers temps de la impremta: la X, la V i la S.

Per a Delalain, les tres lletres tenen un sentit cristològic. La X al·ludeix, com en el crismó, a la inicial del nom de Crist en grec. La V, sovint duplicada, es relaciona amb un passatge evangèlic,<sup>21</sup> quan Jesús s'autodefineix, responent al seu deixeble Tomàs, com: "Ego sum Via, Veritas et Vita" ("Jo sóc el camí, la veritat i la vida"). Finalment per a la S, Delalain ofereix una doble hipòtesi: o bé es refereix també al nom de Crist, o bé al mot "Spiritus", fent referència a la Trinitat. García García (2010, p. 23) en el seu estudi del crismó vincula la S a l'última lletra del nom del Crist, segons la fórmula mixta grecollatina "Xpistus", abreviada XPS, molt usada en la diplomàtica i l'art medieval.

Sabatier (1908, p. 123-124) també estudia el significat d'aquestes lletres. Pel que fa a la X, amplia el seu abast ja que, a més de vincular-lo a Jesucrist també suggereix que pot

<sup>21</sup> Bíblia. Jn 14, 6.

designar a sant Cristòfor. El seu nom en grec, Χριστοφορος (Khristophoros), el portador de Crist, va fer néixer la llegenda medieval d'aquest sant duent a coll al per tal de travessar un riu, per la qual cosa fou reconegut com a sant dels viatgers. Els mercaders i els primers impressors podien sentir-lo com a sant propi, ja que sovint duien una vida errant. L'argumentació evangèlica de Delalain sobre la V tampoc no satisfà Sabatier. Segons ell, la V està molt relacionada amb la X perquè de fet forma aquesta lletra en les marques tipogràfiques bé a partir de dues ves baixes unides per les puntes, o bé superposant una V i una V invertida per crear XX.

Quant a la S, és Paul Dissard, conservador del Musée de Lyon, qui introdueix una altra explicació no religiosa. La S correspon als mots llatins “Sigillum” o “Signum”, abreviació usada en segells comercials francesos. En definitiva, la presència d'aquestes lletres ha donat lloc a diverses interpretacions, però cap d'elles acceptada pels especialistes de manera unànime. Només en dues lletres gregues —l'alfa i l'omega— que també es troben en les marques tipogràfiques, coincideixen els experts. Compleixen la mateixa funció que en els crismons més complexos: primera i última lletra de l'alfabet grec, assenyalen Déu com a començament i acabament de tot, tal com diu la Bíblia, en el llibre de l'Apocalipsi: “Jo sóc l'alfa i l'omega, diu el Senyor, Déu el qui és, el qui fou i el qui serà, el Dominador de tot”.<sup>22</sup>

A banda dels últims casos esmentats, les lletres més freqüents a les marques són les inicials dels impressors i llibreters, seguint modalitats diverses. N'hi ha que indiquen el seu nom sencer; d'altres, només inclouen les inicials del nom i el cognom, o bé, una sola inicial de cada impressor, preferentment quan la marca correspon a un taller amb dos o més socis. D'altra banda, majoritàriament les lletres es disposen juxtaposades, però de vegades, els responsables editorials usen distintius amb les lletres enllaçades i combinades amb gust formant dibuixos que reben el nom de monogrames.

El monograma no és una innovació sorgida amb la invenció de la impremta. Allò que fan els tipògrafs és adoptar als fulls impresos un recurs ja emprat a bastament en els manuscrits o els textos epigràfics antics i medievals. Amb les lletres disposades d'una manera singular es representa un personatge o una entitat determinada, i actua a manera de signatura. I com a tal, els monogrames van servir, entre altres funcions, per autenticar documents oficials o per identificar la propietat d'objectes.

---

<sup>22</sup> Bíblia. Ap 1, 8. Altres citacions bíbliques de Déu com a alfa i omega, principi i fi de tot: Ap 21, 6; Ap 22, 14.

En les monedes de sobirans antics ja es troben monogrames, si bé el més rellevant d'aquells temps data del segle III i no té una finalitat política sinó religiosa. El crismó, símbol del triomf del Crist sobre la mort, constitueix un dels principals motius del primer art cristià. A l'alta edat mitjana, Carlemany adopta un monograma format per un rombe, on s'hi llegeixen les tres vocals del seu nom en llatí, del qual surten quatre braços en creu que acaben amb les quatre consonants que completen el

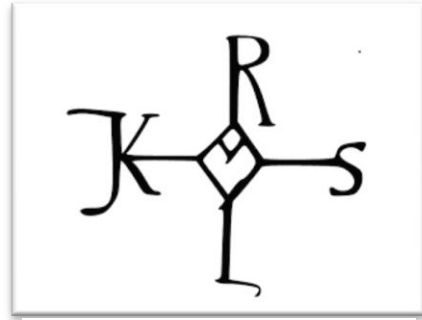


Figura 33. Monograma de Carlemany.

seu nom (figura 33). En un imperi multilingüe i majoritàriament analfabet, el monograma és un instrument útil per testimoniar el poder del monarca, per la qual cosa posteriorment altres sobirans també en fan ús. Progressivament la utilització dels monogrames s'estén a altres col·lectius, com el dels artistes. N'és un exemple ben notable el pintor Albrecht Dürer, qui en algun dels seus quadres signa amb un monograma propi, una A que conté una D.

El monograma està ben representat a França amb impressors que el van adoptar com a element central de les seves marques, com és el cas de Guillaume Le Talleur, de Rouen (Davies, 1935, núm. 184), el parisenc Gaspard Philippe o els lionesos Claude de Harsy i Benoît Rigaud (Silvestre, 1867, núm. 111, 1162, 1217). En altres països, també hi ha exemples de l'ús de monogrames entre els impressors: el ginebrí Wygand Koeln (Silvestre, núm. 817) (figura 34) i els italians Simone da Lovere, que va treballar a Venècia, i Vincenzo Bernerio, de Mondovi (Zappella, 1986, núm. 755, 760). En terres catalanes, usen monogrames Joan Rosembach i Pere Montpezat, entre d'altres. Amb el pas del temps, arreu del continent, els monogrames tendeixen a empetir-se en relació als altres elements figuratius de la marca. Un exemple és la marca de l'impressor Josep Moyà, del segle XVII, que té un monograma on s'indica el cognom, però de mida reduïda, en un gerro de flors.



Figura 34. Marca de Wygand Koeln (*De ecclesiastica unione*. Ginebra, vers 1523)

#### 4.3.2. ANIMALS I PLANTES EN LES MARQUES

Tot consultant repertoris de marques queda palès que els dissenys inspirats en la natura, sobretot en motius animals i vegetals, són abundants. En el seu recull de marques italianes del segle XVI, Zappella (1986) aplega dos-cents seixanta-tres motius diferents, dels

quals setanta-nou tenen com a element central aquestes temàtiques (cinquanta-cinc d'animals i vint-i-quatre de plantes), la qual cosa suposa gairebé un terç del total.

Aquesta presència significativa de la fauna i la flora, que coincidiria en línies generals amb les d'altres manifestacions artístiques, no és estranya; ben mirat, correspon a una dinàmica general de moltes altres societats allunyades en l'espai i en el temps, que prové, en última instància, de temps primitius. Millet (1984, p. 13-24) assenyala que l'home prehistòric concep els animals com a aliment, però també com a elements destacats per explicar la realitat, dotant-los d'una simbologia i integrant-los en els seus cultes. L'art zoomòrfic, com també els bestiariis medievals, que atribueixen als animals qualitats morals, serien manifestacions d'aquest substrat remot.

Durant els primers segles de la impremta europea, els tipògrafs van adoptar nombrosos models de bèsties i plantes per caracteritzar les seves marques, inspirats en la tradició clàssica o la medieval, i més encara, seguint els dictats de la moda de la literatura emblemàtica, de caire moral, sovint ambientada en la natura i protagonitzada per animals.

El present treball no segueix les pautes d'obres com el *Bestiario bibliofilo* de Tuzzi (2009), que recull una llarga llista de la fauna representada a les marques, amb breus apunts sobre elles, i l'enumeració dels seus propietaris; ans al contrari, s'ha primat la presentació detallada de nou exemples —dues plantes i set animals—, seleccionats per la riquesa de les fonts, la seva naturalesa simbòlica i, especialment, pel seu ús freqüent en les marques del període analitzat; s'han deixat de banda els distintius tipogràfics on les espècies dels regnes vegetal i animal no constituïssin l'element central de la marca.

En aquest apartat no s'ha cregut convenient procedir segons els criteris dels naturalistes actuals, que, d'acord amb la metodologia científica, separarien els animals coneguts empíricament d'aquelles bèsties, producte només de la fèrtil imaginació humana, protagonistes de bestiariis, mites i llegendes. Tant l'àliga i el lleó com l'unicorn i l'au fènix són igualment reals en les imatges de les marques, i per tant, uns i altres, mereixedors d'estudi.

#### **4.3.2.1. L'àliga**

Des de molt antic, l'àliga ha estat objecte d'una atenció especials arreu del món, considerada en moltes cultures com la reina de les aus; per això esdevé al cel una figura equivalent a la del lleó a la terra (Chevalier, 1986, p. 63). Precisament l'àliga i el lleó són els dos animals més comuns en l'heràldica, si bé l'ocell és el que presenta formes més variades, entre elles la bicèfala, adoptada per reis i emperadors.

Algunes característiques d'aquest gros rapinyaire, com ara la fortalesa, la vista penetrant, la rapidesa o l'altura del vol l'han fet protagonista de relats i mites, on sovint esdevé l'enllaç entre la terra i el cel, l'emissari dels déus. A la mitologia grega, l'àliga és un animal vinculat a Zeus. A la *Ilíada*, en el cant 24, aquest déu envia una àliga majestuosa a Troia com a senyal de bon auguri quan el rei Príam decideix marxar al campament grec per recuperar el cadàver del seu fill Hèctor. Així mateix, en la història de Prometeu, Zeus el castiga a viure encadenat perpètuament a una roca, on cada dia el visita una àliga que li devora el fetge que torna a créixer cada nit. En altres relats, el mateix Zeus, en una de les seves aventures amoroses, es transforma en aquest ocell per raptar Ganímedes, jove de gran bellesa, que s'endu a l'Olimp. Vista la seva estreta relació amb Zeus-Júpiter, el déu suprem del panteó grecoromà, no és estrany que l'àliga, símbol de poder, es converteixi durant la república i l'imperi romà en la imatge més reproduïda en els estendards de les legions.

A la Bíblia, l'àliga és mencionada en una trentena de passatges, amb visions diferents, fins i tot contraposades. Així, per exemple, en el Deuteronomi, un dels llibres de la Torà,<sup>23</sup> s'estableix que és un animal impur i, en conseqüència, no es pot menjar; en canvi, al llibre d'Ezequiel<sup>24</sup> o a l'Apocalipsi<sup>25</sup> alguns àngels, els éssers més pròxims a Déu, prenen l'aparença d'àligues. Al *Llibre dels Salms*,<sup>26</sup> s'inclou una referència rellevant sobre l'au, en lloar la bondat de Déu que “et corona de felicitat com desitjaves, i tu et rejoyeneixes com una àliga”.



Figura 35. Marca de Domenico i Giovanni B. Guerra (*Concetti della lingua latina*. Venècia, 1562)

Exegetes antics i medievals s'interessen i glosen aquest verset en trobar en l'àliga “que es regenera” un equivalent bíblic —i per tant cristià— a la figura heterodoxa del fènix. El *Fisiòleg* (Villar, Docampo, 2003, p. 111-112), un tractat sobre animals amb històries moralitzadores nascut en l'àrea oriental de l'imperi romà, desenvolupa aquesta imatge: quan el rapinyaire envelleix, les ales li pesen i se li entelen els ulls, vola fins molt a prop del sol, on es cremen les plomes de les

<sup>23</sup> Bíblia. Dt 14, 12.

<sup>24</sup> Bíblia. Ez 1, 10.

<sup>25</sup> Bíblia. Ap 4, 7.

<sup>26</sup> Bíblia. Sal 103, 5.



ales i el tel que li priva de veure. Baixa després a una font on se submergeix tres cops per sortir-ne rejovenit, com una àliga nova (figura 35).

A partir d'aquests textos, els escriptors cristians antics identifiquen l'àliga amb la figura de Jesucrist que ressuscita i puja al cel. La triple immersió en aigua al·ludeix al baptisme, el sacrament de la iniciació cristiana, sota el signe de la Trinitat. Aquesta concepció de l'àliga com a Crist és ben viva encara durant els segles XVI i XVII, tal com ho palesa l'obra de Sebastián de Covarrubias (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*:

“El aguila sinifica a Christo en razon de su excelencia entre los demas hombres y Dios, como el aguila, entre las demas aves, por ser reyna de ellas, y por el buelo tirado conque bajó a encarnar en las entrañas de la Virgen Maria, y el mesmo con que bolvio de la tierra al cielo, quando resucitó de entre los muertos y subió a los cielos. [...] Christo es aguila de aguda vista por quanto penetrava los coraçones de los bien y mal intencionados, mira al sol de hito en hito, porque desde el punto de su concepción fue comprehensor, y su benditissima anima clara y abiertamente contempló la divina essencia en que consiste la bienaventurança. Tambien es semejante al águila que saca la presa de entre las uñas a qualquiera otra ave, como es el milano, pues sacó de las uñas y cautividad del demonio las almas de los santos padres que estaban en el limbo, y cada dia se saca las de los pecadores, que con arrepentimiento y dolor de sus pecados se buelven a el”.

L'àliga s'ha associat a Jesucrist, i també a profetes, com ara Elies, que va pujar al cel en un carro de foc, o a alguns dels apòstols, especialment sant Joan Evangelista, tal com es presenta al tetramorf, la representació iconogràfica dels quatre evangelistes. Els comentaristes medievals expliquen aquesta vinculació perquè la vista aguda i penetrant de l'àliga es correspon amb la profunditat teològica del seu evangeli.

L'extensa presència d'aquest rapinyaire en l'imaginari europeu genera una ambivalència moral, ja vista en la Bíblia, i al costat de valors positius com la fortalesa, l'agudesa de pensament o la noblesa, s'hi descobreixen altres aspectes contraris. Segons Biedermann (1993, p. 23) encarna també el pecat de la supèrbia. Segons Chevalier (1986, p. 60), en el seu vessant negatiu, l'ocell simbolitza el poder abusiu i l'opressió.

En la literatura emblemàtica, preval la visió positiva d'aquest ocell. Alciano l'usa en cinc dels seus emblemes com a símbol de fortalesa i poder. Certament també hi figura com a botxí de Prometeu o raptor de Ganímedes, però fins i tot en aquest últim cas, la funció de l'àliga és positiva, tal com argumenta Arbury (1998, p. 11):

“Based on Xenophon's explanation of the Ganymede story as a moral allegory of intellectual love, Renaissance humanists equated it with divine or spiritual love (the Christian soul enraptured by God) as opposed to carnal love. This concept was propagated in

emblem books of the time, beginning with Alciati's *Emblemata*, first published in 1531. Alciati makes the spiritual meaning clear by titling the illustration of the rape of Ganymede *Deo laetandum*, or "rejoicing in God".

En les marques d'impressor, l'àliga és un motiu freqüent. Tuzzi (2009, p. 90-96) registra gairebé una setantena de tipògrafs i llibreters que publicaren les seves obres amb la imatge d'aquesta au, sovint es repeteixen les mateixes escenes. Una de les més difoses és la de l'àliga que es regenera, representada prop del sol, perdent les plomes, i amb lemes que n'aclareixen l'escena: "Renovabitur" ("Serà renovat"), "Renovata iuventus" ("Joventut renovada") o el verset textual del salm 103 abans al·ludit. Entre altres, l'adopten els germans Domenico i Giovanni Battista Guerra (figura 35), Giovanni Maria Scotto (Zappella, 1986, núm. 132-135), l'aragonès Pedro Sánchez de Ezpeleta (figura 36) i el granadí Sebastián Mena (Vindel, 1942, núm. 309, 398). L'àliga bicèfala, és utilitzada per Willem Vorsterman, d'Anvers (Havre, vol. 2, p. 379), Rutger Velpius, de Brussel·les (Haeghen, 1894, vol. 2), el francès Jean Bonfons (Silvestre, 1867, núm. 125) i el venecià Paolo Baglioni (Iafelice, 2006, núm. 26-28).



Figura 36. Marca de Pedro Sánchez de Ezpeleta (*Segunda parte de los dialogos*. Saragossa, 1577)

Entre tots els impressors que tenen l'àliga com a distintiu, destaca el lionès Guillaume Rouillé. El bibliògraf Baudrier (1895-1921, IX, p. 67-73) recull vint-i-dues marques d'aquest editor, totes elles variants d'un model compost d'una àliga, generalment sobre



Figura 37. Marca de Guillaume Rouillé (*Commentarii in Ecclesiasten Salomonis*. Lió, 1555)

una bola, i amb l'ocell flanquejat, en un pla inferior, per una o dues serps entortolligades (figura 37). En aquest disseny, l'ocell significa la virtut victoriosa, i la bola, la fortuna canviant. A banda dels seus hereus, altres tipògrafs s'apropien del dibuix, com Jacques Prost, actiu també a Lió (Laurent-Vibert, Audin, 1925, núm. 204) i Giacomo Giordano, que treballa a Pàdua (*Edit16*).

El model de Rouillé també arriba a Catalunya, i diversos tallers catalans, com el del barceloní Joan Amelló, el fan servir en algun dels seus impresos. D'altra banda, Jaume i Pau Cor-

tey associen de manera destacada l'àliga amb el cor, el seu distintiu familiar. Altres impressors catalans empen les àligues com a sostenidors de les imatges principals de les marques, sovint en casos de societats editorials dels segle XVII, com les encapçalades per Antoni i Baltasar Ferrer, o la d'Andreu, Lacavalleria, Figueró & Llopis. Un altre cas és el del distintiu més habitual de Claudi Bornat, l'Infant Jesús sobre una àliga. La imatge, ben expressiva, tradueix l'enssenya de la seva botiga: "Sub aquila forti" ("Sota l'àliga forta").

#### 4.3.2.2. L'arbre

La funció simbòlica de l'arbre és un fet d'abast universal. Mircea Eliade (1974) ha demostrat que en totes les cultures antigues l'arbre compleix un paper que va més enllà de la seva realitat natural, i així forma part dels cultes religiosos i les tradicions populars. A més, les coincidències en la concepció dels diversos arbres sagrats, fins i tot entre exemplars de zones llunyanes, com ara l'Yggdrasil, entre els germànics septentrionals, o el Ceiba del poble maia, són notables, perquè de fet comparteixen un simbolisme comú. Segons Eliade (1974, vol. 2, p. 43, 54), l'home sacralitza l'arbre perquè manifesta una realitat sobrehumana. Un ésser que creix vertical, que dona fruits, que perd les fulles, però que es regenera periòdicament. Per a l'home antic, l'arbre representa l'evolució del cosmos sencer, i en ell hi veu "una vida sense mort", una regeneració perpètua, i aquí fonamenta les seves esperances en la pròpia immortalitat.

Biedermann (1993, p. 41) considera que l'arbre, un ésser vertical, arrelat a la terra, però amb un tronc i unes branques que s'eleven cap al cel, és universalment considerat com un "ésser de dos mons", un mitjancer entre aquests dos àmbits, el de baix i el de dalt. Chevalier (1986, p. 118) augmenta el nombre a tres perquè divideix l'àmbit inferior entre el món subterrani, el de les arrels, i el terrestre, i insisteix en la seva centralitat: l'arbre es configura com l'eix del món.

Atesa la vasta dimensió simbòlica de l'arbre, és lògica l'abundància de mites i llegendes, que l'expressen i desenvolupen. A la Bíblia n'hi ha un exemple paradigmàtic, en la narració de la creació de l'univers.

"Jahveh Déu plantà un jardí a Edèn, cap a Orient, i hi posà l'home que havia format. Jahveh Déu va fer néixer de la terra tota mena d'arbres bonics de veure i gustosos de menjar, i l'arbre de la vida en mig del jardí, i l'arbre del coneixement del bé i del mal. [...] Després Jahveh Déu digué: Vet aquí que l'home s'ha tornat com un de nosaltres, coneixedor del bé i del mal! Que ara no estengui la mà i no abasti també de l'arbre de la vida, i en mengi i visqui per sempre! I Jahveh Déu l'expulsà del jardí d'Edèn".<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Bíblia. Gn, 2, 8-9. 3, 22-23.

El relat bíblic esmenta dos arbres singulars. Cirlot (1985, p. 81) afirma que això no és excepcional. També a l'entrada est del cel babilònic hi havien dos arbres: el de la vida i el de la veritat, que simbolitzarien el ser i el conèixer. De tota manera, la representació més habitual és la d'un arbre sol, generalment el de la vida. Com ell, apareixen exemplars en altres civilitzacions, com la grecoromana, amb l'arbre del jardí de les Hespèrides, que dona pomes daurades que proporcionen la immortalitat; o la xinesa i la persa, que amb els préssecs del Si-wang mu o la saba del Haoma, respectivament, concedeixen el mateix do extraordinari.

El cristianisme no oblida la narració mítica del Gènesi, i ja des del segle II amb sant Ireneu es relaciona l'arbre del bé i del mal, senyal del pecat, amb la creu, el nou arbre que du la salvació a l'home. Al Nou Testament hi ha alguns textos on es fa referència als arbres. En un d'ells, a l'evangeli de sant Mateu, Jesús predica contra els falsos profetes, que equipara a arbres corcats i avisa que "tot arbre que no lleva bon fruit és tallat i tirat al foc. Així és que pels fruits els coneixereu".<sup>28</sup> Aquest passatge tindrà especial repercussió en la iconografia barroca ibèrica i hispanoamericana (Navarrete Prieto, 2001), ja que es relaciona amb el "memento mori" ("recorda que has de morir"), el motiu literari i artístic que al·ludeix a la finitud de l'home i el judici final. Un altre text del Nou Testament, de l'Epístola als Romans, conté la paràbola de l'olivera, que serà representada a bastament en la iconografia europea dels segles XVI i XVII, com a exhortació a la fidelitat a Déu i clam contra la supèrbia.

"És cert que algunes branques de l'olivera que és Israel van ser tallades, i tu, olivera borda, fores empeltada entre les que quedaven i ara comparteixes amb elles la saba que puja de les arrels. Però no te'n gloriïs ni menyspreïs les altres branques. Com podries gloriar-te'n? Sàpigues que no ets tu qui sostens l'arrel, sinó que l'arrel et sosté a tu! Tu pots dir: «Van tallar aquelles branques per empeltar-me a mi.» És cert, les van tallar per la seva infidelitat, i tu, en canvi, et mantens per la fe. No siguis orgullós, sinó temorós, perquè Déu, que no va plànyer les branques nascudes de l'arbre, tampoc no et plànyeria a tu".<sup>29</sup>

La literatura emblemàtica també dedica atenció als arbres. L'obra d'Alciato conté emblemes on els arbres hi tenen un clar protagonisme en les escenes plantejades, sols o acompanyats d'homes i animals. A més, els últims catorze emblemes tracten exclusivament del simbolisme moral d'un arbust o un arbre, tals com l'alzina, l'avet, el salze o el xiprer. Val a dir que aquesta dedicació és limitada al regne vegetal, les bèsties no són tractades de manera detallada en una altra sèrie paral·lela d'emblemes.

<sup>28</sup> Bíblia. Mt 7, 15-20.

<sup>29</sup> Bíblia. Rm 11, 17-21.



Figura 38. Marca de Charles Estienne (*Cato major*. París, 1552)

Segons Guérin (1977, p. [11]), l'arbre és l'element simbòlic més usat en les marques tipogràfiques. De fet, les més antigues consten d'escuts dels impressors penjats d'una branca d'arbre, si bé la presència de l'arbre sencer no hi figura fins a les darreries del segle XV (Davies, 1935, p. 198). En les marques següents, l'arbre sol ocupar una posició central, i d'ell penja l'escut que sovint conté un monograma del tipògraf, que a més és sostingut per dues figures humanes o animals que flanquegen l'arbre. En aquestes imatges la planta es representa frondosa i exuberant, identificada amb l'arbre del coneixement del bé i del mal, per bé que en alguns casos que es representen espècies perennes, també podria correspondre a l'arbre de la vida, com la de Heinrich

Geisler, impressor de Colònia (Schlütter, Vinken, 1997, p. [9]). En qualsevol cas, algunes marques, com les de Guillaume Eustace, Damian Hichman i Richard Grafton (Davies, 1935, núm. 88, 114, 240) semblen reproduir un pomer.

Ultra les marques amb escuts, els arbres també apareixen com a motius principals de les marques. Precisament, algunes de les ensenyes més difoses pertanyen a aquest grup. L'arbre utilitzat per la família d'impressors Estienne (Renouard, 1928, núm. 290-307) (figura 38) des de mitjans del segle XVI, és una olivera, de vegades amb un home que la contempla mentre algunes de les branques s'esqueixen. El lema: "Noli altum sapere" ("No siguis orgullós"), citació bíblica de la paràbola de l'olivera, abans esmentada, n'aclareix el sentit, contrari a la supèrbia intel·lectual. La fama d'aquest taller familiar provoca que altres tipògrafs la copiïn, com el romà Andrea Fei. Un altre exemple molt significatiu és la marca dels grans editors Elsevier, de Leyden, que fan ús d'una vinya emparrada en un arbre, que al·ludeix a la cooperació entre els membres de la nissaga (Schlütter, Vinken, 1997).

Altres impressors trien l'arbre com a ensenya per la seva longevitat, cosa que els permet incloure lemes sobre el temps, com Giovanni Maria Verdi (Zappella, 1986, núm. 965), de Mòdena, amb un arbre ple de fruits i el lema "Sua cuique dies" ("A cadascú li és donat un temps"), o el madrileny Andrés de Carrasquilla (Vindel, 1942, núm. 458), que acompanya la imatge d'un arbre adult amb el lema "Tempore virga fui" ("En un temps vaig ser plançó"), i que Cacheda Barreiro (2006, p. 93) relaciona amb la literatura emblemàtica coetània de Juan de Horozco y Covarrubias. A la Castella barroca els dissenys

d'algunes marques fan referència també a la tala de l'arbre per simbolitzar la mort, com la de Matías Gast, de Salamanca (Vindel, 1942, núm. 289) (figura 39).

A Catalunya alguns tallers adopten l'esquema de l'arbre del paradís, del qual penja un escut, com Joan Rosembach, Pere Montpezat i Pere Malo. Pel que fa a la presència d'arbres com a motiu central, els únics exemples corresponen a marques parlants d'impressors, amb cognoms relatius a aquestes plantes, cas de Samsó Arbús i de Joan Sapera. En ambdós casos, els seus propietaris no inclouen cap lema que pugui aportar una simbologia moral addicional. La marca de Sapera és singular perquè trenca amb el principi d'economia propi de les marques, inclou una doble representació del mateix element: damunt, l'arbre carregat de peres, i en la part inferior, altre cop la fruita.

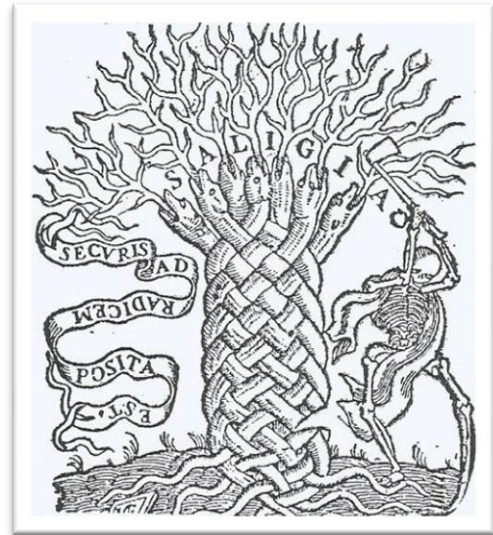


Figura 39. Marca de Matías Gast (*Tratos y contratos de mercaderes*. Salamanca, 1562)

#### 4.3.2.3. L'au fènix

Aquest ocell mític té un abast geogràfic i cronològic molt extens. Llegendes similars sobre aquesta au apareixen en zones tan distants com Xina i Israel, amb les figures del feng-huang i el milcham, respectivament (Biedermann, 1993, p. 192-193). Pel que fa a la tradició occidental, els orígens de l'animal fabulós semblen provenir de l'antic Egipte, un ocell sagrat anomenat bennu, vinculat al culte solar i representat com un agró.

Roelf van den Broek estudia la primera referència textual d'un autor occidental sobre el fènix, en uns versos sobre el temps del poeta grec Hesíode (1972, p. 76-97). Amb tot, és l'historiador Heròdot d'Halicarnàs qui redacta el primer text centrat en l'animal, amb la qual cosa incorpora aquesta llegenda egípcia a la cultura grecoromana, encara que de manera molt lliure. Al llarg de l'antiguitat clàssica, el relat de l'au fènix va evolucionar amb divergències entre els autors. Així, per exemple, les fonts no es posen d'acord en el color del plomatge de l'ocell, que va des del groc i el taronja fins el porpra; de fet, com algun crític ha apuntat, es tracta de colors diferents, però que tenen un punt de connexió, ja que tots estan relacionats amb el curs del sol, entre l'alba i la posta. El primer dels glossadors del fènix, Heròdot, informa de la bellesa i la longevitat de la criatura, que ell descriu com un àliga, però no fa esment de la seva reproducció i mort, que posteriorment esdevindrà el seu tret més definitori. Tal vegada la seva identificació amb un rapinyaire prové de la confusió d'Heròdot sobre les pintures de l'au sagrada, que correspondrien en realitat al déu falcó Horus.

“Hi ha encara un altre ocell sagrat, l’anomenat fènix. Jo l’he vist només en pintures, ja que els arriba molt de tant en tant, només cada cinc-cents anys, segons diuen els d’Heliòpolis; i diuen que només apareix quan se li ha mort el pare. Si és com el pinten, vet aquí el seu aspecte i les seves dimensions: de les seves plomes, les unes són de color d’or; les altres, molt vermelles. El seu perfil és molt similar al d’àliga. D’aquest ocell expliquen, però jo no m’ho crec, que fa això: s’envola a Aràbia i porta al santuari d’Hèlios el cos mort del seu pare, que ha recobert de mirra, i l’enterra en aquest santuari” (Heròdot, 2001, p. 51).<sup>30</sup>

D’acord amb García Arranz (1996, p. 336), els primers escriptors clàssics — Anaesidemus i el senador romà Manili— que fan referència a la mort i posterior resurrecció del fènix daten del s. I aC. Un segle més tard, l’escriptor Ovidi també en parla a *Les metamorfosis*, el seu gran poema mitològic.

“Hi ha, però, un ocell, que ell mateix es renova i es reproduceix: els assiris l’anomenen fènix; no viu ni de gra ni d’herbes, sinó de llàgrimes de l’encens i del suc de l’amom. A penes ha complert el cinc segles de la seva vida, a les branques d’una alzina o al cimera d’una tremolosa palmera es basteix un niu amb les seves ungles i el seu bec pur. L’encatifa amb canyella i espigues de nard ben olent i trossos de cinamom amb rossa mirra; s’hi posa a sobre i fineix la seva vida entre perfums. Aleshores, diuen, del cos patern reneix un petit fènix que ha de viure els mateixos anys. Quan el temps li ha donat forces i pot portar un pes, alleuja del pes del seu niu les branques del gran arbre i, piadós, s’emporta el seu bressol, que és també la tomba del seu pare, i a través de les aures lleugeres arriba a la ciutat d’Hiperíon i el deixa davant les portes sagrades del temple d’Hiperíon” (Ovidi, 1932, p. 126-127).<sup>31</sup>

Ovidi ja esmenta el principal tret de l’animal, la capacitat del fènix d’autoregenerar-se, indicant la versió tradicional sobre la seva mort, per la putrefacció del seu cos. Des de l’últim terç del segle I altres autors, com Marcial i Estaci, imaginem un altre òbit del fènix, a causa de la crema del seu cos per l’acció dels raigs del sol sobre el niu fins que només en queden les cendres. Lecocq (2009, p. 91-92) explica el fet perquè s’apliquen a l’ocell els costums funeraris propis dels romans d’aquell temps i per l’assimilació del seu niu amb les pires funeràries dels emperadors, ja que tots ells feien servir les herbes aromàtiques més exquisides.

“Així com les flames renoven el niu de l’ocell assiri, sempre que ha viscut el seu cicle deu vegades secular, així una nova Roma s’ha despullat de la seva vellesa xaruga i ha adoptat l’aspecte de qui la governa” (Marcial, 1952, p. 12).<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Correspon a *Història*, llibre II, 73.

<sup>31</sup> Correspon a *Les metamorfosis*, llibre XV, 391-407.

<sup>32</sup> Correspon a *Epigrames*, llibre VII, 7.

Marcial es refereix al fènix tot recordant la procedència assíria d'aquesta au, segons la versió d'Heròdot. Aquest fragment de l'epigrama incideix en una nova significació política de l'animal en l'antiga Roma, que donarà lloc posteriorment a representacions figuratives en la numismàtica imperial. Tanmateix, la primera pintura evident del fènix correspon a un àmbit ben allunyat dels àmbits de poder. En un fresc de Pompeia s'hi dibuixa un ocell acompanyat de la inscripció *Phoenix felix et tu*. La pintura decora la paret de la taverna d'Euxí, i per tant manifesta clarament la gran popularitat assolida pel mite del fènix en el món romà, més enllà de les elits cultes de l'imperi.

Lecocq senyala la incorporació, en el programa propagandístic imperial, del motiu del fènix en les monedes des del segle II, en temps de l'emperador Adrià, que es mantindria durant dos segles. Curiosament, les imatges artístiques no respecten les convencions literàries sobre la descripció física d'aquesta criatura. Així, el fènix abandona l'àliga d'Heròdot i pren la vella factura egípcia d'un graó, ornat amb un nimbe de raigs, l'atribut romà de sobirania, i associat amb altres elements de poder, ja sigui posat damunt del globus del món o bé acompanyat del ceptre, el tron, etc.

“Le phénix numismatique, loin d'être une figure religieuse du culte isiaque ou du culte chrétien, est une figure impériale essentiellement politique, symbole du pouvoir: le phénix, être unique et solaire, roi des oiseaux, éternellement renaissant, n'est associé qu'à l'empereur ou aux membres de sa famille” (Lecocq, 2009, p. 90).

El cristianisme no va restar indiferent a la figura del fènix. Com altres elements propis de la cultura pagana, l'Església dels primers segles no va bandejar-lo, sinó que el va mantenir i el va dotar d'una nova simbologia. El triomf sobre la mort de l'au fènix esdevé l'anunci de la resurrecció. La mostra cristiana més antiga correspon a la *Carta als corintis* de Climent de Roma, de finals del segle I, on aquest autor inicia un argument fecund a favor de la immortalitat de l'home: vist el miracle que Déu obra amb l'au fènix, un simple animal, què no arribarà a fer amb el rei de la creació? (García Arranz, 1996, p. 340). Aquesta mateixa idea la reprenen, entre altres, als segles III i IV, l'apologeta Tertul·lià i Ciril de Jerusalem, respectivament. Aquest últim pare de l'Església declara fins i tot que la raó de la creació divina del fènix és constituir una prova palpable de la resurrecció davant la incredulitat dels pagans.

“Però els grecs demanen una resurrecció dels morts ben manifesta. I diuen que, si és veritat que aquests éssers ressusciten, és perquè no es podrien totalment, i demanen de veure clarament un animal totalment putrefacte que hagi ressuscitat. Déu coneixia la dificultat que tenen els homes de creure i creà un ocell, per exemple, anomenat fènix. Aquest ocell, com escriu Climent i narren molts altres, és únic en el seu gènere, i va a Egipte cada quatre-cents anys, i és una prova de la resurrecció. [...] Ocell admirable certament, el fènix, però ocell irracional, que mai no ha cantat salms a Déu. Així doncs, a



un animal irracional, que no coneix el seu Creador, li fou atorgada la resurrecció d'entre els morts, i a nosaltres, que glorifiquem Déu i guardem els seus preceptes, no ens serà donada la resurrecció?" (Ciril de Jerusalem, 1997, p. 294-295).<sup>33</sup>

En el comentari precedent, Ciril defineix el fènix com "únic en el seu gènere". Precisament aquest tret dugué alguns intel·lectuals cristians a identificar el fènix també amb el mateix Jesucrist que, com ell, triomfa sobre la mort. Més tard també s'assimilà a la Verge Maria, vist el seu naixement asexual, i als sants, en especial aquells que van patir el turment del foc, com sant Llorenç i santa Apol·lònia (Tuzzi, 2009, p. 41), i als venerats per la seva castedat, com santa Agnès (Diego Barrado, 2010, p. 178).

La importància d'aquest ocell dins de la simbologia cristiana primitiva és palesa tant per la composició de llargs poemes dedicats al fènix, com *Carmen de ave phoenice*, de Lactanci i *Phoenix*, de Claudi Claudià, com per les manifestacions artístiques. La pintura més antiga figura en la paret de la capella grega de la catacumba de Priscilla, al s. III, i s'hi representa l'au mítica com una mena de paó o faisà, amb una aurèola al cap. També en la tècnica del mosaic, molt important en l'art paleocristià, hi apareix reproduït, sovint damunt d'una palmera, tradició que es manté al llarg de centúries. Així, al segle VI, es representa al temple de Sant Cosme i Damià, a Roma, o al d'Apolinar in Classe, a Ravenna, i tres segles més tard, a les esglésies romanes de Santa Prassede i de Santa Cecília del Trastevere.

Les raons que expliquen la riquesa iconogràfica de l'au fènix són, segons Lourdes Diego Barrado (2010), la seva vinculació amb les idees de salvació, de triomf i d'eternitat, i també, en el context romà, l'ús propagandístic d'un antic símbol de l'autoritat romana per part dels papes a fi de manifestar el seu poder davant dels monarques.

Hi ha un altre àmbit on el fènix assolí molta importància. En l'alquímia la seva prodigiosa metamorfosi, resulta una analogia clara de les transformacions de la naturalesa dels materials. Evidència del paper destacat en tenia en aquest entorn, la fita màxima que cercaven els seus seguidors, la pedra filosofal, era designada precisament amb el nom de fènix.

Durant el Renaixement, el fènix adquireix relleu un altre cop. Davant la multiplicitat d'ocells amb què havia estat imaginat, els artistes de l'edat moderna el reproduïen amb la forma d'una àliga grossa, que apareixia a Heròdot, i potser també per vincular-lo amb l'animal més clarament relacionat al passat imperial de Roma. Tanmateix, el fènix abandona la seva aurèola, la imatge majestuosa de les monedes romanes o dels mosaics

---

<sup>33</sup> Correspon a *Catequesis baptismals*, XVIII, 8.

crisians, i se'l reproduceix sobretot en el moment de la seva “mort” entre flames, d'acord amb la imatge literària que s'hauria anat imposant en època medieval.



Figura 40. Marca de Geronimo Biondo (*Epistole Marsilii Ficini*. Venècia, 1495)

En l'àmbit secular, Tervarent (2002, p. 251-253) en recull mostres especialment en les arts decoratives o en obres de petit format, medalles i gravats d'artistes secundaris del Cinquecento, com Giancristoforo Romano i Maffeo Olivieri, amb les imatges de l'ocell acompanyades de lemes al·lusius: “ignis omnia vorat ipsam recreat” (“el foc ho devora tot, però fa renéixer el fènix”) o “perpetuitati dicatum” (“abocat a la perpetuitat”). Al barroc, el fènix continua sent un motiu recurrent a Itàlia, Flandes i els Països Baixos, amb pintors i gravadors com Antonio Tempesta, Hendrick Goltzius i Frans Francken, el Jove.

De la mateixa manera, des de final del segle XV, els impressors inclouen gravats del fènix en les marques distintives. Tuzzi (2009, p. 124-126) esmenta, en una llista no exhaustiva, vint-i-sis tipògrafs, la majoria italians, que el reproduïxen. Un dels més antics és Girolamo Biondo, editor florentí establert a Venècia, que el 1495 inclou la reproducció magnífica d'un fènix enmig del foc (figura 40); dissortadament —tal com diu Har-

man (1983, núm. 75)— s'ignoren completament els motius que van dur Biondo a usar aquell motiu nou en el camp de les marques.



Figura 41. Marca de Gabriele Giolito de' Ferrari (*Mondi celsi, terrestri et infernali*. Venècia, 1562)

Es conserva molta més informació dels distintius de Giovanni i Gabriele Giolito de' Ferrari, sens dubte les marques tipogràfiques amb la imatge del fènix més famoses de la història de la impremta (figura 41). El pare, Giovanni, havia usat un altre gravat identificatiu amb dos guerrers que sostenien un escut penjat d'un arbre, abans d'adoptar la marca figurativa que representava l'ocell mitològic el 1538.

Per a Tavoni (2006), la substitució és una manifestació del canvi en l'activitat editorial. La impremta, simbolitzada pels guerrers, era entesa com un instrument per a la defensa de la cultura escrita; en canvi, la imatge de l'ocell sobre un globus alat incideix, segons l'autora, en una concepció de la cultura no com un bé amenaçat, sinó més optimista, on la paraula impresa garanteix la difusió del saber i la renovació constant.

Malgrat aparèixer en l'etapa de Giovanni Giolito, fou en temps del seu fill Gabriele quan la marca del fènix (Vaccaro, 1983, núm. 363) es difondria arreu, seguint el gran creixement de l'empresa fundada a Venècia, amb sucursals a Nàpols, Bolonya i Ferrara, i una política editorial innovadora, que donava preeminència a les edicions de petit format i a la publicació dels grans autors en llengua italiana. A partir de 1542 i al llarg dels trenta-sis anys d'activitat de Gabriele, l'editorial produiria una vintena de versions del fènix, majoritàriament amb el model tradicional de l'ocell cremant-se, acompanyat de lemes al·lusius que aclarien l'escena: “De la mia morte, eterna vita io vivo” i “Semper eadem” (“Sempre la mateixa”).

Angela Nuovo i Christian Coppens (2005, p. 125-140), en la monografia sobre Gabriele Giolito de Ferrari, tracten amb detall els dissenys de l'au fènix que va usar, i destaquen allò que el diferencia d'altres impressors coetanis: Giolito va aplicar una “vera e propria ofensiva di marketing” a l'entorn d'aquesta marca. A fi d'aconseguir la ràpida identificació dels seus llibres, va donar al distintiu un clar protagonisme, tant a les portades com als colofons. D'altra banda, el 1555 va decidir la publicació d'un volum sencer dedicat al mite del fènix, aplegant adaptacions dels poemes clàssics d'Ovidi, Claudià i Lactanci i altres textos d'Heròdot, Plini, el Vell, i Tàcit. La seva política de màrqueting va reeixir. A més de l'èxit comercial, aconseguí que el fènix fos reconegut arreu com a ensenya de la seva casa editorial, tal com ho corrobora el gest de l'emperador Carles V, que el 1556 va entregar-li una escultura daurada d'aquest animal fabulós.

El seu èxit va fer que altres tipògrafs usessin el fènix com a marca. A França, l'adopta el llibreter parisenc Louis Bégat, a mitjans del segle XVI, i el seu successor, Jean Gueullart, la continua mantenint (Renouard, 1928, núm. 417) amb el lema “Mihi mori vivere



Figura 42. Marca de Jean Gueullart (*De partium orationis syntaxi*. París, 1551)

est” (“Morir per a mi és viure”) (figura 42). Fins i tot a Venècia, seu central de l’editorial de Gabriele Giolito, un altre impressor, Domenico Giglio, va imitar el seu disseny de fènix, però probablement fou denunciat ja que no va emprar-lo més. Posteriorment va arribar la revenja de Giglio, que va adoptar una nova ensenya que recordava els dissenys de Giolito, però en comptes d’un fènix s’hi dibuixava un corb amb un escorpí al bec. La imatge s’inspirava en l’emblema 173 d’Alciato (Nuovo, Coppens, 2005, p. 143-145), que es referia a la justa venjança, on un ocell gros mor en ser picat per l’escorpí quan havia volgut menjar-se’l.

Les còpies més fidels dels dissenys del fènix de Giolito de’ Ferrari són les ibèriques. Al regne de Castella, l’empra Ildefonso de Terranova y Neyla a Salamanca (Ruiz Fidalgo, 1994, 1, p. 106), i ja al segle XVII, el madrileny Mateo de Llanos. Sense que segueixi el model de l’impressor venecià, hi ha també la marca de Benito Boyer, actiu a Medina del Campo (Pérez Pastor, 1895, p. 225) (figura 43).

A Catalunya, treballa Jaume Cendrat, que és l’introduïdor de l’au fènix a la península. Alterna dos models, un de més elaborat, on l’ocell s’envolta d’àngels i lleons alats; i un altre, que només compta amb l’escena central de la marca anterior (Vindel, 1942, núm. 315-316). L’altre gran editor que fa servir el fènix a Catalunya és Juan de Bonilla. La major part de la seva producció es desenvolupa a Saragossa (Vindel, 1942, núm. 417, 427-429), però també costea edicions impreses a Barcelona (Vindel, 1942, núm. 426), amb l’au flanquejada per dos llancers i un lema manllevat de Cendrat: “Ex me ipso renascor” (“Reneixo de mi mateix”).



Figura 43. Marca de Benito Boyer (*De iustitia & iure*. Medina del Campo, 1589)

#### 4.3.2.4. El griu

El griu és un animal fabulós, combinació imaginària de lleó i àliga, que deriva de les qualitats comunes de poder i noblesa que se’ls atribueixen. En la representació més típica té el cos, les potes i la cua del felí, i el cap i les ales del rapinyaire. En algunes versions, les potes, ja siguin només les dues anteriors, ja siguin totes quatre, es corresponen

amb les de l'ocell. Curiosament el griu compta també amb unes orelles en punta i un bony al front que no pertanyen a cap dels dos animals (Silva Santa-Cruz, 2012, p. 45).

D'origen oriental, des d'antic s'atribueixen al griu valors contraposats. A l'Egipte faraònic o a la Creta minoica se'l considera una criatura benèfica i protectora, mentre a Mesopotàmia s'associa a les divinitats malignes de l'infern. A Grècia i a Roma preval la visió positiva. Segons Charbonneau-Lassay (1928, p. 271-272), per als grecs és “un animal de lumière”, “l'inspiration poétique qui emporte l'esprit loin des vulgarités de ce monde”. Vinculat a Apol·lo, carrega el carro que porta el sol en el seu viatge diari; així mateix, també tira del carruatge de la deessa Nèmese amb què viatja pel món administrant justícia. Nèmese és representada sovint amb una roda, i a voltes en les imatges se substitueix la figura de la divinitat pel griu amb una de les potes davanteres sobre una roda. Aquesta representació de l'animal híbrid amb l'atribut de Nèmese sorgeix a la Roma imperial, inicialment en la província d'Egipte.

Entre altres possibles motius d'aquesta associació, Hornum (1993, p. 28-32) esmenta el sincretisme religiós entre una divinitat grega i una altra d'egípcia de característiques similars. Les dues personificarien el poder del sobirà, ja que Nèmese simbolitza la justícia i la pau que aplica l'emperador, mentre el griu, en el context egipci, és símbol del faraó victoriós davant dels enemics, que manté la llei i l'ordre públic.

Silva Santa-Cruz (2012, p. 46-48) recull les principals fonts escrites antigues i medievals sobre aquesta bèstia llegendària, que s'inicien amb els grecs, Heròdot, el dramaturg Èsquil i Ctèsies de Cnidos, i segueixen amb els autors llatins, com el naturalista Plini, el Vell, Apol·loni de Tiana, el geògraf Pausànies o Claudi Elià. La majoria d'aquests textos, a banda de la descripció física de la bèstia, destaquen que viuen en zones auríferes remotes, on protegeixen amb ferocitat l'or que custodien.

La Bíblia, potser per influència babilònica, en els llibres del *Levític* i el *Deuteronomi*,<sup>34</sup> incideix en la valoració negativa d'aquesta criatura, que inclou dins dels animals impurs i per tant prohibits de menjar o de sacrificar a Déu. En la Vulgata, la versió llatina de la Bíblia feta al segle VI a partir del text original, el mot hebreu “pérés”, que vol dir “trencador” i que designava probablement el rapinyaire més gros conegut, és traduït per “grypum” o “gryphum”, és a dir, el griu mític. Souvay (1907) explica la interpretació errònia del mot, que en realitat designa probablement el trencalòs, tal com figura en les versions modernes de la Bíblia. Tanmateix, per als autors antics i medievals el griu figura en el llistat d'animals bíblics i, com a tal, és objecte d'atenció especial.

---

<sup>34</sup> Bíblia. Lv 11, 13-14. Dt 14, 11-12.

Els textos cristians mantenen les dades dels autors grecolatins referents a la seva morfologia i a la ubicació geogràfica, però suprimeixen lògicament tota informació relativa a les divinitats paganes. Ressalten el seu caràcter de criatures poderoses que vigilen i defensen amb feresa els seus tresors, i s'incorporen als bestiaris, les enciclopèdies i els relats de viatges medievals. Pel que fa a les valoracions sobre la criatura, s'observa una diferenciació clara: per a uns és una criatura cruel i perversa, encarnació del dimoni; per a altres, en canvi, simbolitza la figura de Crist:

“Réunissant en lui les deux natures de l'aigle et du lion, le griffon est l'un des plus satisfaisants parmi les emblèmes de la double nature du Christ. «Aquila, Christus. Leo, Christus», dit *La Clef* de saint Mélicon; le bust d'aigle figurant en la circonstance la divinité du Sauveur et le corps du lion, posé sur terre, représentant son humanité” (Charbonneau-Lassay, 1928, p. 325).

El griu també apareix en grans obres literàries, com la *Divina Comèdia* de Dante Alighieri. Als cants 29-31 del Purgatori, l'autor florentí se serveix d'un griu per dur el carro que el condueix a les portes del paradís. En la interpretació més acceptada pels comentaristes, la figura del griu simbolitza Crist en la seva doble naturalesa. En el text, quan Beatriu contempla el griu, Dant hi veu reflectides en les seves pupil·les la imatge, no de la bèstia, sinó les visions separades de l'àliga i el lleó, coincidint així amb el dogma catòlic que proclama que Crist no és un híbrid, sinó que és una persona amb dues naturaleses, alhora veritable déu i veritable home. No obstant això, altres especialistes com Peter Armour (1989) consideren que el griu, en la visió de Dant, és en realitat l'encarnació de l'antiga Roma, de la qual l'emperador germànic n'és l'hereu que ha d'assolir un govern seguint el model antic, on el cap, l'emperador, actua d'acord amb el seu cos, el poble cristià.

A l'edat moderna, la figura del griu no figura en alguns dels llibres d'emblemes més significatius, com els d'Alciato (1531) o Camerarius (1595), però perdura com a motiu iconogràfic, tal com ho demostra l'obra de Cesare Ripa, *Iconologia*, publicada per primer cop a Roma el 1593. Aquest llibre és un diccionari que recull la descripció de centenars d'al·legories sobre matèries molt diverses. Ripa (1613, p. 136-137) inclou el griu en la representació al·legòrica del crèdit: un home assegut amb un llibre i acompanyat d'aquesta criatura, eficaç guardiana, sempre vigilant, de les riqueses de les muntanyes escíties i hiperbòries.

En la vessant artística, el griu és un element característic de la cristiandat medieval. S'incorpora a les esglésies i monestirs, sovint en els claustres o en les façanes, com a la catedral de Verona, per protegir-los a manera de talismà (Silva Santa-Cruz, 2010, p. 52). També s'inclou en els sepulcres, potser conservant una antiquíssima tradició pagana, com a portadors de les ànimes dels difunts al cel (Charbonneau-Lassay, 1928, p. 276). Hi ha una altra escena molt difosa d'origen persa, amb dos grius encarats, que guarden l'arbre de la vida, posats a banda i banda, que es relaciona en terres cristianes amb el jardí de l'Edèn (Di Fronzo, 1996) (figura 44). Així mateix, els grius figuren en manuscrits miniats i en l'heràldica. De fet, probablement és l'animal fabulós més representat en els escuts d'armes, cosa lògica ja que comparteix la simbologia dels animals reals més usats com a mobles heràldics. Ciutats tan allunyades com la italiana Perusa i la polonesa Wolin tenen, des de l'edat mitjana, el griu en el seu escut.



Figura 44. Marca de Leonhart i Lucas Alantse (*Aritmetica communis*. Viena, 1515)

Vista la llarga tradició iconogràfica del griu, no és estranya la seva presència en les marques tipogràfiques a partir del segle XV. Segons Davies (1935, p. 256), el primer impressor a utilitzar-lo va ser Jakob Bellaert van Zierikzee, de Haarlem, el 1483. En aquesta representació, un griu sosté l'escut, però la forma més corrent, seguint el model dels sostenidors heràldics, és la composició amb dos animals, si bé de vegades no pertanyen a la mateixa espècie, com succeeix en el cas del llibreter Lodovicus Hornken, de Colònia, que té en l'ensenya un griu i un lleó que agafen l'escut (Renouard, 1928, núm. 455-456). En ocasions les imatges amb dos grius se situen al voltant d'un arbre paradisiac, en consonància amb l'antic model persa abans esmentat, on originàriament els grius complien una funció protectora. Exemples d'aquest disseny són les marques dels germans Leonhard i Lucas Alantse, de Viena (Davies, 1935, núm. 138) (figura 44), del llibreter parisenc Pierre le Brodeulx i de Richard de la Novaille, impressor de Llemotges (Silvestre, 1867, núm. 35, 757), i de l'anglès John Skot (McKerrow, 1913, núm. 75).

Posteriorment s'introdueixen marques amb el griu com a únic element. El responsable de donar-los aquest protagonisme és Sebastianus Gryphius, alemany que s'establí a Lió, un dels emporis del llibre del segle XVI, i es convertí en un dels principals impressors-llibreters. En les seves edicions fa servir l'animal que es correspon amb el seu patroní-

mic (figura 45), del qual n'emprarà catorze dissenys diferents (Baudrier, 1895-1921, VIII, p. 43-45) i que, arran del seu èxit professional, serà copiat no només per parents, com el seu germà François, actiu a París (Renouard, 1928, núm. 412-414), o Giovanni Griffio, impressor de Pàdua i Venècia (Zappella, 1986, núm. 705-706), sinó també per altres tallers d'arreu del continent. Entre altres, a Itàlia l'usen Giovanni Antonio degli Antoni, la família Bozzola, i Girolamo Scotto i els seus hereus (Zappella, 1986, núm. 700-704, 711); a Espanya, el valencià Pedro de Huete, Juan Gracián, d'Alcalà, i Miguel Serrano de Vargas, que treballa a Conca i a Madrid (Vindel, 1942, núm.

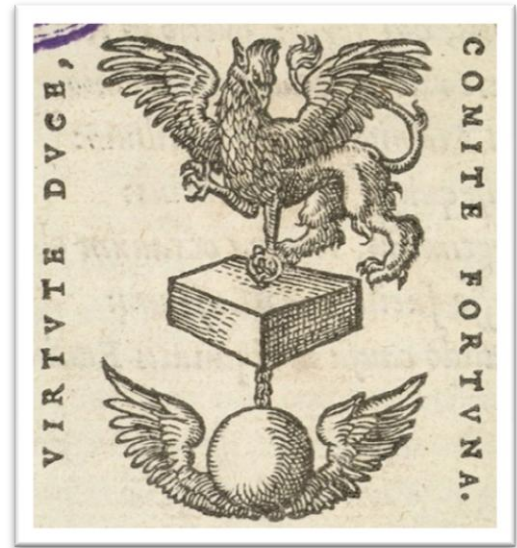


Figura 45. Marca de Sebastianus Gryphius (*Comœdiæ sex*. Lió, 1556)

272, 304-305, 356), i a Flandes, Guiliam van Tongheren (Havre, 1883, v. 2, p. 286). També cal mencionar els impressors ubicats a Perusa, com Girolamo Cartolari (Zappella, 1986, núm. 696), que adopten el griu en homenatge a aquesta ciutat. Entre els dissenys de Gryphius n'hi ha un de gran difusió: la imatge del griu damunt d'un prisma rectangular del qual penja un globus alat. Segons Vindel (1942, p. XVIII) és una al·legoria del món de la impremta:

“A mi juicio, esta marca simboliza la imprenta, con el libro que se distribuye alrededor del mundo, cual si tuviese alas, debido a la enorme producción de las prensas tipográficas, y que es poderoso elemento de cultura, representada por un animal, asimismo poderoso, capaz de volar por todos los espacios, y que difunde ésta por todo el globo”.

Tal com apunta Cacheda Barreiro (2002a, p. 51), la interpretació de Vindel no s'ajusta al que es representa. No hi ha cap llibre, és una pedra tallada, i el món, en realitat és la bola de la fortuna. Cacheda Barreiro defensa que la pedra fa referència al treball ferm de les arts, a partir de l'emblema 98 d'Alciato on Hermes dialoga assegut, des d'una plataforma sòlida, amb la Fortuna, en una esfera inestable. En aquesta argumentació falla la fonamentació perquè l'obra d'Alciato es publica el 1531 i Sebastianus Gryphius ja havia editat llibres amb aquest disseny a la dècada dels vint.

Es pot bastir una altra interpretació a partir d'altres elements i examinant amb detall el lema que acompanya sovint la imatge de la marca: “Virtute duce comita fortuna” (“La virtut per guia, la fortuna per companya”). La frase, que prové d'una carta de Ciceró (*Epistolarum familiares*. Lib. X, 3) adreçada a Luci Munaci Planc, el fundador de la ciutat romana de Lió (Bats, Miachon, Montlahuc, Schmauch-Bleny, 2006, p. 18) fou



ben escollida per Gryphius, ja que exhibeix els seus coneixements humanístics i alhora proclama l'estimació per la ciutat lionesa, ell que és estranger i no assolirà la naturalització fins 1532 (Baudrier, 1895-1921, VIII, p. 12), anys després de la creació del distintiu. Gryphius es reivindica encara més en emprar una frase de Ciceró que s'adreça a un prohoms afortunat, i en adoptar el senyal del griu.

En l'elecció de la forma de l'animal demostra una altra vegada la seva cultura humanística. No el fa sostenir un escut sinó que el presenta com a les representacions imperials, quan substituïa Nèmesi tocant la roda, aquí substituïda per la bola de la fortuna. D'altra banda, en l'antiguitat clàssica la virtut era representada per una donzella amb una túnica blanca que al·ludia a la puresa, asseguda en un bloc cúbic que simbolitzava la seva fermesa (Urech, 1995, p. 261). L'originalitat de la marca rau en combinar la imatge del griu amb una pedra tallada cúbica, símbol de la virtut, a la qual està encadenada la fortuna, cosa que mitiga la seva variabilitat. Ja Vindel (1942, p. XVIII) indicava que a banda de la seva càrrega simbòlica, aquesta marca del griu era parlant. Per tant, cal identificar el griu amb el mateix impressor-llibreter que s'anuncia reposant sobre el pedestal estable, és a dir declarant-se virtuós, i potser justificant, agosaradament, la seva prosperitat futura.

El motiu iconogràfic del griu té un gran desenvolupament en els escuts d'armes catalans. Riquer (1982, p. 11) esmenta la presència notable d'aquestes criatures com un dels trets distintius de l'heràldica catalana. El griu també està present en la impremta del Principat, seguint els models heràldics. Així, a la Barcelona del segle XVI, l'impressor Carles Amorós i el llibreter Onofre Gori fan servir un parell de grius que flanquegen l'element central dels seus distintius. La influència de Sebastianus Gryphius, l'editor de Lió, també és palesa. La imatge gairebé exclusiva és la del griu sobre la roca tallada de la qual penja encadenada la bola de la fortuna. L'utilitza de distintiu a finals del segle XVI, el tipògraf perpinyanenc Samsó Arbús; al segle següent, l'empraran Sebastià de Cormellas i Vicenç Surià, tots dos actius a Barcelona.

#### **4.3.2.5. El lleó**

En les tradicions i els relats de molts pobles, el lleó ocupa un paper molt destacat, fins i tot per a les cultures allunyades de les zones d'hàbitat d'aquesta fera, com és el cas de les europees. La proliferació de fonts orals i escrites sobre aquest animal genera una notòria ambivalència. Se li atribueixen valors com la força i el poder, però el lleó pot encarnar també una autoritat injusta i despòtica (Chevalier, 1986, p. 638).

Un cas ben manifest és la Bíblia, on en el centenar i mig de referències d'aquesta fera alternen les visions positiva i negativa, si bé numèricament preval aquesta última. Entre

altres passatges, el lleó intervé en les històries de Samsó i Daniel. En la primera, Samsó, escollit per Déu, mata un lleó, l'animal més poderós, i fins i tot després proposa una endevinalla als seus enemics filisteus a partir de les despulles del felí, cosa que inspirarà alguna marca d'impressor.

“Baixà Samsó amb el seu pare i la seva mare a Tamnà i en entrar a les vinyes de Tamnà els sortí al pas un cadell de lleó que rugia. L'envaí l'esperit de Jahveh i, sense res a les mans, esqueixà el lleó, com qui esquinça un cabrit. [...] Al cap d'uns dies tornà per prendre esposa i s'apartà per veure la carronya del lleó; i vet aquí que hi havia un rusc d'abelles, amb mel i tot en el cos del lleó. [...] Li diuen: Proposa, doncs, l'endevinalla que l'escoltarem: Els va dir: Del qui menja, surt menjar; de la força surt dolçor”.<sup>35</sup>

El relat de Daniel<sup>36</sup> constitueix un dels textos provinents de l'Antic Testament més destacats pel cristianisme antic. La història de Daniel, fidel a Jahveh, explica com és condemnat injustament a morir devorat pels lleons, i com Déu amanseix els lleons i el fa sortir indemne de la cisterna de les bèsties. No és estrany que aquesta escena es representi en el cristianisme primitiu, en els textos dels exegetes o bé en pintures a les catacumbes, com les de santa Domitilla, perquè es considera un anunci de la resurrecció dels qui creuen en Déu.

El caràcter malèfic del lleó també apareix en alguns salms, on el fidel confia en el poder omnímode de Déu: “Salva'm de la gola del lleó, guarda de les banyes del brau la meva pobra vida” o “Trepitjaràs lleopards i escurçons, passaràs sobre lleons i serpents”.<sup>37</sup> Són versets molts citats pels comentaristes, que fins i tot tenen una plasmació escultòrica en inscripcions a façanes de catedrals, com les de Pisa i Mòdena (Favreau, 1991, p. 618-621).

La Bíblia recull també visions positives sobre el lleó. Reconegut al llibre dels Proverbis com la més valerosa de les bèsties—“príncep dels animals, que no recula davant de ningú”—,<sup>38</sup> el mateix Crist és proclamat com el lleó de Judà victoriós, a l'Apocalipsi: “mira, ha vençut el lleó, el de la tribu de Judà, el rebrot de David, en la contesa d'obrir el rotlle i els seus set segells”.<sup>39</sup> Així mateix, el caràcter reial associat al lleó ja figura a la Bíblia, en el primer llibre de Reis, quan es descriu el tron de Salomó, on són esculpits catorze lleons.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Bíblia. Jt 14, 5-6. 8. Jt 15, 13-14.

<sup>36</sup> Bíblia. Dn 6, 2-29.

<sup>37</sup> Bíblia. Sal 22, 22. Sal 91, 13.

<sup>38</sup> Bíblia. Pr 30, 30.

<sup>39</sup> Bíblia. Ap 5, 5.

<sup>40</sup> Bíblia. Re 10, 18-20.

Paral·lelament a l'ambivalència bíblica del lleó, els escriptors cristians antics i medievals es divideixen. Uns en ressalten els trets negatius, com a personificació del mal, mentre altres, com sant Ambròs, l'identifiquen amb Crist. A més de les referències bíbliques, les obres dels pares de l'Església comprenen textos d'autors pagans grecollatins, si bé la mitologia clàssica no és gaire prolixa amb el lleó, centrada en la història d'Hèrcules, que mata el lleó de Nemea en un dels dotze treballs, i amb la pell del qual se'l representa, cobrint-li el cap i les espatlles. L'interès romà pel lleó rau sobretot en els naturalistes; així per exemple, a les *Etimologies*, de sant Isidor de Sevilla, es fa esment de trets insòlits del lleó, alguns procedents dels llatins Claudi Elià i Plini el Vell (Favreau, 1991, p. 622).

“Cuando se entregan al sueño, mantienen los ojos vigilantes. Al caminar van barriendo las huellas con su propia cola, para que no los descubra el cazador. Cuando han parido un cachorro, éste, según dicen, duerme durante tres días y tres noches seguidas, al cabo de los cuales el cachorro dormido —al menos eso es lo que cuentan— se despierta con los bramidos y rugidos de su padre como si el lugar que les sirve de cubil se estremeciera. [...] Su clemencia es puesta de manifiesto por numerosos ejemplos: perdona a los caídos; permite marchar a los cautivos que encuentra a su paso; no mata al hombre más que cuando está enormemente hambriento” (Isidor de Sevilla (2004), p. 901).<sup>41</sup>

Aquests fets curiosos són comentats, des d'una òptica moral i religiosa per altres autors, que hi veuen elements que al·ludeixen a Crist, com l'encarnació, la resurrecció o la misericòrdia divina (García García, 2009, p. 35-36). A mesura que avanci l'època medieval, la importància del lleó anirà creixent, i serà una figura destacada en bestiaris i

enciclopèdies o en els contes protagonitzats per animals, com el *Roman de Renart*, on el lleó Noble, és el rei dels animals i representa la justícia.

En l'heràldica, el lleó és un dels mobles més usats arreu d'Europa, cosa lògica per la seva associació amb el valor, la força, el poder i la reialesa. El lleó adopta en els escuts d'armes funcions diferents. Pot aparèixer com a sostenidor dels escuts o bé en els campers en diverses posicions: entre altres, en actitud de caminar (lleó passant), en posició de descans (lleó dorment) o, la més comuna, rampant, és a dir dreçat amb les dues potes esquerres més baixes que les dretes i el cap de perfil. Mostres amb lleons rampants figuren en els escuts medievals de Bohèmia, Lleó, Flandes i la ciutat de Lió. Cal esmentar també entre els emblemes municipals el de Venècia, que és representada per un lleó alat que simbolitza sant Marc, patró de la ciutat.

---

<sup>41</sup> Correspon al Llibre XII (*Dels animals*), cap. 2 (Sobre les bèsties), 5-6.

Lió i Venècia són dos dels grans pols editorials dels primers segles de la impremta, i això afavoreix l'ús del lleó en les marques dels tipògrafs d'aquells centres, com ara les de Claudius Servanius (Silvestre, 1867, núm. 1185) i les dels germans Ambrogio i Bartolomeo Dei (Iafelice, 2006, núm. 54-55), respectivament. També en consonància amb els models heràldics, els lleons figuren en nombroses marques com a sostenidors dels escuts que contenen els monogrames dels tipògrafs. La versió més freqüent consta d'un parell de lleons que flanquegen l'escut, model que es troba sobretot a França i a la zona germànica. Segueixen aquest disseny Jean Petit, Pierre Cavellat i Berthold Rembolt, que treballen a París, i el lionès Johannes Clein; als Països Baixos, el fan servir el tipògraf de Gouda, Gerard Leeu; el flamenc Dierick Martens, actiu a Lovaina; l'alemany Ludwig Dietz, de Rostock (Davies, 1935, núm. 92-100), etc.

Alguns tallers mantenen els dos sostenidors, però combinen el lleó amb un altre animal, com l'ós, el gos o l'unicorn, com és el cas dels senyals dels francesos Jean du Pré, Jean de Vingles (Davies, 1935, núm. 104-105) i Olivier Senant (Silvestre, 1867, núm. 429), respectivament. Finalment, hi ha tallers que trien distintius amb un sol sostenidor, com el lleó de Fadrique de Basilea, que treballa a Burgos, el del valencià Nicolau Bas (Vindel, 1942, núm. 18, 544) i el de Hieronymus Verdussen, d'Anvers (Havre, 1883, v. 2, p. 312).



Figura 46. Marca de Gabriel de León (*Crisol de cirugia*. Madrid, 1677)

El lleó és un dels animals més representats en les marques tipogràfiques. Tuzzi (2009, p. 137-148) esmenta prop d'un centenar i mig de llibreters i impressors que en fan ús, generalment, seguint els criteris heràldics, amb una visió positiva, encarnant, per exemple, la virtut i l'excel·lència, com en el cas dels distintius de Francisco Díaz Romano i de Sebastián Trujillo (Vindel, 1942, núm.123, 254), en els quals el lleó apareix amb un compàs entre les urpes. Tanmateix, la fera també s'associa als vicis, mantenint l'ambivalència bíblica. En l'ensenya dels Bonibello (Zappella, 1986, núm. 1182) es dibuixa la humilitat, dona nua amb un peu sobre el cap d'un lleó que simbolitza la supèrbia; amb el mateix sentit, a la marca de Claude Nourry, un lleó se sotmet davant d'un cor humil (Silvestre, 1867, núm. 146). Cachedo Barreiro (2006, p. 90) explica en part la

proliferació del lleó en les marques: “Este símbolo de la dureza y la fidelidad a unos determinados principios es la que demuestran los tipógrafos con su trabajo constante y su defensa al ataque de las manipulaciones, a los plagios y a las falsas ediciones”.

Entre les marques amb lleons com a element central n’hi ha que al·ludeixen al relat bíblic de Samsó, cosa lògica ja que aquest animal simbolitza la virtut de la fortalesa. Es representa l’escena del lleó amb les abelles, aplicant com a lema part de l’endevinalla que Samsó proposa als filisteus: “De forti dulcedo” (“De la força surt la dolçor”) (Jt 15, 14). Les imatges usades pel castellà Gabriel de León (Vindel, 1942, núm. 502) (figura 46) i la Compagnie des libraires, de Lió, no segueix fidelment el text bíblic perquè el lleó apareix viu.

L’escena que més exemplifica la força de Samsó és la destrucció del temple dels filisteus en enderrocar les columnes que el sostenien,<sup>42</sup> i és aquesta imatge la que trien altres tallers. La marca de Crato Mylius, d’Estrasburg, (Silvestre, 1867, núm. 626) (figura 47) reproduïx el lleó amb una columna, i sota hi ha un escut amb la imatge de Samsó (Tuzzi, 2009, p. 144). De fet, aquesta marca és parlant ja que tant el seu nom real (Kraft) com l’adaptació grega (Kratos) signifiquen “força”. Altres impressors repeteixen l’estampa del lleó amb columna, però sense l’escut, com el flamenc Nicolaes Soolmans (Havre, 1883, p. 245) o l’italià Giacomo Aniello di Maria (Zappella, 1986, núm. 795). Per altra banda, Pedraza Gracia i Carvajal González (2014, p. 119), identifiquen els lleons submisos de la marca de Pablo Hurus (Vindel, 1935, núm. 69) amb una altra escena bíblica, la de Daniel a la cisterna dels lleons.

La figura del lleó en les marques catalanes és present com a sostenidor d’escut, seguint l’antic costum heràldic. Al segle XVI Pere Malo i Jaume Galvan l’utilitzen amb aquesta funció, i a la centúria següent les companyies de llibreters encapçalades per Antoni i Baltasar Ferrer adopten un lleó com a suport de l’emblema col·lectiu.



Figura 47. Marca de Crato Mylius (*De vita ... Georgii Castrioti*. Estrasburg, 1537)

<sup>42</sup> Bíblia. Jt 16, 26-30.

#### 4.3.2.6. El lliri

En l'antiguitat aquesta planta ja era venerada pels grecs i els llatins, que li atribuïren orígens divins: el déu Zeus, a fi d'obtenir la immortalitat per al seu fill Heracles, acabat de néixer, volia que fos alletat per la deessa Hera. En negar-s'hi, va dormir-la gràcies a Somnus, déu del son. Aleshores, acostà el nadó al pit d'Hera. En succionar amb massa força, una part de la llet s'escapà pel cel per formar la via làctia, i la que va caure a terra, va fer brotar els primers lliris. Afrodita, deessa de l'amor, envejosa d'aquella flor tan blanca i bella, va fer sorgir un gros pistil de la planta, amb què va voler enlletgir-la, però no va aconseguir que perdés l'encís.

Símbol de puresa i d'innocència en cultures allunyades, a la Bíblia el lliri també s'esmenta en diverses ocasions, i fins i tot el mateix Jesús parla de la seva bellesa gratuïta tot tractant de convèncer els deixebles que confiïn en la providència divina:

“Mireu els lliris boscans com treuen ufana: no s'escarrassen ni filen, i jo us dic que ni Salomó en tota la seva majestat no anava vestit com un d'ells. Si Déu, doncs, vesteix talment l'herba del camp, que avui és i demà l'hauran de tirar al forn, no farà molt més per vosaltres, gent de poca fe?”<sup>43</sup>

En el cristianisme, el lliri és l'emblema de l'amor pur i virginal; per això, les imatges la Mare de Déu, de sant Josep, de l'àngel Gabriel en l'escena de l'Anunciació i de sants, com Antoni de Pàdua, Caterina de Siena o Lluís Gonzaga, se solen representar amb un lliri a les mans.

A banda del seu significat religiós, el lliri desenvolupa un altre ric vessant icònic durant les edats mitjana i moderna. La flor d'aquesta planta, anomenada flor de lis, constitueix un dels mobles més difosos en l'heràldica europea, a causa, en bona mesura, de representar les armes del regne de França des de l'època medieval. Segons relats llegendaris, la tria de la flor de lis com a emblema propi dels monarques francesos es remuntaria a Clodoveu, el primer rei franc cristià, que governà entre els segles V i VI. Encara que aquest fet es produí en realitat molt més tard, De Gubernatis (1878-1882, p. 201) considera que el lliri, imatge de la candidesa i la innocència, no s'adiu com a ensenya guerrera medieval. Proposa una altra lectura, relacionada amb una concepció ben diferent de la flor. El lliri és una planta que compta amb un pistil ben evident, cosa que el fa símbol de la fertilitat i la procreació. D'acord amb aquest raonament, els reis francesos l'haurien elegit per propiciar la multiplicació del seu poble i la fecunditat de la nissaga reial.

<sup>43</sup> Bíblia. Mt 6, 28-30.

A més de França, altres llocs van adoptar aquesta flor com a emblema. Florència, probablement ja al segle IX, la tenia com a símbol de la ciutat, amb la figura en blanc sobre camper de gules. Al segle XIII, amb el triomf a la ciutat dels güelfs, partidaris del papa, sobre la facció gibelina, favorable a l'emperador, els primers oficialitzen la flor de lis com a emblema de Florència, però inverteixen els colors de l'escut, de manera que la flor de lis s'acolorix de vermell. El mateix Dante Alighieri, gibelí, esmenta aquest canvi en la *Divina comèdia*, quan recorda la Florència feliç de temps anteriors:

“Amb ella contemplava gloriós  
i just el poble seu, i la flor aquella  
del lliri, mai fou estendard fangós,  
ni la discòrdia la tornà vermella”.<sup>44</sup>

(Dante Alighieri, 1950-1952, vol. 3, p. 193)

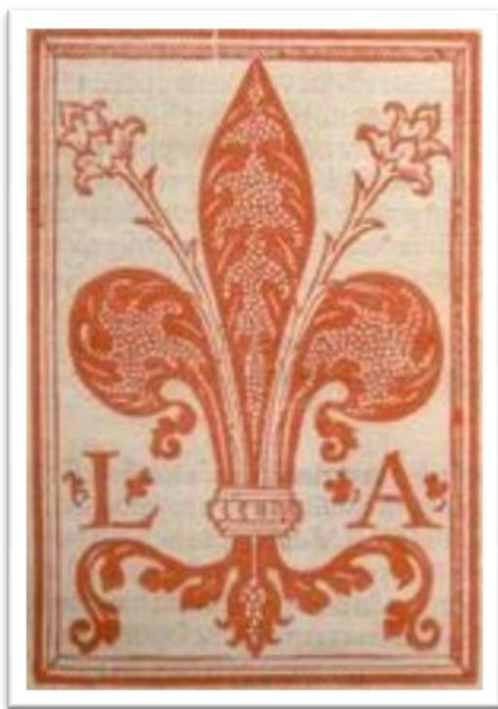


Figura 48. Marca de Lucantonio Giunta (*Psalms Davidici*. Venècia, 1530)

Com en el cas de l'heràldica, el món de la impremta va emprar el lliri en els seus distintius. Cal tenir en compte que en les marques tipogràfiques figuren dos models heràldics de representació de la flor de lis. El més corrent en els escuts d'armes és el que dibuixa la flor amb tres pètals, el del centre dreçat i els laterals corbats cap enfora. Aquest disseny és el característic de la monarquia francesa. N'hi ha un altre, que afegeix als tres pètals dos estams llargs situats entre els pètals laterals i el central, imatge pròpia de la ciutat de Florència.

Coexisteixen tres models diferents de marques relatives al lliri. El més difós és el derivat de l'escut florentí. En són responsables els Giunta, nissaga de llibreters i impressors italians. El seu fundador fou Filippo, de Florència, però l'èxit

comercial de l'empresa es deu principalment al seu germà Lucantonio,<sup>45</sup> que va crear un altre negoci paral·lel a Venècia, des d'on obrí noves sucursals a Castella i a França, dirigides per dos nebots. Filippo, el fundador, fou el primer a usar la flor de lis com a en-

<sup>44</sup> Correspon al *Paradís, Cant XVI*, 151-154.

<sup>45</sup> No s'ha de confondre aquest Lucantonio (1457-1538), amb Lucantonio Giunta, el Jove (1540-1601), el seu nét, que també va jugar un paper destacat en la marxa de la companyia a la segona meitat del segle XVI.

senya de l'empresa, possiblement com a senyal d'identificació amb la terra ancestral; després l'imitarien Lucantonio (figura 48) i altres familiars (Davies, 1935, núm. 66-68). De tota manera, solen acompanyar la flor amb lemes sobre la puresa o la confiança amb Déu, transcendint així l'element heràldic. La prosperitat dels Giunta afavorí la còpia del lliri com a marca per part altres tipògrafs, com ara Marcantonio Palazzolo (*Inter omnes*, 299), el flamenc Henri Aertsens (Havre, 1883, v. 1, p. 13), els impressors de París, Pierre Cavellat i Jean Foucher (Renouard, 1928, núm. 129, 327) i els castellans Juan Bautista Terranova i Guillermo Foquel, actius a Madrid i Salamanca, respectivament (Vindel, 1942, núm. 260, 384, 416).

Tot i no assolir la importància del model florentí, la influència de la monarquia francesa va determinar que alguns impressors, sobretot d'aquell regne, adornessin marques segons aquest disseny, com Guillaume Nyverd, la família Petit (figura 49) i Jean Trepperel (Renouard, 1928, núm. 844, 896, 910, 1079). També a Castella l'impressor Pedro Castro, de Medina del Campo, (Vindel, 1942, núm. 134-145) va seguir el disseny francès.



Figura 49. Marca d'Oudin Petit (*Aeneidos*. París, 1541)

El tercer model correspon a la flor de lliri en la seva representació natural, sense la idealització heràldica, que apliquen els tipògrafs Gilles Beys (Renouard, 1928, núm. 40-43) i el flamenc Henry Heyndricx (Havre, 1883, v. 1, p. 211). A Catalunya en trobem una mostra en la marca de Jaume Romeu, com atribut de la puresa de la Mare de Déu. Del model francès no hi ha exemples catalans; l'editor italià Lelio Marini, introdueix a Barcelona el disseny florentí, que posteriorment seguirà Lluís Manescal.

#### 4.3.2.7. El pelicà

Les primeres referències culturals sobre el pelicà provenen de la Bíblia, del *Levític* (Lev 11, 18), el *Deuteronomi* (Dt 14, 17), i el *Llibre dels Salms* (Sal 102, 7-8). Les primeres associacions del pelicà amb la impuresa i la solitud, a les quals al·ludeixen aquests textos, no són les que han perdurat en la tradició occidental, tot i que la cultura grecollatina també s'hi refereix. Aristòtil afirma que aquests palmípedes s'empassen els musclos sencers, que obren amb l'escalfor de l'estómac; després els regurgiten per menjar-se'n la carn. Entre els autors de l'antiguitat clàssica, Claudi Elià (1989, p. 129)<sup>46</sup> introdueix

<sup>46</sup> Correspon a la *Història dels animals*, llibre III, 23.



un nou concepte. En tractar de les cigonyes, esmenta el gran amor que mostren cap als seus consanguinis com un tret que comparteixen amb grues i pelicans. Aquests ocells, quan els seus pollets estan afamats i no compten amb què nodrir-los, vomiten l'aliment que havien menjat el dia anterior. A partir d'aquest fet, el *Fisiòleg* explica un relat que tindrà gran difusió: les cries del pelicà es moren a causa de les atencions afectuoses excessives de la mare; tres dies després, el pelicà mascle, consumit pel dolor, es pica el pit fins fer brollar sang, que banya els pollets i miraculosament els fa reviure.

La història, exemple de l'amor abnegat dels progenitors i, per extensió, model de la filantropia, serà utilitzat a bastament en el cristianisme per simbolitzar la missió redemptora de Jesucrist. Juan Antonio Sánchez López (1991, p. 130) ho explicita quan tracta l'evolució del pelicà des de mer emblema de la caritat i l'amor paternal a *alter ego* del mateix Crist. Com ell, l'ocell ofereix la seva sang, en definitiva la seva vida, per a la salvació dels seus congèneres.

Aquesta analogia és molt comuna al llarg de l'edat mitjana. Fins i tot grans intel·lectuals, com ara sant Tomàs d'Aquino o Dante Alighieri, l'introdueixen en la seva producció, i identifiquen el pelicà amb el Crist. Així, al *Paradís* de la *Divina comèdia*, sant Joan Evangelista, el deixeble més estimat, és descrit en tres versos:

“Aquest és el qui jeia sobre el pit  
del nostre Pelicà, és ell qui era,  
des de la Creu, a ofici gran prescrit”.<sup>47</sup>

(Dante Alighieri, 1950-1952, vol. 3, p. 298)

Lògicament, l'associació descrita es reflectirà també en les arts plàstiques; per això, el pelicà esdevé un motiu corrent en retaules amb escenes referides a la Passió de Crist i l'eucaristia, així com en el mobiliari eclesial i els objectes litúrgics. Tal com apunta García Arranz (1996, p. 637-638), la representació iconogràfica del pelicà segueix fidelment les pautes dels bestiaris medievals, d'acord amb el relat del *Fisiòleg*, en la seva versió llatina, on els pollets no són morts per l'amor excessiu del progenitor, sinó com a reacció davant l'atac de les cries ingrates. Apareixen tres escenes: els pollets que fereixen als pares; un pelicà adult mata als fills, oprimint-los el coll amb el bec; el pelicà, penedit, es pica el pit i vessa sang sobre les cries que reviu. Al llarg del temps les escenes es juxtaposen i simplifiquen, i finalment al segle XV tot el relat es resumeix amb la darrera imatge, que es la present en manuscrits i estampes, i per tant també en les marques tipogràfiques.

---

<sup>47</sup> Correspon al *Paradís*, Cant XXV, 112-114.

El pelicà no era un ocell comú d'Europa, per la qual cosa se'l dibuixa amb trets que no li corresponen, com un híbrid entre rapinyaire, pel que fa al cap i el cos, que recorden l'àliga, i un ocell amb coll i potes llargues. Tal és l'èxit d'aquesta imatge tradicional que fins i tot els tractats de zoologia del segle XVI, com ara el de Conrad Gessner (1604, p. 665), malgrat neguen la veracitat de la història del *Fisiòleg*, inclouen al costat d'una estampa amb la forma real del pelicà, una altra, de l'ocell híbrid, picant-se al pit i rajant sang que nodreix els seus plançons, amb la indicació que és la representada comunament pels pintors: "pelecanus ut vulgo a pictoribus effingitur".

Amb el desenvolupament de la literatura emblemàtica, la simbologia del pelicà s'enriqueix amb nous significats. Així, el neerlandès Hadrianus Junius (1565, p. 13) inclou l'estampa tradicional del pelicà, en el seu emblema VII, amb el títol "Quod in te est, pro me" ("Treu a l'exterior el que tens dins"). L'epigrama que segueix explica el lema: cal examinar-se per determinar les capacitats pròpies i esforçar-se per revelar-les a fi que beneficiïn els altres. Un altre enfocament que s'incorpora és l'amor altruista, que abans se centrava en la família o en l'encarnat per Crist, i que ara també té una dimensió política, l'amor generós i just que ha de practicar el bon governant; García Aguilar (2009, p. 64) en troba un exemple ben palès en *Empresas de los Reyes de Castilla y de León* (ca. 1632), de Francisco Gómez de la Reguera.

El motiu del pelicà va ser un dels primers que van adoptar els impressors. La primera marca data de 1475, usada per Sensenschmidt i Frisner, de Nuremberg (Davies, 1935,



Figura 50. Marca de Jerôme de Marnef & Guillaume Cavellat (*Sententiae selectae*. París, 1566)

núm. 58). Després fou copiat per altres tipògrafs d'arreu. A Itàlia, a la segona meitat del segle XVI, destaquen els germans Camillo i Francesco Franceschini; a França, el llibreter Ambroise Girault (Renouard, 1928, núm. 368-370) i sobretot Jérôme de Marnef que va usar-la tant sol com en les seves successives associacions amb la seva germana Denyse, amb Guillaume de Cavellat, i finalment amb Denyse Girault, vídua de Cavellat. Renouard (1928, p. 232-235) registra una quinzena de dissenys dife-

rents del distintiu faunístic dels tallers de Marnef i associats (figura 50). A Flandes, Guillaume van Parijs (Havre, 1883, v.2, p. 71) utilitza el pelicà, gravat que també farà servir la seva vídua a les acaballes del segle XVI (Vandeweghe, Beeck, 1993, p. 173).

A Catalunya, l'ús del palmípede com a marca tipogràfica data de ben antic, de finals del segle XV, amb Diego de Gumiel, impressor vingut de Castella. Altres professionals que se'n serviren van ser l'impressor Noel Baresson, actiu cent anys més tard, i Llorenç Deu, al segle XVII. En general, a la marca hi figura un lema, extret de citacions bíbliques o de textos referits al Crist.

#### 4.3.2.8. La salamandra

Entre les imatges d'animals que no es corresponen a mamífers i ocells, probablement la salamandra és la més usada en les marques d'impressors. No és una bèstia qualsevol, ja que des de l'antiguitat clàssica adquireix trets extraordinaris. Segons la *Història dels animals*, d'Aristòtil,<sup>48</sup> és un ésser que resisteix i apaga el foc. Plini, el Vell, a la *Història Natural*, insisteix en la seva capacitat ignífuga i esmenta el seu poderós verí. La imatge d'aquest animal es va mantenir al llarg de l'edat mitjana a través d'autors com sant Isidor de Sevilla, que reproduïx fidelment els ensenyaments clàssics, tal com s'observa en la descripció d'aquest animal fabulós a les *Etimologies*.

“La *salamandra* debe su nombre a que tiene poder contra los incendios. Es el más venenoso entre todos los animales de su especie, pues los demás causan daño a personas aisladas, mientras que éste mata al mismo tiempo a muchas. Así trepa a un árbol, infecta con su veneno todos sus frutos, de manera que produce la muerte de todos cuantos los comen. Del mismo modo, cuando cae en un pozo, la potencia de su veneno pone fin a la vida de los que beben. Siendo incompatible con los incendios, es el único animal capaz de apagar el fuego; y así vive en medio de las llamas sin sentir dolor y sin consumirse, y no solo porque no se quema, sino porque, además, extingue las llamas” (Isidor de Sevilla, 2004, p. 901).<sup>49</sup>

La majoria de textos anteriors al segle XVI descriuen l'animal com un llangardaix gros, si bé alguns bestiaris medievals el caracteritzen com un mamífer quadrúpede, de la mida d'un gos ja que alguns autors asseguraven que comptava amb un pelatge del qual s'obtenia l'amiant, que repel·leix el foc. Així doncs, la seva representació antiga i medieval no era unànime; de fet, no tots els autors admetien la concepció fantàstica de la salamandra. Figures com el metge grec Galè o el naturalista sant Albert, el Gran, van refutar aquestes descripcions irrealment. No fou, però, fins al segle XVI, amb els avenços científics, quan la salamandra perd aquells atributs màgics. El naturalista suís Conrad Gesner dedica tot un capítol a aquest animal en la seva *Historiae animalium* (1551-1588) i descriu el seu comportament amfibi, sense fer referència a la seva tradicional

---

<sup>48</sup>Aristòtil (1990), p. 285. Segons l'editor J. Vara Donado i altres especialistes, l'obra conté nombrosos textos espuris, entre ells la menció de la salamandra.

<sup>49</sup>Correspon al Llibre XII (*Dels animals*), cap. 4 (Sobre les serps), 36.

vinculació al foc. Tanmateix, malgrat la demostració de la veritable naturalesa de l'animal, “todas estas leyendas persistirán tenazmente en diversas manifestaciones literarias de la época, donde parecen ignorar premeditadamente cualquier descubrimiento científico” (García Arranz, 1990, p. 60), sobretot en la literatura simbòlica i didàctica de l'època.

Aquesta imatge va tenir una gran difusió, i hi va contribuir el fet que el rei Francesc I de França l'emprés com a senyal distintiu. En realitat, la salamandra ja havia estat adoptada abans pel seu pare Carles i el seu avi Joan, comtes d'Angulema. El setembre de 1504, amb motiu del seu desè aniversari, el futur Francesc I va rebre una medalla amb la seva efígie a una banda, i en l'altra, la representació de la salamandra envoltada pel foc, amb la divisa “Notrisco al buono, stingo el reo”.

Aquesta imatge es difondria com un dels motius ornamentals dominants en palaus i estances del rei, sovint amb una divisa més breu, mig en llatí, mig en italià “Nutrisco et extinguo”. Objecte de diverses interpretacions, Knecht (1982, p. 6) la tradueix “I feed upon the good (fire) and put out the evil one (i.e., I am burning with lawful zeal, faith, a desire for peace and love, and I put out guilty zeal, harmful and destructive passions, unjust war and lust”).

Segons Lecoq (1975, p. 100-101), escollint un animal que sobreviu al foc, el rei també expressava la seva voluntat de perdurar. És un clar símbol de la constància enmig de les dures proves que la fortuna imposa als sobirans. La resistència al foc revela també la integritat física i moral de la bèstia i, en conseqüència, també la del monarca.

Francesc I no fou el primer que va dotar la salamandra d'una simbologia moral. La literatura cristiana medieval n'aprofita els seus atributs especials tot i que no sempre amb el mateix sentit. Sant Agustí hi veu els condemnats a l'infern, sotmesos al foc etern; en canvi, altres autors hi personifiquen la justícia. Vista la relació amb el foc, també s'incorpora a la fauna alquímica, tot simbolitzant el sofre i el foc secret (Barbero Ricart, 1999, p. 86-87). L'obra *Atalanta fulgiens* (1618), de l'alquimista Michael Maier, on s'inclou una estampa amb la salamandra en un llit de foc, n'és una bona mostra.

Des de finals del regnat de Francesc I, alguns tipògrafs incorporen la salamandra com a motiu de les seves marques. La representació va d'acord amb la concepció fabulosa: un llangardaix, de cos ferreny, amb escates, potes grosses i un coll llarg, envoltat de flames. En aquestes imatges apareix un nou element, aliè a les fonts clàssiques i medievals: la bèstia sol dur una corona, probablement fruit de l'estreta associació del sobirà francès amb l'amfibi (figura 51). Fins i tot una llibreria veneciana que pren la salaman-

dra com a ensenya, activa entre 1539 i 1562, fa servir una marca amb el mateix lema que el distintiu reial: “Nutrisco, extinguo” (*Edit16*). Tanmateix, en les marques s’imposen normalment textos nous que al·ludeixen a la perdurabilitat i a la virtut.

Els germans Jean, Jacques i Claude Senneton, que treballaren a Lió entre 1546 i 1574, van adoptar nou representacions diferents de la salamandra (Baudrier, 1895-1921, VII,



Figura 51. Marca de Lorenzo Pasquato (*Theoremata varia*. Venècia, 1567)

p. 394-396) amb lemes com “Durare, mori et non perire” o “Virtuti sic cedit invidia” (“Així l’enveja cedeix davant la virtut”). La segona frase va assolir una gran difusió, sobretot gràcies a l’impressor venecià Damiano Zenaro que la va usar massivament, acompanyant una quinzena de versions diferents de l’amfibi (*Edit16*).

Precisament la imatge de la salamandra amb aquest lema és la que mostren alguns impresos catalans des de finals del segle XVI. El llibreter italià Lelio Marini introdu-

eix aquest motiu a Barcelona amb la salamandra coronada i ajaguda en un llit de flames. Des de 1600, l’obrador tipogràfic de Gabriel Graells & Gerard Dotil adopta també models amb la figura d’aquest animal. Més tard, Francesc Dotil, Esteve Lliberós i Gabriel Nogués tornaran a emprar-la.

#### 4.3.2.9. L’unicorn

L’unicorn és un dels animals mítics més difosos durant el segle XVI. El seu origen se situa a l’antiguitat, fruit dels escrits del grec Ctèsies de Cnidos (vers 400 aC) que parlava d’un ase salvatge amb una banya amb propietats curatives i que possiblement derivava d’una descripció mal entesa del rinoceront indi. Durant els segles següents els naturalistes grecollatins engrossiren els seus tractats amb noves espècies d’unicorns (Elvira, 1988, p. 145-147), des del cavall amb cap de cérvol i una banya al front, descrit per l’ambaixador Megàstenes després del seu viatge a la ciutat índia de Pataliputra (vers 300 aC), al rinoceront africà real, o bé com un antílop o un bou amb una sola banya, que comenten Aristòtil i Plini, el Vell, respectivament.

Paral·lelament als estudis erudits dels naturalistes, en l’àmbit popular l’unicorn esdevé una bèstia fabulosa amb una banya màgica, potent afrodisíac i antídoto de qualsevol verí. Tanmateix, segons assenyala Ciriot (1985, p. 454), en la versió grega del *Fisiòleg* l’unicorn mostra alguns trets malèvols envers els homes. L’Església Catòlica va deixar

de banda aquesta vessant negativa i opera un procés de cristianització de l'animal, símbol de virtut. Ja molt abans, durant la traducció de la Bíblia al grec, en l'anomenada versió dels Setanta (250-150 aC), els estudiosos, ignorant a quin animal corresponia el mot hebreu "re'em", probablement l'extint auroch de la zona mesopotàmica o un bòvid gros (Elvira, p. 148), decidiren designar-lo —en una traducció infeliç (Davies, 1935, p.252)— amb el mot hel·lènic "monokeros" que designava l'unicorn. Per això, a la Vulgata figura l'unicorn en diversos passatges, com al *Llibre dels Salms* (Sal 28, 8). Aquest fet té incidència en les marques d'impressors, car alguns unicorns representats, com el de Jacques Kerver o Claude Chappelet (1617) precisament inclouen citacions bíbliques.

Al *Fisiòleg* s'expliquen dues històries sobre l'unicorn que perduraran durant segles. La primera, narra la maldat d'una serp que escup el seu verí dins de l'aigua on han de beure la resta de les bèsties. Cap animal no gosa fer-ho fins que arriba l'unicorn, que dibuixa una creu a l'aigua amb la seva banya i neutralitza el verí. Primer, beu l'unicorn, i després beuen els altres animals ja sense perill. L'altra llegenda tracta de la captura d'aquesta bèstia. Animal feréstec i invencible, aquí representat com una cabra, només se'l pot caçar en presència d'una donzella, símbol de l'amor més pur. Quan en troba una, s'asseu manyac a la seva falda. És llavors quan els caçadors poden capturar-lo. Aquesta narració fou interpretada al llarg de l'edat mitjana com un símbol de l'encarnació. L'unicorn, model de puresa, castedat i força, és Crist, i la donzella, la Verge Maria. Biedermann (1993, p. 466) explica la puresa de l'animal en l'art a causa de la localització de la banya en el front de l'animal, seu de l'esperit, amb la qual cosa perd la primitiva connotació sexual i s'espiritualitza.

La imatge de l'unicorn no és estranya durant l'època medieval. A les acaballes d'aquesta edat i durant el Renaixement s'intensifica la presència de l'unicorn com a motiu cultural comú a l'Europa occidental. És objecte d'inspiració d'artistes com Martin Schongauer, Rafael o Giorgione; quadres, medallons i fins i tot tapissos, com els de la *Dama de l'unicorn* que es conserven al Musée de Cluny, a París. Com en altres manifestacions artístiques, el tema de l'unicorn és present en les marques tipogràfiques. Les diferents morfologies de l'animal confluïren en aquest període en la imatge omnipresent als textos impresos: un cavall blanc, amb barba de boc i una llarga i apuntada banya al front.

Les marques més primitives amb el dibuix de l'unicorn estan clarament influïdes per la tradició heràldica, ja que apareixen com a sostenidors de l'escut del tipògraf. Aquestes imatges coexisteixen amb els escuts d'armes de nobles o de països, com el regne d'Escòcia, que exhibeixen els unicorns amb la mateixa funció. S'observa una evolució

en aquestes marques. En les més antigues, dos unicorns amb tot el cos alçat subjecten l'escut amb les potes anteriors; posteriorment, aquesta forma s'alterna amb altres variants on l'escut penja del coll d'un sol unicorn o bé el sosté, assegut; però la grandària respecte a l'escut i la disposició de l'animal el converteixen en el protagonista de la imatge.

Entre els impressors que fan ús de l'unicorn com a element heràldic, cal esmentar la nissaga dels Kerver, que treballen a París, i dels quals Renouard (1928, p. 156-165) en reproduïx més de vint dissenys diferents. Altres exemples dels unicorns heràldics són els distintius dels tipògrafs Richard Fakes, de Londres (Davies, 1935, núm.131), de Guillaume Boullé, a Lió (Baudrier 1895, v. 4, p. 21) (figura 52), de Giovanni Domenico Tarino, de Torí (*Inter omnes*, núm. 384) o de Pere Malo, amb taller a Barcelona.

L'unicorn també figura a la literatura emblemàtica dels primers segles de l'edat moderna. Així, *Symbolorum & emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera*, un recull d'emblemes de temàtica animal, obra de Joachim Camerarius (1595), n'inclou tres sobre l'unicorn (núm. 12-14), dos dels quals evocuen les escenes de la purificació de l'aigua i de l'amansiment i captura de l'unicorn. L'èxit d'aquestes narracions afavoreix el seu tractament en les marques. El relat de la purificació és recordat en els distintius d'impressors italians i flamencs, amb la imatge de l'unicorn submergint la banya en l'aigua. Els lemes que acompanyen els gravats —“Virtus securitatem parit” (“La seguretat neix de la virtut”), de l'impressor de Parma Seth Viotti (*Inter omnes*, núm. 379-381), o “Omnia pura” (“Tots purs”), de Jan Wynrijck, tipògraf d'Anvers (Havre, v. 2, p. 409)— demostren la relació amb la llegenda esmentada. Tervarent (2002, p. 503) apunta un possible sentit de l'ús que en fan els impressors: “l'unicorn recorda l'acció benèfica dels llibres que publicaven”.



Figura 52. Marca de Guillaume Boullé (*Metamorphoseos*. Lió, 1527)

Referent a la llegenda de la captura de l'unicorn, els gravats renaixentistes són més simples que altres representacions medievals, en les quals les figures principals de l'unicorn i la dama van acompanyades d'un caçador (l'arcàngel Gabriel) amb tres gossos (les virtuts teologals, Fe, Esperança i Caritat). A les imatges es reproduïx l'unicorn en actitud

reverent vers la dama, amb les potes anteriors flexionades —el model de l'alemany Johann Kinckius (1579-1656)—, o bé amb l'animal assegut a la falda de la dama —com en la marca de l'italià Comino Presegni i la del català Francesc Llopis. Aquesta representació al·ludeix probablement no tant al misteri de l'Encarnació com a la confiança vers la divina providència, tal com ho reflecteix el lema de la marca de Presegni: “*In hac quiesco*” (“En aquesta reposo”).

La iconografia d'aquest animal presenta altres variants inexistentes en les marques catalanes. L'unicorn alat, clara combinació amb el pegàs, és l'element central del distintiu del flamenc Henrick Eckert van Homberch (Davies, 1935, núm. 37). Una última imatge ben diferent és la de l'unicorn agressiu, en combat amb el lleó, que identifica edicions d'Andreas Cambier, estampador i llibreter germànic, actiu entre 1597 i 1620. La lluita contra el lleó simbolitza el conflicte sempitern entre el bé i el mal, puix que el lleó, entre molts atributs, pot encarnar el dimoni.

#### 4.3.3. LA FE CRISTIANA

Les marques tipogràfiques d'inspiració religiosa són molt nombroses durant els primers segles de la impremta, en consonància amb la fe cristiana dominant que es manifesta arreu i que alhora es combina, sobretot al segle XVI, amb una visió humanista fruit del redescobriment de l'antiguitat clàssica. Tal com senyala Zappella (1986, p. 11), aquesta religiositat s'expressa en les marques “certamente in forme più libere che non nella solita figura del cerchio e della croce che pura ancora sopravvive soprattutto in alcuni tipografi attivi a cavaliere dei due secoli”. Realment, a partir del 1500 les marques eixamplen el seu ventall en l'àmbit religiós i ofereixen una àmplia panoràmica, des dels motius extrets de la devoció popular a les escenes bíbliques, les al·legories o les professions de fe.

Un dels camps més fecunds prové del culte als sants. L'home renaixentista i barroc manté el fervor profund en els sants, poderosos intercessors davant Déu, als quals se sol·liciten protecció i favors, i per aquest motiu s'explica la presència de sants en els senyals dels tipògrafs. Es representen els sants corresponents als noms de pila dels impressors, tal com succeeix amb els distintius de Bernardino Stagnino, Nicolò Zoppino (Zappella, 1986, núm. 197, 896) i Jacques Ferrebouc (Renouard, 1928, núm. 316), si bé en aquest últim cas tractat de manera poc reverent ja que sant Jaume apareix ferrant un boc immens, herència dels misteris, peces dramàtiques religioses medievals, de to més burlesc que respectuós (Davies, 1935, p. 94). De fet, Reau (1955-1959, v. 1, p. 432-433) contraposa la imatge propera dels sants per a l'home medieval amb la visió que fomenta l'Església Catòlica des del Concili de Trento, que depura el santoral davant les crítiques



de les noves confessions cristianes i recupera la distància reverent entre sants i fidels. L'art barrocc reflecteix aquesta tendència, i deixa de banda l'aire de familiaritat tot creant imatges emfàtiques i poc naturals, cosa que també es fa palès en les marques tipogràfiques coetànies.

A banda dels distintius amb sants que responen a la onomàstica, en altres ocasions la reproducció al·ludeix als sants patrons dels llocs on s'instal·len les impremtes o bé als propis dels gremis de llibreters o tipògrafs. La dedicació d'alguna marca sense relació onomàstica del propietari amb sant Jeroni, com la de Bernardino Benali (Zappella, 1986, núm. 680), respon al fet que aquest pare de l'Església, traductor de la Bíblia, era patró dels enquadernadors i dels llibreters (Tavoni, 2006). D'acord amb Tavoni, un cas singular és la presència significativa de marques amb la imatge de sant Jordi, sobretot a la Venècia del segle XVI, com la de Baldassarre Costantini (Vaccaro, 1983, núm. 448). Si a l'edat mitjana el sant cavaller simbolitzava la conversió dels pagans al cristianisme, al Renaixement encarna la victòria de la raó i de la virtut contra la força bruta.

En la representació de Jesucrist, a banda de les figures antropomòrfiques, a les marques tipogràfiques s'hi troben el trigràma IHS i la imatge de l'Agnus Dei. El primer prové de la pràctica dels copistes dels manuscrits grecs del Nou Testament (Urech, 1995, p. 110-111) que, davant la gran freqüència del nom de Jesús (ΙΗΣΟΥΣ), es generalitza l'abreviació del nom amb les tres primeres lletres, que més tard es modifica amb la substitució de la sigma grega per l'essa, la lletra llatina equivalent. Paradoxalment, en aquest procés de llatinització, no es canvia mai l'eta grega (Η) per la E perquè el dibuix de l'hac majúscula és idèntic encara que no tingui el mateix so. Amb el temps, el so originari de la H s'oblida i alguns aporten nous significats al trigràma: "Iesus Hominum Salvator" ("Jesús, salvador dels homes"). De tota manera, l'IHS no va tenir gran difusió fora dels copistes durant el cristianisme primitiu i l'alta edat mitjana quan el crismó (XP) era l'ensenyament dominant; fou al segle XIV quan la predicació de Bernadí de Siena va difondre a nivell popular aquesta ensenya que esdevindria el monograma per antonomàsia de Jesús durant l'edat moderna, afavorit per la seva adopció com a divisa pels jesuïtes.



Figura 53. Marca de Jean Pillehotte (*Controversiarum juris tomi tres*. Lió, 1601)

En les marques, les tres lletres solen aparèixer dins d'un cercle o un oval del qual surten raigs o flames. En ocasions, insistint en el caràcter cristològic del monograma, de la H sorgeix una creu i sota les lletres s'hi col·loquen tres claus, referència a la Passió. Entre els impressors que adoptaren l'IHS hi ha el milanès Giovanni da Legnano, la Tipografia del Collegio Romano, la impremta del jesuïtes (Zappella, 1986, núm. 867, 850), els parisencs Thomas Brumen i Guillaume de la Noue (Renouard, 1928, núm. 94, 570) i Jean Pillehotte, de Lió (Laurent-Vibert, Audin, 1925, núm. 193) (figura 53).

L'Agnus Dei (l'anyell de Déu) és una representació típica de l'art cristià primitiu. El sacrifici de l'anyell pasqual instituit per Moisès<sup>50</sup> i la profecia d'Isaïes —“com un anyell que és dut a l'escorxador”—<sup>51</sup> són vistos com a precedents de la mort a la creu de Jesús. Així mateix, al Nou Testament hi ha mencions expressives a aquest anyell: proclama sant Joan Baptista, en veure arribar Jesús: “Mireu l'anyell de Déu que treu el pecat del món”.<sup>52</sup> I al llibre de l'Apocalipsi s'escull la imatge d'un anyell com a figura de Crist victoriós.<sup>53</sup> D'acord amb els textos bíblics, Réau (1955-1959, p. 30) concep aquest animal com un símbol alhora de la crucifixió i la resurrecció de Jesucrist, i així s'ha d'entendre la seva presència a les pintures de les catacumbes cristianes, com a imatge de la redempció.

Malgrat la seva antiguitat, la imatge de l'Agnus Dei es manté a l'edat moderna, tant acompanyant a sant Joan Baptista —i així apareix al distintiu del parisenc Jean de Brie (Renouard, núm. 87)—, com sola, símbol de Crist, amb un nimbe cruciforme i amb una creu amb estendard, símbol de victòria, tal com la reproduïxen els impressors Peter Lichtenstein, actiu a Venècia (Zappella, 1986, núm. 6), Giovanni Giacomo Comi, de Milà, (Iafelice, 2006, núm. 7-8) i Agustín de Paz, tipògraf de Mondoñedo (Vindel, 1942, núm. 215).

Lògicament altres tipògrafs utilitzen estampes de Jesucrist, d'home adult, com ara els senyals del venecià Giovanni Guerigli (Iafelice, 2006, núm. 65-67), de Guillaume Nyverd (Renouard, 1928, núm. 848) i de Michel Gadouleau (Silvestre, 1867, núm. 1096-1097); però des de la segona meitat del segle XVI, també s'estenen les imatges de Jesús Infant, seguint els dictats de la Contrareforma, que promou temes sentimentals i tes, que conviden a la pietat. L'adopten els impressors Giovanni Antonio Borgo, de Milà (*Inter omnes*, núm. 257), el flamenc Barthélemy de Grave (Silvestre, 1867, núm.

<sup>50</sup> Bíblia. Ex 12, 3. 9.

<sup>51</sup> Bíblia. Is 53, 7.

<sup>52</sup> Bíblia. Jn 1, 29.

<sup>53</sup> Bíblia Ap 5, 6-14.

1227), l'aragonès Pedro Blusón i el valencià Jaume Bordassar (Vindel, 1942, núm. 470, 539).

La Mare de Déu és objecte d'especial devoció, tot i que després de l'esclat de la reforma protestant, es limita el seu culte als països catòlics. La Verge Maria no sol aparèixer sola a les marques, sinó que porta el nen Jesús, és a dir, hi figura en la seva funció maternal. Entre els exemples, les ensenyes del venecià Sebastiano Combi (*Inter omnes*, 2006, núm. 393), dels parisencs Guillaume Anabat i Pierre Gaudoul (Renouard, 1928, núm. 7, 337), i del lionès Pierre Balet (Silvestre, 1867, núm. 304). La marca d'Anabat (figura 54) és especialment significativa perquè el mateix impressor s'hi retrata com a orant davant la Mare de Déu amb el nen Jesús. Data de principis del segle XVI i la naturalitat amb què reproduceix la Verge Maria, mostrant el pit amb què alleta l'Infant palesa que és anterior al Concili de Trento quan es prohibiren aquestes exposicions (Réau, 1955-1959, v. 1, p. 458).

El coneixement popular de la història sagrada fa possible la proliferació d'escenes extretes de la Bíblia en portades i colofons. El llibre de l'Antic Testament al qual es recorre més sovint és el *Gènesi*, amb les històries dels patriarques. És evident el seu ús com a marques parlants —per exemple, els impressors Nicolas Eve, Abel l'Angelier o Abraham

d'Auvel (Silvestre, 1867, núm. 678, 1124, 753), reproduïxen les històries d'Adam i Eva, l'ofrena de l'anyell d'Abel i el sacrifici d'Isaac, respectivament—, però també hi ha altres editors que les incorporen sense aquest propòsit. Jean Borruelier evoca l'expulsió del paradís i el conreu de la terra per Adam, amb una citació ben explícita: “In sudoris vultus tui vesceris pane tuo” (“Menjaràs el pa amb la suor del teu front”).<sup>54</sup> Sense cap vinculació onomàstica amb el patriarca Noè, el florentí Neri Dortelata (Zappella, 1986, núm. 155) i el parisenc Jean Charron (Renouard, 1928, núm. 151) adopten

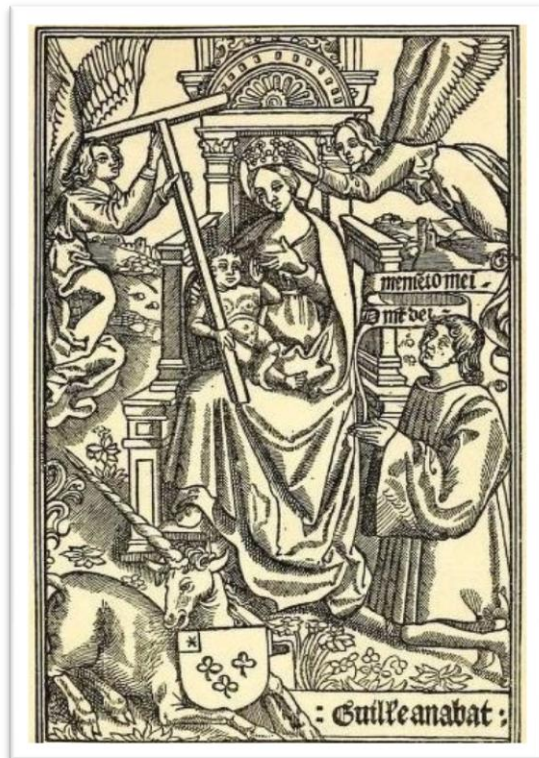


Figura 54. Marca de Guillaume Anabat (*Ces presentes heures a l'usage d'Evreux*. París, ves 1508)

<sup>54</sup> Bíblia. Gn 2, 19.

aquest relat: el primer empra com a distintiu una imatge de l'arca, mentre que el segon il·lustra el moment de l'entrada dels animals al vaixell.

Altres episodis veterotestamentaris<sup>55</sup> aplicats pels impressors són la història de Moisès, amb les taules de la llei al Sinaí, del venecià Giovanni Battista Bertacagno; el rei David, representat per Paolo Ugolino (Zappella, 1986, núm. 879, 453) i el flamenc Pierre Phalèse (Havre, v. 2, p. 81), o el relat de Tobies i l'àngel Rafael.<sup>56</sup> Aquest últim text, extret de *Tobit*, menys popular que altres llibres bíblics esmentats, és el motiu usat per tota la nissaga Bindoni (Zappella, 1986, núm. 91-99) (figura 55) i pel francès Jean Herault (Laurent-Vibert, 1925, núm. 122), tal vegada perquè evoca la protecció de Déu.



Figura 55. Marca de Francesco Bindoni i Maffeo Pasini (*Celestina*. Venècia, 1531)

El Nou Testament també ofereix passatges que inspiren a nombrosos estampadors: l'Anunciació figura a la marca de Thomas Amaulry (Laurent-Vibert, 1925, núm. 5), i la Nativitat i l'adoració dels Reis, en les de Martino Cravotto (Zappella, 1986, núm. 885-885). La influència evangèlica no es limita a les imatges sinó que els tipògrafs inclouen sentències de Jesucrist o de l'apòstol Pau per explicitar-ne el contingut. Guillaume Phylledier, de Lió, recull la citació evangèlica: “Les guineus tenen caus, i els ocells del cel, nius; el Fill de l'home, en canvi, no té on reclinar el cap”,<sup>57</sup> i en una estampa amb uns homes plantant un arbre, el ginebrí Thomas Couteau afegeix una frase de sant Pau: “Celuy qui plante n'est rien, ne celuy qui arrouse: mais Dieu qui donne accroissement” (“Allò que compta no és ni el qui planta ni el qui rega, sinó el qui fa créixer, que és Déu”)<sup>58</sup> (Silvestre, 1867, núm. 802, 851). En ocasions, aquests lemes no provenen de la Bíblia, però són autèntiques professions de fe, com el del llibreter Pierre de Sartier: “Tout se passe fors Dieu aimer” (“Tot passa menys estimar Déu”).

Dins d'aquest apartat, altres motius conreats són les alegories de les virtuts. Tal com indica Réau (1955-1959, v. 1, p. 163), segons la seva etimologia, virtut significa força viril, però curiosament les set virtuts són representades mitjançant figures femenines. Iconogràficament el tema es desenvolupa a la França medieval des d'on s'estén a altres

<sup>55</sup> En aquest punt no es fa referència a la història de Samsó (Jt 13-16), una de les més repertoriades pels tipògrafs, perquè ja ha estat tractada en l'apartat iconogràfic del lleó.

<sup>56</sup> Bíblia. Tb 5, 3-6, 9.

<sup>57</sup> Bíblia. Mt 8, 20.

<sup>58</sup> Bíblia. I Cor 3, 7.

àrees. En les façanes de les esglésies el tema s'emmarca en la lluita sempiterna de les virtuts contra els vicis; en les marques, pren un altre caire perquè no solen aparèixer les set virtuts juntes contraposades als seus oponents, sinó que generalment figuren imatges d'una virtut concreta, com ara una dona abillada amb túnica i duent els atributs que l'identifiquen: la justícia, dona amb balança i espasa, ensenya de la nissaga Biondi (Zappella, 1986, núm. 684-689); l'esperança, amb les mans juntes i fitant el sol, marca de Giovanni Francesi (*Inter omnes*, 2006, 538); la caritat, dona envoltada d'infants, representació triada pel flamenc Jean Graphens (Havre, 1883, v. 1, p. 289) i Domenico Farri, de Venècia (Zappella, 1986, núm. 203-205), etc.

Referent a Catalunya, les marques tipogràfiques relacionades amb la fe catòlica són notables, en consonància amb la viva religiositat de l'època. La pràctica de reproduir els sants relacionats amb els noms dels impressors es redueix al senyal de l'estampador Joan Pau Martí, que al·ludeix a sant Joan Baptista. Són més nombroses les imatges vinculades amb un dels sants patrons dels gremis del món del llibre d'arreu, sant Joan Evangelista.

Aquest sant era el patró dels copistes de llibres manuscrits i, amb el sorgiment de la impremta, també dels tipògrafs, la qual cosa explica la seva presència en marques llunyanes, com la del londinenc Robert Wyer (Davies, 1935, núm. 219) i el francès Jean Boude (Laurent-Vibert, Audin, 1925, núm. 43). A Barcelona se'l representa, fent referència a dos dels seus martiris: amb la caldera d'aigua bullent o bé amb el calze ple de verí, aquest últim el més difós, que apareix als llibres de Pere Malo i Jaume Galvan.

La imatge de Crist que s'estampa en les marques catalanes és la Jesús nen, ja sigui despullat o amb túnica, cavalcant o al costat d'un àliga i amb la fulla de palma, llorer i el globus coronat amb la creu, símbols de triomf i poder. L'editor que usa molt aquest disseny és Claudi Bornat. A final del segle XVII Joan Pau Martí introdueix el motiu de l'Agnus Dei.

La impremta del monestir de Montserrat exhibeix com a distintius imatges de la Mare de Déu amb l'Infant, que porta una serra, envoltats de muntanyes. Les referències marianes són també evidents en la marca de Jaume Romeu, amb una M coronada, lliris i el lema.

#### 4.3.4. LA MITOLOGIA GRECOROMANA

“La Renaissance déchaîne un retour offensif du paganisme que le christianisme croyait avoir exorcisé et qui soudain revendique sa place au soleil. Elle vise et elle aboutit à une véritable “paganisation” de l'art chrétien”.

Les paraules anteriors de Réau (1955-1959, v. 1, p. 437) reflecteixen el poderós influx de la tradició mitològica grecollatina durant els segles XV i XVI a l'Europa occidental, i que afecten fins i tot la religió cristiana, especialment en les seves manifestacions artístiques. Un exemple ben revelador és la Capella Sixtina del palau del Vaticà, pintada per Miquel Àngel, on la reproducció bíblica del judici final, consta curiosament, en el món infernal, de la llacuna Estígia i el barquer Caront que, amb la seva embarcació, du les ànimes dels difunts a l'avèrn, idees que provenen de la mitologia clàssica. Són molts els artistes que exhibeixen en les seves obres els coneixements mitològics i que en triar els temes a tractar no segueixen les pautes de l'art medieval, que tenia una finalitat bàsicament catequètica, per a la instrucció i la devoció dels fidels, sinó en funció de criteris estètics.

La influència grecollatina s'observa també en la literatura emblemàtica. Ja en l'obra d'Alciato (1531), els emblemes extrets directament de la mitologia pagana de grecs i romans són abundants; n'hi ha una cinquantena, aproximadament. Les històries de Faetó i el carro del sol (emblema 56), Narcís (emblema 69), les tres Gràcies (emblema 162) o el ciclop Polifem i Ulisses (emblema 171) són només unes quantes mostres de la cultura humanista d'Alciato i que, adreçades a un públic que participa del coneixement de la cultura grecollatina, l'autor aprofita per oferir-li ensenyaments morals.

Seguint les coordenades de l'art del segle XVI, els impressors també s'apropien de l'univers mític dels antics, i introdueixen en les marques molts elements de l'antiguitat clàssica. N'hi ha que utilitzen aquest món pagà per crear marques parlants, com el francès Michel Jove (Silvestre, 1867, núm. 1300) que retrata el déu Júpiter llançant llamps des del cel, aprofitant la similitud del seu cognom amb el genitiu del nom llatí del déu, Iovis; o l'italià Giovanni Maria Cavalieri, que aplica com a marca el cavall alat, el Pegàs (*Inter omnes*, 2006, núm. 448). De tota manera, en la majoria de casos, el tipògraf no fa ús d'aquestes marques mitològiques per relacions onomàstiques, sinó, entre altres motius, per la voluntat de demostrar i exhibir la seva cultura humanística. En una societat que admira l'antiga civilització grecoromana, l'editor s'anuncia així com un bon coneixedor del món antic i sembla garantir al públic lector el domini del llatí i la impressió pulcra i fidel dels textos, especialment dels mestres llatins i grecs.

Els estampadors també empren motius mitològics tot aspirant a la perdurabilitat de les obres que produeixen. Aquest desig d'immortalitat es plasma en imatges clares com el fènix, però a voltes també amb representacions contradictòries com les parques. Antonio Brucioli té una marca (Vaccaro, 1983, núm. 298) sobre aquests personatges relacionats amb la mort, que filen i tallen el fil de la vida dels homes, però hi incorpora un lema "Vobis invitiss vivam" ("A vosaltres, en canvi, la vida"), amb la qual cosa celebra

“l’immortalità delle azioni gloriose che rendono imperitura la fama dell’uomo ben oltre i modesti confini della vita mortale” (Zappella, 1986, p. 6).

Entre les divinitats més reproduïdes en els senyals de tipògrafs i llibreters destaquen el déu Hermes-Mercuri i les deesses Atena-Minerva i Fortuna. El primer és el missatger dels déus, patró dels viatgers, els literats i els mercaders. Davies (1935, p. 50-51) ressalta aquest últim patronatge, ja que les marques tipogràfiques deriven de les antigues marques dels comerciants. De fet, els senyals dels impressors mantenen l’antiga funció: anunciar un producte comercial distintiu. Un dels atributs de Mercuri és el caduceu, una vara amb dues ales i al pal, dues serps que s’hi entortol·liquen. Tant amb aquest bastó com en la seva representació antropomòrfica —jove amb barret i sandàlies alades— la literatura emblemàtica reforça el paper de Mercuri com a déu dels escriptors i mestre civilitzador de la humanitat, seguint l’estela d’Horaci (1978-1981, v. 1, p. 72), tal com ho expressa en l’himne que li dedica, a les *Odes*: “Mercuri, nét eloqüent d’Atlant, tu que vas assuavir enginyosament els costums feréstecs dels homes, acabats d’afaiçonar, doctant-los de la paraula i de l’habitud de la palestra que embelleix els cossos”.<sup>59</sup>



Figura 56. Marca de Giovanni Rossi (*De prisca Caesiorum gente*. Bolonya, 1582)

Els italians Gualtiero Scotto i Giovanni Rossi i els seus hereus (*Inter omnes*, 2006, núm. 400, 402) trien Mercuri com a senyal (figura 56). També ho fan a França, el lionès Gabriel Cotier i els parisencs Jean Gueffier (Silvestre, 1867, núm. 1091, 617) i Pierre Cot (Laurent-Vibert, Audin, 1925, núm. 73).

La presència de la dea Minerva obeeix a altres raons. Nascuda del cap de Júpiter i, sempre donzella, és reconeguda com la deessa de la saviesa; per tant, és lògic que algunes impremtes l’adoptin com a símbol de la seva activitat. La figura de la deessa més habitual és la d’una dona jove que du casc, llança i escut, adoptada pels impressors Barthélemy Moulin i els germans Pesnot, de Lió (Silvestre, 1867, núm. 208, 848); a Itàlia, empren la imatge el sienès Giovanni Battista Ciotti i la família veneciana dels Bonelli (Zappella, 1986, núm. 844-848) —en el segon cas Minerva es representa amb

<sup>59</sup> Odes, llibre I, oda 10, versos 1-5.

l'equipament militar i muntada sobre un lleó. A l'àrea germànica també se'n troben exemples, com les marques de Gregor Boettiger, de Leipzig, i de Thomas Platter, de Basilea (Knopf, 2005, p. 246). Mentre la del suís representa la deessa com la donzella guerrera, Boettiger utilitza un mussol, l'animal amb què els grecs la simbolitzaven.

La Fortuna era una divinitat molt popular a l'antiga Roma, i els humanistes la recuperen al Renaixement. Dues són les representacions més habituals: o bé la imatge típica de l'antiguitat clàssica, com una dona jove que du una cornucòpia, és a dir una banya vessant de flors, fruits i riqueses, símbol de l'abundància; o bé en la forma d'una dona nua al mar, damunt d'una base inestable, generalment una bola, però també un dofí o una conquilla, i duent una vela bufada pel vent, expressió de la variabilitat de la fortuna. Sovint va acompanyada de la virtut, les dues al·legories més conreades en els distintius tipogràfics del segle XVI. Tal com afirma Tavoni (2006): “La dialettica tra il dominio cieco della sorte e l'azione dell'uomo guidata dalla ragione e dalla virtù costituisce uno dei motivi dominanti del pensiero umanista e rinascimentale”.

Georgius Ulricherius, d'Estrasburg, Robert Fouet i Jean de Bourdeaux, de París (Silvestre, 1867, núm. 735-737, 637, 1126) empen com a distintiu la imatge de la fortuna amb el corn de l'abundància. A Itàlia, en canvi, l'estampa més difosa és la de la dona nua, amb la vela estesa, tal com s'observa en els impressors Ercole Quinciano, actiu a Alessandria, Comino Ventura, de Bèrgam, i Giacomo Ruffinelli, natural de Brescia (Vaccaro, 1983, 1, 3, 99), i també per Josias Ribelius, d'Estrasburg (Silvestre, 1867, núm. 821) i pel flamenc Hans Coemans (Havre, v. 1, núm. 115).

En la iconografia de la fortuna, en alguns casos se la presenta acompanyada de Mercuri, dins d'un vaixell, que d'acord amb la literatura emblemàtica coetània, vol significar la superioritat de la saviesa per damunt dels embats de la fortuna (Cacheda Barreiro, 2002b, p. 116). És el senyal que fan servir Anton Beller, d'Anvers (Vandeweghe, Beck, 1993, p. 90) i el venecià Pietro Dusinelli (Zappella, 1986, núm. 577). Al segle XVII una altra imatge que s'introdueix és la Fortuna que sembra i al seu costat el Temps, un home vell amb la dalla i el rellotge de sorra, i Minerva, que simbolitza la virtut. El lema explica l'escena: “Semina fortunae geminat cum tempore virtus” (“La virtut dobla els productes de la fortuna amb el pas del temps”), que al·ludeix a la necessitat de la constància per obtenir bons fruits. Successives companyies lioneses, formades majoritàriament per llibreters de les famílies Borde i Arnaud (Laurent-Vibert, Audin, 1925, núm. 17, 40, 207), fan difusió d'aquesta imatge.



Els herois mitològics, capaços de dur a terme grans gestes, s'incorporen als distintius de les impremtes, que també triomfen sobre el desordre i la barbàrie. El lionès Mace Bonhomme fa servir Perseu que du el cap de la gorgona Medusa que ha mort (Silvestre, 1867, núm. 572, 693); Giovanni Pellizzari i Francesco Ziletti trien Orfeu, el que amanseix les feres amb la seva música (*Inter omnes*, 2006, núm. 426, 430); la nissaga d'impressors Périer (Renouard, 1928, núm. 870-874), Guillaume Auvray (Silvestre, 1867, núm. 490) i Juan de Cánova, de Salamanca (Vindel, 1942, núm. 237-238) coincideixen a representar-se amb l'heroi Belerofont que, cavalcant Pegàs, mata el monstre de la Quimera, etc.



Figura 57. Marca d'Antoine Vitré (*Testament*. París, 1648)

En aquest llistat sobresurt la figura d'Hèrcules pel gran nombre d'impressors que l'adopten com a senyal. Aquesta afició cap a Hèrcules i les seves proeses no és un tret singular dels artesans del llibre; es generalitza en molts altres camps i és visible en la decoració d'edificis, fins i tot de temples, com a equivalent de Samsó; per exemple, en les esglésies franceses de Sant Esteve, a Llemotges, i de Sant Miquel, a Dijon (Réau, 1955-1959, v. 1, p. 439). Segons Tervarent (2002, p. 287), el sofista grec Pròdic de Queos, en una obra perduda citada per Xenofont, comenta que Hèrcules en la seva joventut va haver d'escollir entre el plaer i la virtut, i ell va triar la segona opció. És per aquest motiu que, a més de constituir un símbol de la fortalesa, també esdevé un model d'home treballador i virtuós. Alciano el fa protagonista de dos emblemes, amb significats diferents. En l'emblema 137, els seus famosos dotze treballs són entesos com a victòries sobre els vicis; en canvi, en l'emblema 180 representa la força que és vençuda per l'eloqüència.

Una de les imatges d'Hèrcules que més es repeteix en les marques és el seu combat amb la hidra de Lerna, monstre amb set caps, on exemplifica la lluita victoriosa de la virtut contra el mal, tal com figura en obres impreses per Abraham Fabert, de Metz (Silvestre, 1867, núm. 1082), Anselmo Giaccarelli i Francesco Conti (Zappella, 1986, núm. 491-496), de Bolonya i Piacenza, respectivament. Altres impressors el reproduïxen sense oponents, com el sevillà Juan de León (Vindel, 1942, núm. 185), o bé victoriós sobre els seus enemics, que jauen als seu peus, cas de l'alemany Georgius Gartnerius, de Colònia, i dels parisencs *Jean Mariette i Antoine Vitré* (Laurent-Vibert, Audin, 1925, núm. 177,

247) (figura 57), els dos últims al segle XVII, cosa que demostra que l'interès per aquest heroi no va minvar durant el barroc.

Els tallers tipogràfics també utilitzen com a ensenyes imatges d'éssers mitològics híbrids. Els més reproduïts són les sirenes i el Pegàs. Entre els qui fan ús de les dones-peix hi ha el valencià Joan Jofre (Vindel, 1942, núm. 81) (figura 58), Giovanni Varisco, de Venècia (*Inter omnes*, 2006, núm. 526) i Benedict Macé, de Rennes (Silvestre, 1867, núm. 521). A diferència de les sirenes, l'elecció del cavall alat incorpora altres sentits, més enllà de la simple vinculació a un passat gloriós. Pegàs és un animal que simbolitza la fama, fet que lògicament pretenen els impressors amb les obres que produeixen. Els Wechel, una nissaga d'impressors-llibreters que treballa a París i Frankfurt, es represen-



Figura 58. Marca de Joan Jofre (*Los triumphos*. València, 1522)

ten amb Pegàs sobre un caduceu amb las cornucòpies de la fortuna i dues mans unides (Renouard, 1928, núm. 1110-1131). Aquest conjunt expressa el desig que el negoci comercial —el caduceu de Mercuri— prosperi i generi riquesa i fama. Altres tipògrafs que fan servir el disseny del cavall alat són Luigi i Valerio Dorico, de Roma (Zappella, 1986, núm. 941-945), el valencià Francesc Mestre (Vindel, 1942, núm. 534) i Jean Gesselin, llibreter actiu a Lió i a París (Renouard, 1928, núm. 362). L'últim editor esmentat acompanya l'estampa de Pegàs amb el lema “Sic aetas non retinenda fugit” (“Així fuig el temps, sense retencions”), que associa l'animal veloç

amb la fugacitat de la vida humana.

En les imprentes catalanes la mitologia té un cert pes, encara que no sigui equiparable al que tenen als tallers d'Itàlia o de França. Entre els déus grecoromans figura Júpiter, que és un dels dissenys que empra Claudi Bornat a Barcelona. Cupido, el déu de l'amor, és l'ensena parlant de Joan Carles Amorós.

En algunes societats de llibreters de la Barcelona de finals del segle XVII s'aplica una marca mitològica relacionada amb la deessa Fortuna. Així, la companyia de Josep Moyà, Jacint Ascona, Francesc Llopis i Joan Torre-Sánchez trien la imatge del vaixell amb la Fortuna que controla Mercuri, per afavorir la bona marxa del negoci. Un altre exemple és el de la companyia de Joan Payssa, Bernat Nivell i Joan Roca, que imiten l'escena

que prolifera en les companyies de llibreteres lionesos de la Fortuna sembradora, amb el Temps i Minerva, ja comentada abans.

Entre els personatges mitològics no divins, els tallers catalans incorporen la figura de Dèdal, per exemple en les impressions de Pere i Pau Malo. S'inspira en els autors antics i també en la literatura emblemàtica, que insisteixen en què la virtut rau en l'equilibri, en el terme mig entre els extrems (Tervarent, 2002, p. 301-302). Aquesta és la pauta que pren Dèdal i que el seu fill Ícar desobeeix quan volant s'acosta massa al sol, cosa que provoca la seva mort. En dues marques sobre Dèdal, una de Vittorio Baldini, de Ferrara (Zappella, 1986, núm. 440) i la del parisenc Gilles Robinot —aquí també amb Ícar— (Renouard, 1928, núm. 1001), hi ha les divises “Mediocriter” (“Moderadament”) i “Ne quid nimis” (“Res en excés”), respectivament.

Repasats alguns dels elements més presents en les marques tipogràfiques catalanes, cal destacar la gran diversitat de motius, procedents ja sigui de les fonts iconogràfiques medievals, com en el cas dels bestiaris o el sistema heràldic, ja sigui del món renaixentista, on la fe cristiana i la cultura clàssica hi són ben representats, i fins i tot, en certs casos, es combinen harmònicament. Les mateixes marques manifesten el clima de llibertat creativa i la confiança en l'home que pregona el Renaixement. Els dissenys esquemàtics primitius, de caire geomètric, són substituïts al segle XVI per un ventall riquíssim d'imatges que deixen enrere la uniformitat d'altres èpoques i que, a més, s'adapten per representar i diferenciar de manera evident cadascun dels responsables editorials. No és estrany, doncs, que proliferin les marques parlants. Per a cada impressor, la tria d'un anagrama, d'una escena bíblica o d'un animal com a elements dels seus distintius no és un tema menor ja que aquesta carta de presentació incorpora els valors històrics i culturals atribuïts a aquelles imatges. Més encara, els distintius tan elaborats de grans impremtes i llibreries tenen tant la missió de marcar els llibres que produeixen o costegen, com d'exhibir de manera ben visible la cultura refinada dels seus propietaris.

## 5. MARQUES DELS TALLERS CATALANS

En aquest capítol s'estudia l'evolució històrica de les marques tipogràfiques catalanes des de final del segle XV fins a la fi del segle XVII. Tanmateix, abans d'iniciar l'estudi sobre aquests distintius, és oportú oferir una perspectiva històrica de la Catalunya entre el 1450 i el 1700, incidint especialment en el món de la impremta. Tradicionalment la historiografia catalana ha caracteritzat aquesta època com una fase de decadència, entre la plenitud medieval i el ressorgiment del segle XIX. Aquesta visió defensada per historiadors com Víctor Balaguer, Ferran Soldevila o Jaume Vicens Vives, ha estat qüestionada per especialistes actuals (Rossich, 1997b) (García Espuche, 1998) que defineixen aquest temps com un període de tensions, però on també hi veuen, en el devenir d'aquelles centúries, manifestacions oposades a aquesta ensulsiada, com ara la vitalitat de la llengua pròpia, el redreçament demogràfic o la voluntat decidida de mantenir les institucions pròpies del país. En l'ordre polític, "al Principat, les Corts i la Diputació romangueren encara prou actives, i fins potser més institucionalitzades o consolidades que mai, almenys fins a la Guerra dels Segadors" (Serra, Torres, 1997, p. 18).

### 5.1. LA IMPREMTA A CATALUNYA EN ELS SEGLES XV-XVII

A les pàgines següents es donen, en primer lloc i de manera sintètica, uns apunts sobre la societat catalana del període i els trets polítics i culturals més destacats. A continuació es comenten els primers temps de la impremta a Catalunya tot assenyalant les ciutats amb tallers tipogràfics, els agents editorials, i els conflictes que de vegades es generen entre llibreters i impressors.

#### 5.1.1. L'ESCENARI

La situació del principat de Catalunya en els primers segles de l'edat moderna reproduïx l'esquema d'un país bàsicament agrari i sotmès a les estructures socials de l'Antic Règim. D'acord amb els censos i els registres parroquials, es produeix un augment sostingut de la població catalana durant aquest període, interromput només a mitjans del segle XVII a causa de la guerra dels Segadors i les epidèmies de pesta. El fenomen que afavoreix el creixement demogràfic és l'arribada durant el segle XVI de grans contingents d'occitans amb motiu de la superpoblació de les zones d'origen i també perquè fugen de les guerres de religió entre catòlics i hugonots que assolien França. En el transcurs dels segles XVI i XVII el sistema urbà de la Catalunya medieval, caracteritzat per la capital, Barcelona i un conjunt de ciutats poc relacionades entre elles, centres del seu

territori, com ara Tortosa, Lleida, Tarragona, Perpinyà o Girona, evoluciona cap a un sistema articulat de poblacions, on a més dels centres territorials, creixen i adquireixen importància nuclis relativament pròxims a Barcelona, com ara Mataró o Vilanova (García Espuche, 1998, p. 33-37).

L'economia es basa en l'explotació del camp, i en concret, sobretot el conreu dels cereals i, en menor mesura, la vinya i l'olivera. En aquests temps ja hi ha alguns conreus orientats cap a l'exportació, com l'aiguardent i el vi. Tradicionalment, aquestes centúries s'havien descrit com un temps on Catalunya abandona el comerç a llarga distància, amb el seu terreny natural, la Mediterrània, convertit en camp de batalla entre l'imperi otomà i la cristiandat, i vetada la seva participació en les transaccions amb Amèrica. García Espuche (1998, p. 343-376) nega aquesta suposada passivitat catalana ja que detecta en les principals ciutats mercantils de la península Ibèrica importants colònies de negociants catalans que perviuen al llarg del temps. En realitat, els mercaders participen en el comerç americà de manera indirecta, a través d'un actiu comerç de la seva flota amb Sevilla, Cadis i Lisboa, o bé per via terrestre, amb Medina del Campo i Madrid, subministrant manufactures com draps, cuirs treballats, llibres o vidre.

D'acord amb Vicens Vives (1978, p. 328), la Sentència arbitral de Guadalupe, promulgada pel rei Ferran II el 1586, va permetre la pacificació i la prosperitat del camp català dels segles següents. Aquesta visió ha estat qüestionada o matisada per altres historiadors perquè la Sentència, que va posar la fi dels abusos senyorials sobre els pagesos de remença, va mantenir, tanmateix, els censos i altres càrregues econòmiques que havien de pagar els pagesos als seus senyors. En definitiva, va suposar una reforma de l'antic sistema feudal que va continuar vigent durant l'edat moderna. Segons Pere Gifre (1999, p. 19):

“Amb la sentència arbitral de Guadalupe es va iniciar una nova etapa en les relacions del camp català, però es mantenien les diferències entre senyors i pagesos. Els conflictes no es van manifestar tant per la condició jurídica de les persones com per obligacions dels pagesos envers els perceptors de rendes”.

La societat d'aquest temps evidencia tensions i canvis accentuats tant al camp com a la ciutat. Al món rural, la situació de la pagesia és molt desigual. Des dels camperols rics, propietaris de diversos masos, alguns dels quals treballen per mitjà de masovers, passant pels pagesos que compten amb una sola explotació per a la seva subsistència —de vegades clarament insuficient— fins als jornalers, els bracers o les criades que treballen de manera precària per a les grans explotacions rurals.

A les ciutats, les oligarquies estan constituïdes pels grans mercaders, dedicats al comerç, i membres de la noblesa tradicional rendista. Baixant en l'escala social, se situen els que exerceixen activitats no manuals, com els petits comerciants i les professions liberals, organitzats en col·legis i, per sota, els menestrals, gent dedicada a les arts manuals i els oficis, que integren els gremis. Ocupa l'estrat inferior el poble menut, aquells que treballen per als menestrals o malviuen a les ciutats.

Malgrat aquesta visió jeràrquica de la societat, la mobilitat social no és un fenomen estrany en aquests segles. "Tot sembla indicar que, en realitat, les fronteres que separaven un sector de l'altre estaven lluny de ser impermeables" (Amelang, 1977, p. 165). Mitjançant la riquesa i el favor reial, es podia anar pujant en l'escala social i fins i tot accedir a la petita noblesa, tal com ho palesa la promoció de pagesos benestants i de mercaders enriquits a la categoria de "ciudadans honrats" o cavallers.

Durant aquestes centúries, s'operen canvis manifestos en els estaments privilegiats, és a dir, la noblesa i el clergat. Els grans llinatges dels Cardona, Montcada, Rocabertí... esdevenen una noblesa absentista tant per la seva unió amb altres nissagues castellanques com per l'allunyament de la monarquia, i per tant, de la cort, del Principat. A principis del segle XVII, Madrid es constitueix definitivament com a única capital dels regnes de la monarquia.

Part de la noblesa catalana que roman al país s'urbanitza, generalment s'instal·la a les ciutats, i passa a formar part de les elits dirigits, mantenint les seves rendes antigues que procedeixen de l'explotació i la jurisdicció sobre àrees rurals. El bandolerisme, característic d'aquestes centúries, té en les guerres entre bàndols nobiliaris una de les causes principals, que deriven del dret a la violència característic dels senyors feudals. La repressió decidida del bandolerisme per part de la monarquia "era indestruïble tant de la neutralització de l'aristocràcia jurisdiccional com de l'enfortiment paral·lel de l'autoritat reial" (Torres, 1991, p. 194).

Paral·lelament a la noblesa titulada, l'alt clergat es castellanitza. La monarquia aprofita el dret de presentació, és a dir, la facultat de proveir lliurement les seues episcopals vacants atorgada pel papa Adrià IV el 1523, per exercir el control dels prelats, i a Catalunya, per augmentar el nombre de bisbes d'origen no català que des de mitjans del segle XVII ocupen aproximadament la meitat de les càtedres episcopals de Catalunya. Al Principat, com a la resta de l'Europa catòlica, l'esdeveniment més significatiu de d'aquest període és el Concili de Trento, l'adaptació interna de l'Església davant la Reforma protestant. Seguint els canons conciliaris, s'insisteix en l'atenció pastoral dels preveres, que són instruïts ara en els seminaris. Els rectors de les parròquies són encarregats també del control de la població, mitjançant els nous registres parroquials on

apunten els bateigs, els casaments i les defuncions, o bé mitjançant la vigilància dels costums i de la participació dels feligresos en els sagraments, o bé vetllant per l'ortodòxia, etc.

En l'ordre polític, el matrimoni de Ferran II d'Aragó amb Isabel I de Castella suposa la creació d'una monarquia hispànica que es manté amb els seus successors, però no dona lloc a un estat unificat. Catalunya conserva les seves institucions polítiques, la independència fiscal i la seva legislació pròpia. Amb tot, la situació política evoluciona cap a un creixent autoritarisme del rei que topa amb la resistència de les institucions catalanes —sobretot les Corts, la Diputació del General de Catalunya i el Consell de Cent de la ciutat de Barcelona— en defensa dels drets i les constitucions del país.

Al segle XVII, vistes les dificultats financeres de la corona, el comte duc d'Olivares, favorit de Felip IV, crea el 1625 la “Unión de Armas”, projecte polític que pretén que els regnes perifèrics que formen part de la monarquia hispànica —entre ells Catalunya— perdin els seus privilegis i contribueixin com Castella a sufragar les guerres del rei, subministrant homes i béns. Enmig d'un conflicte entre França i Espanya, les tibatons, resoltes generalment en llargues negociacions i nous pactes, van desembocar el 1640 en l'oberta rebel·lia de Catalunya contra el rei, amb la Guerra dels Segadors.

Després d'un llarg conflicte, Catalunya va capitular davant el rei el 1652, però en realitat l'episodi bèl·lic no va concloure de manera definitiva fins el Tractat dels Pirineus amb França (1659), tractat que va suposar l'amputació de Catalunya. Part de Cerdanya i el comtat de Rosselló van ser ocupats pel regne de França de manera definitiva. Malgrat la derrota catalana, el Principat va conservar el seu marc institucional propi durant la resta del segle XVII.

En l'àmbit cultural, Catalunya participa en major o menor grau dels corrents propis de l'Europa catòlica d'aquests centúries, és a dir, bàsicament del Renaixement i el barroc. Durant l'edat mitjana ja s'havien succeït moviments de renovació cultural inspirats en els models de l'antiga civilització grecolatina, com el renaixement carolingi o l'otònida, però tal com subratlla Eusebi Colomer (1997, p. 29), el Renaixement de l'edat moderna difereix molt dels anteriors: “L'humanisme del Renaixement no es defineix només pel cultiu de la saviesa clàssica, sinó per la seva voluntat de restaurar-la en la seva forma autèntica, d'entendre-la en la seva realitat històrica”.

Ja al segle XIV, amb la figura de Bernat Metge i la seva obra *Lo somni*, una reflexió sobre la mort i la immortalitat amarada de platonisme, s'introdueix el moviment humanista procedent d'Itàlia. Amb tot, l'humanisme no assolí un desenvolupament notable al país. Certament, el nou corrent de pensament compta dins la cultura catalana amb dos

grans autors dels segles XV i XVI, Ramon Sibiuda —de qui Montaigne n’escrivia una *Apologia*— i el valencià Joan Lluís Vives, tot i que tots dos van treballar fora del país, el primer a França, i el segon, sobretot, a Flandes, fugint de la Inquisició.

Eulàlia Duran (1997, p. 123) descriu l’evolució cultural catalana d’aquesta època clarament condicionada “per una sèrie de factors que l’impulsaven a la universalització, a l’espanyolització i a un nou arrelament a la pròpia tradició”. Els nous corrents sempre són minoritaris, protagonitzats per grups reduïts procedents de les classes benestants. La dinàmica política, amb la integració de les corones de Castella i Aragó i, sobretot, més tard per la seva inclusió en l’estat imperial de Carles V fomenta els intercanvis culturals i la relació amb els centres intel·lectuals del continent.

La nova universitat de Barcelona desenvolupa els estudis humanístics, en contraposició a la vella universitat de Lleida, encara que el nivell educatiu de la institució barcelonina és inferior a la de València o a les castellanques de Salamanca i Alcalá de Henares. Precisament és el món universitari un dels àmbits on prospera l’erasmisme, això és, el pensament del flamenc Erasme de Rotterdam, que promou la renovació dels estudis de les llengües clàssiques i alhora defensa la reforma interna de l’Església Catòlica, fonamentada en una religiositat més íntima i el retorn a les fonts del cristianisme primitiu enfront el ritualisme o el dogmatisme. Algun erasmista del Principat pertany a les classes dirigents, com ara Miquel Mai, vicecanceller del Consell d’Aragó i membre del llinatge dels Cardona; altres, són professors universitaris com Martí Ivorra i Francesc Escobar. L’erasmisme s’estroneja a la segona meitat del segle XVI davant el triomf del protestantisme i la resposta reactiva en el camp catòlic que dona lloc a la Contrareforma.

Des del començament del seu regnat, Felip II tracta d’establir un “cordó sanitari” al Pirineu per evitar la propagació de l’heretgia protestant. S’endureix la censura sobre els llibres i es prohibeix anar a estudiar a altres països.<sup>60</sup> Després d’un primer advertiment del monarca al virrei de Catalunya, el 1561, arran dels estudiants catalans que anaven a estudiar a França, sobretot a Montpeller, es promulga la prohibició general el 1568, que perviurà molts anys, malgrat que des de 1570 la Inquisició no registra nous casos de protestants a Catalunya (Bada, 1997, p. 84).

Tanmateix, Kamen (1998, p. 508-521) demostra la ineficiència de la censura i d’altres mesures repressives de l’estat, ja que aquest compta encara amb mecanismes de control precaris. En realitat, el contacte amb altres països no s’estronejà mai perquè el manteniment dels dominis flamencs o italians de la monarquia hispànica exigia el trasllat conti-

---

<sup>60</sup> La prohibició no és absoluta. La llei permet l’estudi en aquells centres estrangers lliures de l’heretgia, això és, les universitats de Roma, Bolonya, Nàpols i Coïmbra (Kamen, 1998, p. 509).



nuat de grans contingents militars des de la península Ibèrica. D'altra banda, les deficiències de la impremta espanyola fan del tot necessari recórrer a l'estranger per cobrir la demanda de llibres del país. En tot cas, el clima de la Contrareforma, que referma aquest tancament als nous corrents intel·lectuals estrangers sospitosos d'heterodòxia, perdura durant tot el segle XVII i afavoreix la difusió de la literatura clerical i devota, aquesta última de caire popular, predominantment en català.

L'allunyament de la cort, el prestigi de la monarquia hispànica dels Habsburg, la pujança de la cultura castellana que viu durant aquest temps un autèntic Segle d'Or són elements que propicien l'espanyolització d'algunes elits dirigents del país i el conreu de les lletres castellanques per escriptors catalans, com Joan Boscà o Pere Serafí. Davant d'aquest corrent, s'observa alhora una potenciació dels elements propis de la cultura catalana per part d'altres intel·lectuals, especialment historiadors, com ara Pere Miquel Carbonell o Joan Gaspar Roig i Jalpí, que reivindiquen i canten les glòries catalanes del passat enfront els seus homònims italians, castellanques o francesos. La imatge decadent i provinciana d'aquesta època que havia difós la historiografia de matriu romàntica d'Antoni Rubió i Lluch i del seu deixeble, Lluís Nicolau d'Olwer (1917), que perviurà durant molt de temps, contrasta amb la situació cultural de Catalunya del segle XVII que dibuixa Kamen (1998, p. 559), a partir de l'examen del magatzem dels Cormellas, una de les grans imprentes barcelonines d'aquell temps:

“El magatzem de Cormellas ens presenta una realitat prou diferent, d'una ciutat que des de feia molt de temps havia deixat de banda la seva mentalitat provinciana i havia entrat al món més cosmopolita de l'imperi dels Habsburg, assumint l'expansió de la creativitat castellana i alhora conservant per al públic català els seus clàssics més reconeguts i els fulls que eren el vehicle de la pietat al Principat”.

### 5.1.2. LLOCS I PRODUCCIÓ DE LA IMPREMTA CATALANA

A Europa la impremta amb tipus mòbils la inicia Johann Gutenberg a la ciutat de Nuremberg; la seva primera gran producció és la Bíblia de 42 línies. La invenció s'expandeix gradualment per tota Europa. D'acord amb l'opinió més estesa entre els especialistes (Martín Abad, 2003, p. 52-53), el primer text imprès a la península Ibèrica data de 1472.<sup>61</sup> L'artesà alemany Juan Parix de Heidelberg hauria imprès *Expositiones nominum legalium* aquell any per encàrrec del bisbe de Segòvia Juan Arias Dávila, que constituïria la primera de les vuit edicions de l'obra patrocinaes pel prelat entre 1472 i 1474.

---

<sup>61</sup> Aquesta edició es “sine notis”, és a dir, el llibre no indica lloc, taller ni data d'impressió. Carlos Romero de Lecea avança la data de publicació al 1471.

El sorgiment de la tipografia no implica la desaparició del sistema anterior de còpies manuscrites, que perviurà durant molt temps gràcies al seu prestigi tradicional. De fet, al costat dels elogis encesos sobre les qualitats de la impremta d'alguns coetanis, d'altres s'ho miraven amb recel. El prior del convent de Sant Jeroni de la Murtra comenta a l'humanista Miquel Mai que prefereix els manuscrits perquè “els calcògrafs [impresors] ho adulteren tot” (Duran, 1997, p. 126). El menyspreu pels llibres impresos no fou estrany entre els humanistes i bibliòfils del segle XV i aquí rau potser el motiu que al Principat algunes de les millors obres de literatura i d'història de clàssics catalans, com les d'Ausiàs Marc o de Ramon Muntaner no comencessin a imprimir-se fins ben entrat el segle XVI (Llanas, 2002, p. 20).

A Catalunya, les primeres dades conegudes sobre el món de la impremta se situen a la ciutat de Barcelona, probablement el 1473. Bohigas (1976, p. 15-18), seguint el criteri de George D. Painter, considera que la primera edició fou l'*Ethica, Politica i Oeconomica*, d'Aristòtil, feta per la companyia d'impressors Botel, Von Holtz i Plank. L'empresa s'havia constituït el 1473 en una població que la documentació coetània no determina, però que Bohigas i Painter ubiquen a Barcelona, vista la importància d'aquesta ciutat en els fets posteriors relacionats amb aquella societat comercial. La segona ciutat catalana que va comptar amb impremta fou Lleida, el 1479, gràcies també a Enric Botel (Jiménez Catalán, 1997, p. 10) que hi va treballar fins al 1498 (Sol, Torres, 1996, p. 20-21).

Al llarg del segle XV s'afegirien com a seus d'impressors altres cinc poblacions catalanes. A Tortosa la impremta arriba el 1477, amb la impressió dels *Rudimenta grammaticae*, de Niccolò Perotti, per Pere Brun i Nicolau Spindeler (Querol, 2006, p. 88-91). També el mateix Spindeler fou el responsable del primer incunable de la ciutat de Tarragona, el *Manipulus curatorum*, de Guido de Monte Rocherii, publicat el 1484 (Arco, 1916, p. 49-50).

Un tema més complicat és la introducció de la impremta a Girona. Enric Mirambell (1988, p. 20-25) descarta la data tradicional de 1483, any de la publicació del *Memorial del peccador remut*, de Felip de Malla, pel mercader gironí Mateu Vendrell. L'edició hauria estat costejada per Vendrell, però l'obra s'hauria imprès probablement en un altre lloc. Seguint Mirambell, la crítica actual considera que el primer obrador tipogràfic que s'establí a Girona fou el de Diego de Gumiel i Juan de Valdés, essent la primera obra impresa el *Psaltiri devotissim*, de Francesc Eiximenis, el 20 de març de 1495.

L'única impremta catalana no ubicada en una ciutat fou l'establerta en el monestir de Montserrat el 1499. El 16 d'abril d'aquell any Joan Luschner va acabar la impressió del primer llibre montserratí, el *Liber meditationum vitae D.N. Iesuchristi*, de sant Bona-

ventura (Altés, 1998, p. 29; Albareda, 1919, p. 80-82). Aquesta relació de llocs catalans amb taller tipogràfic s'acaba amb Perpinyà, que va tenir la seva primera publicació impresa, un breuari per a la diòcesi d'Elna a la qual pertanyia la ciutat, l'any 1500, per obra de Joan Rosembach (Comas, 2007, p. 1).

La impremta va accelerar la difusió de les idees gràcies a l'augment dels tiratges, molt superiors a les còpies manuscrites. La rapidesa del nou procés de fabricació abaratia molt el cost dels llibres. Precisament Rubió i Balaguer (1993, p. 54-55) esmenta un cas que confirma la devaluació econòmica del llibre al segle XV: fins 1485, el Capítol de la catedral de Vic havia admès joies i llibres com a penyores de certs contractes. Des d'aquell any els llibres van perdre aquesta funció, en consonància amb el nou valor devaluat del text imprès.

Durant els segles XVI i XVII no augmenten les localitats amb impremta, llevat de l'establiment esporàdic d'Hubert Gotard a la cartoixa d'Escaladei, al Priorat, el 1586.<sup>62</sup> L'abadia benedictina de Montserrat deixaria de tenir tipografia a la primera meitat del segle XVI i no reprendria l'activitat editora fins al segle XX. En les altres poblacions, la importància editorial és molt desigual.

El protagonisme de Barcelona és indiscutible: és l'única ciutat catalana que manté de manera permanent l'activitat tipogràfica durant l'edat moderna, i alhora la que mostra la major concentració d'obradors i de producció tant en ordre quantitatiu com qualitatiu, a gran distància de la resta. Amb tot, el lideratge editorial de Barcelona a Catalunya no implica un paper similar a escala europea. La capital catalana segueix el model de la impremta espanyola, que genera un nivell de negoci reduït a causa dels tallers petits, amb poques premses, amb falta de mà d'obra especialitzada i sense grans xarxes de distribució de llibres. Tot plegat impedeix que aquestes impremtes, fins i tot les més puixants, es converteixin en pols editorials d'abast continental, com Venècia, París, Lió o Anvers. A tall d'exemple, Maria Marsá (2001, p. 16) aporta algunes dades:

“Mientras que a principios del siglo XVI solo en la ciudad de Venecia funcionaban 150 talleres, en toda la Península Ibérica había únicamente unos 30. Estos talleres, además, estaban repartidos por muchas ciudades: entre los años 1501-1520 existían imprentas en Alcalá, Barcelona, Burgos, Gerona, Granada, Lérida, Logroño, Medina del Campo, Montserrat, Murcia, Pamplona, Salamanca, Sevilla, Toledo, Valencia, Valladolid y Zaragoza; en este mismo período, en Francia se concentra la imprenta en las ciudades de París y Lyon. Uno de los principales centros tipográficos españoles, Sevilla, tenía dos talleres de importancia, al igual que Salamanca; Lyon, entre tanto, tenía unos 60”.

---

<sup>62</sup> Només se'n coneix una edició: *Commentaria in Ieremiam prophetam*, d'Andreu Capella. Al peu d'impremta s'indica: In Cartusia Scalae Dei : excudebat Hubertus Gotardus, 1586.

La inferioritat editorial catalana, com l'espanyola, determina dues línies d'activitat diferents. D'una banda, concentra el seu camp d'actuació en la impressió de textos populars, preferentment en castellà i català, com les obres de caire pietós, les gramàtiques, els romanços i les novel·les, etc.; d'altra banda, les obres adreçades a un públic més culte, com la literatura de l'antiguitat clàssica i altres textos en llatí, com els tractats de teologia o de dret, es compren als grans editors i llibreters europeus per satisfer la demanda interna. La falta d'una xarxa comercial potent impossibilita l'exportació dels seus llibres més enllà de Catalunya o, en el millor dels casos, de la península Ibèrica. No és estrany, doncs, que una part significativa dels autors espanyols triïn sempre l'estranger per editar les seves obres, essent Lió una de les ciutats preferides, amb poc més d'un centenar d'escriptors durant els segles XVI i XVII (Kamen, 1998, p. 515).

En aquest període també es produeix un afebliment gradual de la literatura culta publicada en català en favor de la castellana. Vist l'ordenament polític existent, el prestigi literari assolit per la llengua castellana i les mateixes lleis del negoci editorial que prioritzen el criteri demogràfic ja que suposa un major nombre potencial de clients (Rossich, 1997a, p. 153-154), la impremta intensifica la producció d'obres literàries en castellà, com les novel·les de cavalleries, algunes comèdies i la producció religiosa, tant per satisfer les necessitats d'un públic català com probablement per cobrir la demanda de lectors d'altres llocs. No obstant això, cal tenir present que el gruix de la producció editorial catalana durant aquests segles continuarà essent en català, constituïda per obres menors, sense valor literari, de caire popular, com devocionaris, goigs, calendaris, notícies històriques, etc.

Al llarg del segle XVII, la tipografia travessa un període de decadència, que afecta a bona part de l'Europa occidental. Corbeto i Garone (2012, p. 74) descriuen aquesta època:

“La modèstia i la mediocritat tipogràfica de bona part de la producció d'aquest període fou una conseqüència de la manca de mitjans econòmics, que es va veure reflectida en la utilització de paper no gaire bo, de tipus gastats i adulterats o de tintes de mala qualitat. La impremta espanyola és segurament l'exemple més representatiu de la mediocritat que en general va caracteritzar l'art tipogràfic al llarg d'aquesta centúria”.

La impremta ibèrica, que ja mostrava anteriorment una inferioritat tècnica respecte a les tipografies d'altres països, té un personal menys format i una qualitat més deficient, per la qual cosa en ocasions no pot satisfer ni tan sols la demanda d'obres literàries en castellà, que han de ser produïdes a l'estranger, per exemple, als Països Baixos (Marsá, 2001, p. 88). Aquesta dinàmica “anul·la les possibilitats de producció de les impremtes espanyoles, que acostumaven a ser obradors d'una gran modèstia” (Corbeto, Garone, p. 74).

Finalment, l'enfortiment progressiu de la censura, els impostos amb què es graven els llibres, la competència deslleial d'ordes religiosos no sotmesos als mateixos gravàmens que els llibreters (Bohigas, 1962, p. 211-215), tot plegat dificulta el comerç dels llibres i complica la subsistència dels agents editorials.

A pesar de les deficiències de la tipografia peninsular, en aquesta centúria es desenvolupen també noves tipologies d'impresos. Comencen les relacions de notícies —precedent de la premsa— que expliquen esdeveniments coetanis, sovint de política internacional, i que, amb l'esclat de la Guerra dels Segadors, augmenten la seva freqüència. Aquests fulletons i altres opuscles de caire polític són els mitjans a través dels quals es difon la propaganda d'un o altre bàndol.

Millà (1949, p. 49, 52) sosté que l'aparició d'aquests nous impresos breus obeeix precisament a les guerres que pateix el Principat “car es féu necessari publicar opuscles breus i de fàcil circulació per tal de difondre programes, esdeveniments polítics i notícies”. Segurament aquesta premissa té importància, però probablement també es podria atribuir el gènere protoperiodístic a la maduresa dels lectors. Acostumats ja a la difusió ràpida de les idees que permet la tipografia, el públic reclamaria conèixer amb promptitud les notícies del passat recent. Així mateix, en aquest període prenen volada els impresos de caire jurídic, i sovintegen les al·legacions, els memorials i les sentències dels casos dels tribunals de la Reial Audiència on particulars, especialment membres de l'aristocràcia, o ens corporatius s'enfronten defensant drets, privilegis, herències, etc.

### 5.1.3. PROTAGONISTES DEL NEGOCI EDITORIAL

La invenció de la impremta va suposar una revolució en el món del llibre. Amb tot, la substitució del copista pel tipògraf no va anar acompanyada de la supressió de l'altra gran figura del negoci tradicional del llibre, el llibreter. Documentat en les fonts medievals catalanes, manté la seva funció mercantil, afegint a les transaccions habituals de textos manuscrits, la venda de les noves obres impreses. Aquest ofici també comprenia l'enquadernació i el comerç del paper, del pergamí i de materials d'escriptori. De fet, el proveïment de paper a l'administració, als notaris i als advocats o a l'Església era, probablement, la font principal dels seus guanys i alhora explica el centenar de llibreters que treballaven a Barcelona en el primer segle de la impremta (Rubió i Balaguer, 1993, p. 60).

A l'edat mitjana, molts llibreters eren jueus i els seus hereus convertits al cristianisme van mantenir l'ofici. Per això, no és estrany que la Inquisició els perseguís, sospitosos de continuar mantenint en secret la fe i les pràctiques dels seus avantpassats, i alguns acabessin penjats i cremats al patíbul, com Antoni Ramon Corró, llibreter de la Genera-

litat, i la seva dona (Llanas, 2002, p. 105-106) o bé tancats a la presó a perpetuïtat, com Joan Trinxer (Moliné i Brasés, 1918, p. 5). Unes dècades més tard, la Inquisició combatrà l'heretgia luterana i tots aquells que la propaguin. Es coneix el cas de l'impressor francès Pere Rayner, establert a Barcelona qui, acusat d'heretge, salvarà la vida després de retractar-se, no així la seva dona, qui morirà cremada a Toledo el 1571 (Llanas, 2002, p. 224-226).

Als inicis de la tipografia, el finançament de les obres impreses no és responsabilitat d'un agent editorial específic. Així, en el primer imprès que es conserva amb un colofó de Barcelona, datat el 1475, s'indica que és un mecenes, el secretari reial Joan Peiró, qui costea una gramàtica llatina feta per impressors alemanys, a fi de millorar el coneixement del llatí a la ciutat. Altres vegades són les entitats de l'Església Catòlica o de l'administració pública les que es fan càrrec de les despeses de llibres litúrgics o de bans i constitucions, respectivament. També hi ha casos en què són els impressors els que estampen per compte propi. De tota manera, la modalitat més estesa és l'associació dels impressors amb persones benestants que aporten el capital necessari. Aquests socis poden ser mercaders, menestrals, juristes..., però són els llibreters els que paulatinament s'especialitzen en aquesta funció editorial, si bé durant aquests segles mai de manera exclusiva.

A Catalunya predominen durant aquest segles els llibreters nascuts al país, de vegades formant veritables nissagues, però també els estrangers tenen una presència significativa a Barcelona, fet lògic en una ciutat marítima de llarga tradició mercantil. Entre aquests llibreters forans n'hi ha de destacats com l'alemany Hans Koberger, nebot d'Anton Koberger, un dels més importants impressors del continent, que treballa a la capital catalana poc abans del 1500; i el francès Carmini Ferrer i el venecià Lelio Marini, al segle següent.

A diferència dels llibreters, són majoria els tipògrafs d'origen estranger durant els primers segles de la impremta, primer de procedència germànica, com Enric Botel, Nicolau Spindeler i Joan Rosembach; més tard, són sobretot francesos, generalment d'Occitània, com és al cas de Carles Amorós, Pere i Arnau Guillem de Montpezat o Jaume Cendrat. No és fins al segle XVII quan molts dels obradors són dirigits per catalans; durant aquesta centúria la minoria d'impressors estrangers segueix provenint bàsicament de França, com ara Gerard Dotil i Pere Lacavalleria, establerts a Barcelona, i Gabriel Bro, que treballa a Girona.

Els primers impressors alemanys arribats al país mostren uns trets comuns que, paradoxalment, els diferencien molt de la manera de fer dels mercaders compatriotes establerts a Catalunya. Rubió i Balaguer (1993, p. 218-233) afirma que els mercaders, que viuen

en les seves factories, gaudeixen d'una posició acomodada, mantenen una forta vinculació amb el país originari i conserven la seva diferència cultural, distants de la població autòctona. En canvi, els impressors del segle XV, sense cap infraestructura prèvia i amb pocs mitjans, duen una vida més o menys itinerant, cercant feina, es casen amb dones catalanes i generalment no tornen a la seva terra natal.

La presència d'impressors castellans a Catalunya és més reduïda que la d'impressors francesos. En l'època dels incunables el burgalès Diego de Gumiel i l'asturià Juan de Valdés treballen a Barcelona i a Girona respectivament; al segle XVI el tipògraf d'Alcalá de Henares Sebastià de Cormellas, creador d'una nissaga d'impressors-llibreters, s'instal·la a Barcelona, i Pedro de Robles, associat amb Juan de Villanueva, s'estableix a Lleida. Tampoc no és abundosa la presència de tipògrafs procedents dels altres regnes de la Corona d'Aragó. Entre els aragonesos, Pere Malo treballa a Barcelona, i Jaume Magallon ho fa a Lleida al segle XVII. Cal esmentar també Juan de Bonilla, important mercader de llibres de Saragossa, que també finança obres impreses per Cendrat o Cormellas a Barcelona. Entre 1577 i 1587 està documentada l'estada a Tarragona del valencià Joan Felip Mey, de família d'impressors, cridat per l'arquebisbe Antoni Agustí.

La documentació coetània revela, en termes generals, la gran disparitat econòmica entre els tipògrafs i els llibreters. Els primers, fins i tot els més productius, en general no gaudeixen d'una posició folgada, i fins i tot, de vegades, es veuen obligats a empenyorar béns per satisfer els deutes. Per contra, molts llibreters prosperen i s'enriqueixen, tal com evidencien els seus testaments. Un motiu plausible d'aquesta divergència és el que exposa Rubió i Balaguer (1993, p. 105):

“La impremta a Barcelona era dèbil, perquè els llibreters importadors de llibres estrangers, preferint el guany més fàcil de la seva venda, no s'arriscaven a muntar grans empreses d'edició. Catalunya era, almenys llavors, terra de bons comerciants, però de petits industrials”.

A pesar de la davallada de la impremta que es produeix a la Catalunya del segle XVII, hi ha algun impressor, com el barceloní Llorenç Deu, que s'esmerça en perfeccionar el seu art tipogràfic. També va destacar en el camp del gravat. No és l'únic impressor del segle XVII que combina dues activitats: Joan Jolis també conrea el gravat, Josep Forcada és notari i Miquel Demunts exerceix la medicina.

## 5.1.4. CONFLICTES CORPORATIUS

La producció artesanal medieval s'organitza al voltant del gremi, institució que segueix vigent, de fet, fins a la Revolució Industrial. A diferència d'altres professions, no hi ha evidències a Catalunya que els llibreters es constituïssin com a entitat corporativa de caire civil fins al segle XVI. Malgrat això, probablement els llibreters havien comptat a l'edat mitjana amb alguna germandat o confraria de caire religiós, ja que aquest era un costum generalitzat dels professionals catalans de molts rams. Això explicaria que, a mitjans del segle XVI, quan els llibreters de Barcelona s'adrecen al Consell de Cent, no es presentin com una nova corporació, sinó com “la confraria de libreters poblats en la dita ciutat” que demana “loar, aprovar y confirmar e de nou statuyr e ordenar les ordinations següents per dita confraria y collegi fetes”, cosa que sembla indicar que els llibreters ja comptaven amb uns estatuts anteriors, dels quals ara es demanaria la confirmació municipal. Sigui com sigui, el 1553 es reconeix la Confraria de Sant Jeroni dels Llibreters de Barcelona.

Rubió i Balaguer (1993, p. 186-187) relaciona el reconeixement de la Confraria el 1553 amb la fundació d'altres organitzacions similars, com ara l'*Stationers' Company* (1557), a Anglaterra, i el *Collegio di Stampatori e Librai* (1548), de Venècia. És possible que les tres entitats neixin com a defensa davant l'intrusisme i la pirateria editorial. En tot cas, hi ha una diferència de pes que Rubió destaca: totes les disposicions de la Confraria de Sant Jeroni es refereixen als llibreters i als treballadors que estan al seu càrrec, i mai no esmenten els impressors, a diferència del que dicten les altres normatives de corporacions estrangeres. A més, prohibeixen explícitament que pugui pertànyer al gremi gent que no sigui llibreter i que no hagi passat un examen d'ingrés;<sup>63</sup> per tant, n'exclou indirectament els tipògrafs.

Lògicament la professió dels tipògrafs és molt més moderna que la dels llibreters, però, com ells, van seguir el model medieval i constituïren una confraria de caire religiós, en data desconeguda, tal vegada al segle XVI. És possible que la diversitat d'orígens d'aquests artesans impressors propiciés el sorgiment de l'associació com a mecanisme per vincular-se entre ells a l'empara d'un sant, contribuir al sosteniment dels seus membres i obtenir una certa representativitat social. Els impressors barcelonins van fundar la Confraria de Sant Joan ad Portam Latinam. El seu patró era, doncs, sant Joan Evangelista, la denominació llatina del qual corresponia al lloc de Roma on fou martiritzat.

<sup>63</sup> “Que deci al denant los qui volran parar botiga, en Barcelona o en son territori, se hajan primer a presentar als dits Cònsols de la dita Confraria y demanar lo examen per poder exercir la dita art de librater” (extret de Batlle (1928, juny, p. [2]). D'acord amb aquest reglament, els únics candidats exclosos de l'examen són els fills dels llibreters pertanyents a la Confraria.



En aquests temps, la competència i l'enfrontament entre tipògrafs i llibreters va ser habitual. Molts tallers tipogràfics constaven de botiga on venien tant els seus impresos com els d'altres i, per altra banda, hi havia llibreters que alternaven la venda i l'enquadernació de llibres amb la impressió. A més, dins la ciutat la consideració social i política de les corporacions respectives eren dispars. A diferència dels impressors, que eren considerats menestrals, ja que exercien una feina manual, el gremi de llibreters — que estava integrat dins dels col·legis d'artistes per la seva activitat mercantil— tenia, a banda de les funcions religiosa i assistencial, competències en l'àmbit polític i civil a Barcelona.

El 1676 els tipògrafs, un segle més tard que els llibreters, endeguen una campanya per obtenir el reconeixement oficial de la seva professió i comptar amb una confraria amb més atribucions i unes ordenances que reglamentin la professió, restringida als seus membres. La iniciativa va ser combatuda obertament pels llibreters. Malgrat el rebuig inicial del Consell de Cent de Barcelona, alguns impressors —Rafel Figueró, Joan Jolis, Vicenç Surià, Jacint Andreu i Josep Llopis— insistiren novament fins aconseguir el 20 d'abril de 1684 que el municipi reconegués la personalitat jurídica de la confraria d'impressors de Sant Joan ad Portam Latinam i els seus reglaments. González Sugañes (1918, p. 123) transcriu l'acord municipal, del qual s'inclou un fragment:

“Que oyda la suplicacio presentada per part de alguns particulars que exercexen lo imprimir en la present Ciutat, demanant que així com tenen vna Congregatio ab pretext de Confraria de deuoció, los concedesca la present Ciutat Confraria en forma a effecte puga governarse al major beneffici publich y disponerlos Ordinacions per son regimen; Y en concideraciò de la facultat te la present Ciutat en virtud de sos Reals priuilegis de erigir Confrarias y disponer sobre aquellas lo que millor judica conuenir: Que perçò desde ara se delibere lo concedirlos Confraría”.

La nova Confraria no va perdurar. Molas (1998, p. 43) apunta entre les causes de la seva curta vida, el monopoli de la impremta que van voler imposar els sis tipògrafs esmentats, l'exercici rigorós de les seves noves prerrogatives i la influència dels llibreters davant les autoritats municipals. El 31 de juliol de 1685 el municipi va anul·lar la decisió presa un any abans i la confraria d'impressors va tornar a tenir només funcions de caire religiós i assistencial, tal com demostra el següent passatge de l'acord municipal (González i Sugañes, 1918, p. 126-127):

“Que perço lo contengut en dit paper sie posat en execucio si y conforme en ell se conté extinguint en virtud de la present com se extingueix la Confraria de Estampers sots inuocació de St. Joan ante Portam Latinam que en los dies de vint de Abril, y vint y set de Maig Mil siscent vuytanta quatre respectiuament fou erigida, Revocant aixi mateix totes y qualseuols Ordinacions que en dits respectius dias o altres mes serts fossen estades

concedides per lo Consell de Trenta Sis a dita Confraria de Estampers per lo govern de aquella, de tal manera que reste aquella reduhida en lo mateix estat que antes de la erecció de dita Confraria estave, de Confraria de devoció”.

### 5.2. LES MARQUES CATALANES

En l'estudi de les marques catalanes que ve a continuació, des del punt de vista geogràfic es respecten els límits del Principat de Catalunya durant el període analitzat. Així és que s'inclou íntegrament la zona septentrional que formava els comtats del Rosselló i la Cerdanya fins al 1659, any del Tractat dels Pirineus, que va suposar la integració de part d'aquests territoris al regne de França. D'altra banda, cal tenir present que s'estudien els agents editorials que desenvolupen tota o part de la seva activitat a Catalunya. Així doncs, també es consideren, per exemple, llibreters amb seu a Saragossa que editen llibres a Barcelona, com ara Juan de Bonilla o Angelo Tavanno, o bé els artesans d'Alcalá de Henares, Pedro de Robles i Juan de Villanueva, que exerceixen els seus últims anys com a estampadors a Lleida. En aquests casos, només es tenen en compte les edicions publicades en terres catalanes.

Així mateix, hi ha llibreters catalans rellevants amb activitat fora del país, sobretot a Lió, com és el cas de Joan Guardiola. Es coneixen algunes edicions impreses a Lió per Thibaud Payen que van ser pagades per aquest llibreter juntament amb Joan Bages i Joan Pau Manescal. En aquests casos, no s'han considerat edicions catalanes perquè la marca que figura als llibres correspon a l'impressor, que va treballar sempre a França.

Les marques s'analitzen en relació amb els tallers que les van utilitzar. Es dona informació dels tipògrafs i llibreters abans de tractar els senyals que van fer servir. Els agents s'examinen per ordre cronològic, ja que aquest arranament permet reflectir l'evolució dels obradors i les relacions entre ells, i també facilita entendre l'ús d'un distintiu per un estampador i el seu reaprofitament o la seva adaptació posterior per altres artesans. Ara bé, l'ordenació cronològica no és estricta. En ocasions s'han primat les relacions professionals i familiars i s'han exposat de manera continuada, per exemple, nissagues familiars, ja que sovint els descendents continuen usant els senyals dels avantpassats.

És corrent que un tipògraf adopti més d'un distintiu per assenyalar els seus llibres. En aquests casos s'assigna una lletra, que segueix l'ordre alfabètic, a cada disseny diferent de marca d'un mateix impressor. L'atribució de la lletra segueix generalment un criteri cronològic. Així, en el cas d'un llibreter amb dos senyals, el més antic serà designat com a marca A d'aquell professional, i el més modern, com a marca B. De tota manera, aquesta ordenació cronològica no es respecta sempre perquè en alguns casos s'ha optat

per agrupar les marques d'un impressor d'acord amb els diversos models iconogràfics que aplica.

Al llarg de les seccions següents, en l'explicació de cada senyal s'inclou de manera sistemàtica un codi alfanumèric entre claudàtors i en negreta. Consta de la lletra B i d'un número, separats per un guionet. Aquest codi es correspon amb els identificadors que figuren en cada un dels registres de marques que s'inclouen a l'apèndix del treball. Aquest apèndix aplega les imatges dels cent setanta-set dissenys de marques diferents usats pels agents editorials catalans entre els segles XV i XVII, les descripcions d'aquestes marques, i la citació bibliogràfica de les edicions on consten. L'apèndix inclou els registres de la taula B de la base de dades elaborada com a nucli central del treball.

En bona part dels casos, generalment quan es tracta d'una marca nova o d'una variant d'una marca no usada anteriorment per cap agent editorial, les explicacions de cada una de les marques s'acompanya de la reproducció del distintiu. Atès que a l'Apèndix no ha estat possible respectar les dimensions dels senyals tipogràfics originals per les limitacions de la base de dades, en aquest capítol les marques s'han tractat de reproduir d'acord amb les seves mides reals.

### 5.2.1. L'ÈPOCA DELS INCUNABLES

Seguint la dinàmica general europea, la introducció de les marques tipogràfiques a Catalunya no és simultània a l'establiment de la impremta en aquest país. Fins i tot el lapse de temps entre el primer llibre imprès i l'aparició del primer distintiu tipogràfic és superior al de la majoria de països de l'Europa occidental. En terres germàniques va ser inferior a una dècada; a Itàlia, a França o a l'Aragó, van transcórrer uns quinze anys; a Catalunya, en canvi, van passar dues dècades. Ja s'ha entat anteriorment que bibliògrafs com Bohigas (1976) senyalen el 1473 com a data del primer imprès català, i la primera marca coneguda és de 1493, usada per **Pere Miquel [B-032]** (figura 59).



Figura 59. Marca de Pere Miquel [B-032] (*Meditationes vitae Christi*. Barcelona, 1493)

A diferència de la majoria de tipògrafs estrangers, sobretot alemanys, que treballen a Catalunya i que duen una vida itinerant a la recerca de nous encàrrecs, Pere Miquel viu a Barcelona i gaudeix d'una situació econòmica més folgada perquè la seva activitat principal és la de llibreter i editor. El 1489 fou elegit llibreter de la ciutat, càrrec que li

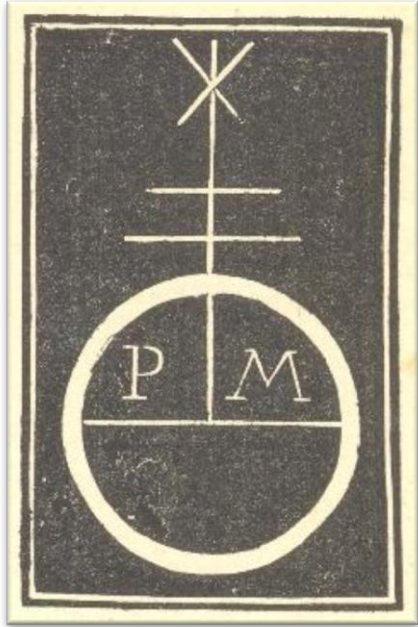


Figura 60. Senyal de Pere Miquel, segons el pare Méndez (1796)

assegurava ser el proveïdor de paper i altres materials per a les institucions municipals durant cinc anys (Llanas, 2002, p.73-74). D'aquest any data també la primera referència a Pere Miquel com a editor. Es conserva el contracte entre ell i Joan Gherlinch, datat el 30 de gener de 1489, pel qual el primer costejava la impressió de quatre-cents diürnals. De mesos després, del 15 d'abril, hi ha un altre contracte de Gherlinch amb Miquel, ara acompanyat del llibreter Ramon d'Isach i el mercader Antoni Robinell, que financen la impressió d'un llibre de devoció, *Les hores de Nostre Senyora* (Madurell, Rubió, 1955, p. 118-120, 128-130).

D'acord amb el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, la producció conservada de Pere Miquel abasta vint-i-cinc edicions, però només en dos hi figura la seva marca

distintiva, on combina un cercle que conté les inicials del nom i un punt, amb una creu patriarcal a la part superior, que conclou amb una aspa.

El primer autor que esmenta la marca de Pere Miquel és el pare Méndez (1796, p. 119-120); ara bé, el senyal tipogràfic amb què il·lustra la notícia sobre les obres impreses del llibreter i tipògraf barceloní no és el que apareix a la figura 59. Presenta un disseny una mica diferent, amb el contorn del cercle més ample, les inicials de mida més petita, els travessers més fins i, sobretot, sense el punt blanc enmig del semicercle inferior (figura 60). Méndez indica que aquest distintiu de l'impressor figura en el *Llibre dels àngels*, publicat per Pere Miquel el 1494. D'acord amb la metodologia de treball que comenta en el pròleg de la seva obra, aquesta informació podia provenir de les seves investigacions en biblioteques, com la del Palacio Real, de Madrid, ja que "Francisco Pérez Boyer, bibliothecario mayor de la real de S.M. tienen dada orden que se me franqueen todos los libros propios de su Estudio, que son muchos y raros" (Méndez, 1796, p. V), o bé a través de les col·laboracions d'altres estudiosos, com l'arxiver Jaume Caresmar i Ramon Foguet, canonge de la catedral de Tarragona.

Haebler (1898, p. 9, taula IX), que no va veure la marca de Pere Miquel, aprofita i reproduceix la notícia i la imatge aportada per Méndez, tal com ell mateix explicita. Haebler (1898, p. XI) considera que el distintiu de Miquel és una imitació clara del senyal corporatiu de quatre socis impressors alemanys que treballen a Sevilla el 1490 i 1491 (Vindel, 1942, núm. 1-2) (figura 61), o bé d'un model ja usat per altres tipògrafs abans dels sevillans.

Vindel (1942, núm. 32-33) afirma que Pere Miquel va adoptar dues marques molt similars, afegint el distintiu amb el punt blanc al model de Méndez i Haebler. Tanmateix, Vindel contradiu als seus predecessors perquè assigna el disseny amb punt al *Llibre del àngels*, mentre la variant correspondria a *Meditationes vitae Christi*, del Pseudo-Bonaventura. En el seu primer repertori de marques d'incunables ibèrics, Vindel (1935, p. 30) descriu els distintius de Miquel i els atribueix una simbologia molt precisa, clarament qüestionable, més quan no aporta cap argument que fonamenti les seves asseveracions. Segons Vindel, la creu superior en forma d'aspa al·ludiria al taller de procedència, l'adopció d'una marca geomètrica seria conseqüència d'haver après l'ofici d'impressor en terres germàniques “y seguramente la cruz de la parte superior es la que indica un impresor español que ha aprendido su arte en el extranjero”.

Per bé que tant Haebler com Vindel facin esment del caràcter germànic d'aquesta marca, el cert és que, tal com Davies (1935, p. 472-536) exposa, el model prové d'Itàlia, on constitueix el símbol més adoptat pels tipògrafs de les primeres dècades de la impremta, i des d'allà es va estendre a Espanya, encara que sovint fos aplicat per impressors alemanys. De fet, freqüent a França, fou molt menys emprat a Alemanya i a Flandes. És possible que aquest model tingui el seu precedent remot en una de les insígnies del poder imperial, el globus terraqüi.

La influència italiana de la marca de Pere Miquel seria lògica, atesa les estretes relacions d'Itàlia amb Catalunya des del segle XIII, car el sobirà de la Corona d'Aragó governava alhora territoris ibèrics i italians. Les semblances que Haebler apuntava amb el senyal dels “Compañeros Alemanes” de Sevilla són menors a les de Miquel amb alguns distintius italians, com els de Johannes de Colonia, actiu a Venècia, el calabrès Baptista



Figura 61. Marca dels "Compañeros Alemanes" (*Las siete partidas*. Sevilla, 1492)

de Tortis (Davies, 1935, núm. 142, 149), i sobretot, els dissenys de Giacomo Britannico, de Brescia (Harman, 1983, núm. 53) (figura 62).

Davies (1935, p. 512) assenyala l'aspa que figura en la part alta de la creu com la lletra khi, i la relaciona en conseqüència amb el crismó. La inclusió de la lletra potser respondria a un senyal per foragitar el mal i propiciar la fortuna i la bona sort.

El *Catalogue of Books printed in the XVth century now in the British Museum* (1909-1972), en el seu desè volum dedicat a la península Ibèrica, manté les dues marques que Vindel atribueix a Pere Miquel, però difereix en les fonts. Les *Meditationes vitae Christi*, obra de la qual el British Museum (a partir de 1973, British Library) té un exemplar, l'assigna al model amb punt, conforme a la seva còpia. De l'altra edició no compta amb cap mostra i segueix el criteri de Méndez i Haebler.



Figura 62. Marca de Giacomo Britannico (*Orationes Francisci Philelfi*. Brescia, 1488)

La consulta del *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW), que registra tots els exemplars incunables conservats al món, pot ajudar a resoldre el problema. De les *Meditationes vitae Christi*, publicades el 16 de juliol de 1493, el GW inventaria quatre exemplars amb el cercle amb punt, que pertanyen a la Biblioteca de Catalunya, la Universitat de Barcelona, la Universidad de Zaragoza i la British Library. Pel que fa al *Llibre dels àngels*, el GW registra set localitzacions: l'Arxiu de la Corona d'Aragó, la Biblioteca de Catalunya, el Palacio Real (Madrid), la Biblioteca provinciale di Salerno, la Universitat de València i la Biblioteca Episcopal de Vic. S'ha comprovat que en sis d'elles,<sup>64</sup> la marca de Pere Miquel també es correspon amb el disseny del punt. Tot plegat sembla indicar que la marca sense punt no es va estampar en cap imprès, sinó que és fruit d'una reproducció posterior deficient.

El segon impressor actiu a Catalunya que empra un distintiu en les seves obres és **Diego de Gumiel**. Estranger, però no com la majoria de tipògrafs provinent de l'Europa ultra-

<sup>64</sup> La Biblioteca provinciale di Salerno no ha donat cap resposta referent al seu exemplar.

pirinenca, sinó del regne de Castella. En el seu testament,<sup>65</sup> del 28 de març de 1501, declara que és fill d'Alonso González, de Gumiel de Izán, a la província de Burgos (Madurell, Rubió, 1955, p. 332-335). La primera menció d'aquest tipògraf es fa a Barcelona l'onze de setembre de 1494, quan es constitueix una societat entre els llibreters Gabriel Prats i Pere Ramon Gavarró, i els impressors Diego de Gumiel i l'asturià Juan de Valdés (Madurell, Rubió, 1955, p. 197-200). Un mes més tard Gumiel imprimeix la seva primera producció coneguda, *Scala Dei*, de Francesc Eiximenis. El febrer de 1495, a Girona, es va tornar a associar amb el seu company de professió Juan de Valdés, i, el mes següent, va ampliar la companyia amb un nou soci, Joan Pla (Mirambell, 1988, p. 24). El 1495 Gumiel torna a Barcelona, on resideix fins al 1501, quan es trasllada a Valladolid.

D'acord amb la documentació notarial, Diego de Gumiel va gaudir d'un situació econòmica benestant, millor que la d'altres mestres impressors, fruit del patrimoni familiar o de la seva activitat professional, que combinava l'ofici d'impressor amb l'elaboració de punxons i matrius per a altres obradors. Tal com apunta Cátedra (1986, p. 64), "la seva habilitat, probablement adquirida a Burgos, i la seva capacitat econòmica el fan un dels rars i escassos industrials que aleshores es dedicaven al disseny tipogràfic".

Cátedra (1986, p. 91-92) també anota que la producció catalana de Gumiel consta d'una dotzena d'obres, cinc de les qual compten amb marca tipogràfica. El tema que utilitza és molt difós i conegut: el pelicà picant-se el pit per nodrir els seus pollets és un motiu iconogràfic que s'usa a França, en el taller parisenc dels germans De Marnef, des de 1481 (Renouard, 1928, núm.710) (figura 63). Tanmateix, en el cas de la marca de Gumiel l'ocell abandona la posició secundària del model parisenc i esdevé l'únic tema present. Coneguda la competència professional de Gumiel, és lògic suposar que la producció del distintiu fos obra seva.



Figura 63. Marca dels germans De Marnef (*Tractatus de vera existentia totius Christi*. París, 1481)

<sup>65</sup> Rubió adverteix que el testament el redacta probablement com a precaució davant del futur trasllat a Valladolid a causa dels perills dels viatges llargs en aquella època (Madurell, Rubió, 1955, p. 335).

Sembla que és el 1497 quan Gumiel introdueix la seva primera marca (Vindel, 1942, núm. 34) [B-154] (figura 64) en el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell,<sup>66</sup> quan ja havia publicat sis obres. L'adopció del distintiu potser respon a les incidències de l'edició del llibre. La impressió de l'obra s'havia encomanat a Pere Miquel, però impossibilitat d'acabar l'encàrrec, el va substituir Diego de Gumiel (Madurell, Rubió, p. 242-244). Com que Miquel comptava amb una marca, és possible que l'impressor castellà l'imités per destacar clarament la seva activitat. Cátedra (1986, p. 75) relaciona el fet que Gumiel adoptés una marca en la seva segona estada a Barcelona a una voluntat de distingir-se respecte de la seva primera etapa, quan el seu negoci encara era molt limitat.



Figura 64. Marca A de Diego de Gumiel [B-154] (*Paris e Viana*. Barcelona, 1499?)

La hipòtesi de Miquel i Planas (1907, última pàgina no numerada), que considera la presència del gravat del pelicà com un homenatge de Gumiel “en recordança, tal volta, de son mestre que havia començat el llibre”, és molt qüestionable perquè se sosté en una suposada dependència professional de Gumiel que, tal com demostra Rubió (Madurell, Rubió, 1955, p. 198), la documentació notarial coetània no corrobora. Gumiel actua de manera completament independent del seu suposat mentor, associant-se amb altres llibreters el 1494 o el 1495 mentre Pere Miquel segueix ben actiu. D'altra banda, el gravat que, tal com afirma

Miquel i Planas, “alguns han volgut considerar com una de les marques d'en Pere Miquel” no té cap fonament perquè no figura en les edicions de Pere Miquel i, a més, és posterior.

<sup>66</sup> Gallardo (1863, col. 192) descriu un exemplar d'aquesta edició extret de la biblioteca del marquès de Salamanca, i esmenta que la marca figura al revers de la portada.



Segons Camps (2008, p. 173), el criteri de Gumiel a l'hora d'incloure la marca en algunes impressions era la importància del llibre: es troba en aquells títols que s'espera que tinguin una gran difusió —com és el cas de les novel·les *Tirant lo Blanch* i *París e Viana*— o en aquells altres que van adreçats a un públic qualificat.

Vindel (1942, núm. 34) aporta una interpretació —potser aventurada— del pelicà en la marca de Gumiel, directament relacionada amb el món de la impremta:

“Marca alegórica de la imprenta. El pelicano dando de comer de su propia sangre a sus pequeñuelos; simbolismo de que la imprenta alimenta de cultura a los hombres desde la más tierna infancia por medio de los libros que produce”.

Una interpretació més conforme al lema que acompanya la imatge situa la representació en el context pietós de l'època. El text “Ihesus, Maria. Similis factus sum pellicano solitudinis” (“Jesús, Maria. M'assemblo al pelicà de la solitud”) no és original, sinó que es compon de les invocacions a Jesucrist i a la Mare de Déu i del verset 7 del Salm 102, que constitueix la citació bíblica més coneguda sobre aquest ocell. La reproducció dels versets 7 i 8 mostra clarament el sentit del text, que expressa el clam d'un home a Déu en la dissort:

“M'assemblo al pelicà<sup>67</sup> del desert,  
m'he tornat com el mussol de les ruïnes;  
estic desvetllat i gemego  
com un ocell solitari al terrat”.

De tota manera, el Salm 102 combina el plany d'un home afligit envers Déu amb l'esperança confiada en la seva bondat i omnipotència. Curiosament, la imatge de la marca, envoltada per aquell verset, dona resposta a la demanda del salmista. La figura del pelicà, picant-se el pit, d'on raja la sang que alimenta els pollets, simbolitza Jesucrist i expressa el seu poder omnímode que redimeix la humanitat. L'equiparació d'aquest ocell amb el Crist és ben vigent en època de Gumiel, tal com es manifesta en nombrosos textos i obres d'art. Una gran obra coetània, feta per Gil de Siloé entre 1496 i 1499 com el retaule major de la Cartuja de Miraflores, a la província natal del tipògraf, ho exemplifica: el pelicà s'hi representa picant-se el pit amb els pollets en una ubicació destacadíssima, just damunt de Jesucrist a la creu.

El pelicà de Gumiel no segueix sempre el mateix model. La marca A utilitza un gravat de 107 mm x 84 mm, tal com es pot veure al *Paris e Viana*, publicat vers el 1499. En canvi, a *Quaestio de viribus demonstrationum*, de Petrus de Campis, canvia la imatge

---

<sup>67</sup> La traducció correspon a la Bíblia de Montserrat (1965). En altres versions, com la Bíblia de la Fundació Bíblica Catalana (1968) en el salm no figura la menció de pelicà, substituït per l'òliba.

(Vindel, 1942, núm. 35) [B-152]. La Marca B és clarament més petita (67 x 47 mm) i, a més, el disseny de la imatge i del lema són diferents. La divisa manté la mateixa citació bíblica, però l'escurça amb la supressió de la invocació mariana. Pel que fa a la imatge, el pelicà no es mostra en el moment de lesionar-se, sinó ja obert el pit, amb les cries bevent la sang, és a dir, reforçant el sentit eucarístic. Així com la primera marca del pelicà no figura en altres tipògrafs, el segon model serà adoptat per Pere Posa, actiu a Barcelona el 1518.<sup>68</sup>

A banda d'aquestes dues marques, alguns estudiosos afegeixen un tercer distintiu de Gumiel durant la seva etapa catalana, que seria el més antic, ja que apareix el 1495. El *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum* (1908-1971, vol. 10, p. 12) esmenta en algunes obres de l'impressor castellà la representació de dos lleons enfrontats a la portada "a title-cut somewhat in the nature of device" (figura 65). Camps (2008, p. 166-167, 172) considera aquesta imatge com una marca d'impressor que deriva del senyal tipogràfic de Pablo Hurus, actiu a Saragossa. Tanmateix, la presència de dos lleons és un motiu molt secundari en els senyals d'Hurus que mostren com a element principal una creu sobre dos triangles equilàters. D'altra banda, la parella de felins sembla tenir en les tres edicions en què apareix —dues de Gumiel i una altra del seu soci Juan de Valdés— una funció eminentment decorativa en la presentació dels títols dels llibres. Per tant, no s'ha considerat marca en aquest treball.

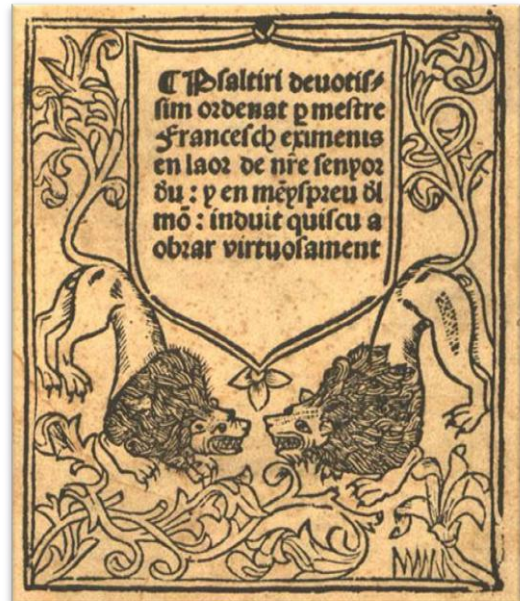


Figura 65. Gravats de Diego de Gumiel (*Psaltiri deuotissim*. Girona : Gumiel, 1495)

Llanas (2002, p. 83) qualifica **Joan Rosembach** com "l'impressor més important del seu temps" a Catalunya. La seva producció és abundant i s'estén entre l'última dècada del segle XV i el primer terç del segle XVI, tot traslladant el seu taller pel Principat, des de Tarragona i Montserrat fins a Perpinyà; Barcelona és el lloc on roman més temps. De tota manera, la seva primera activitat tipogràfica coneguda el situa a València, tal com demostra Serrano (1898-1899, p. 504-513) a partir de la documentació notarial que el vincula amb els llibreters Joan Rix de Chur i Jaume de Vila. Ja era en aquella ciutat el 1490 i va residir-hi fins al 1492, quan va passar a viure a Barcelona. Precisament dels seus anys valencians prové un distintiu que

<sup>68</sup> No s'ha de confondre amb el seu oncle homònim, també impressor, mort el 1506.

Rosembach va emprar pocs cops, creat per Nicolau Spindeler, un altre impressor alemany relacionat també amb Joan Rix de Chur, que li havia encomanat la primera impressió del *Tirant lo Blanch*.

Segons Arco (1916, p. 82-85), les relacions de Rosembach amb Spindeler i Jaume de Vila van permetre que Rosembach s'endugués a Barcelona part del material tipogràfic de Spindeler. És per aquest motiu que Rosembach va poder fer servir més tard una orla que decora la portada del *Tirant lo Blanch*, de 1490, elaborada per Spindeler. L'autoria de l'orla és clara perquè a la part inferior consta un escut amb el monograma IHS i el nom de Spindeler, flanquejat per dos lleons. A pesar d'això, Rosembach va usar aquests mateixos blocs per decorar

unes *Constitucions de Catalunya*, publicades el 1494,<sup>69</sup> tal com confirma Lyell (1926, p. 24) (figura 66). Així, al colofó hi figura una marca tipogràfica de Rosembach mentre a la portada hi apareix l'orla amb el nom d'Spindeler. Arco (1916, p. 108-116)) argumenta que Rosembach era un gravador poc competent, a diferència de Spindeler, per la qual cosa va aprofitar les xilografies d'aquest darrer per il·lustrar els seus treballs. La finalitat és decorativa, i per aquest motiu, no crec encertat considerar la marca de Spindeler també com a marca de Rosembach, tal com fa Vindel (1942, núm. 38), quan, a més a més, Spindeler encara segueix actiu a València.



Figura 66. Senyal de Spindeler com a ornament (*Constitucions de Catalunya*, Barcelona, 30-5-1494)

<sup>69</sup> Es coneixen altres dues obres amb aquest senyal aprofitat per Rosembach: les *Constitucions de Catalunya*, de 14-2-1494, i una *Grammatica*, d'Antonio de Nebrija, sense data (Vindel, 1945, p. 146).

La primera notícia arxivística de Rosembach en terres catalanes és a Barcelona, quan lloga al febrer de 1493, i per tres anys, unes cases al carrer de Sant Just, on establiria probablement el seu obrador (Madurell, Rubió, 1955, p. 153-155). Per bé que fou un impressor prolífic, amb una part destacada del seu negoci dedicada a la publicació d'obres litúrgiques per a les diòcesis catalanes, també va patir penúries que el van dur a empenyorar l'utilatge tipogràfic i el seu aixovar, com "lo lit maior e cortines" (Madurell, Rubió, 1955, p. 187-190). Va estar actiu fins al 1530, any de la seva defunció. Se'n conserva el testament, redactat al setembre, dos mesos abans del seu traspàs (Madurell, Rubió, 1955, p. 715-717).



Figura 68. Marca A de Joan Rosembach [B-135] (*Libre dels angels*. Barcelona, 1494)



Figura 67. Marca B de Joan Rosembach [B-134] (*Paschale Sedulii*. Tarragona, 1500)

Al llarg de la seva activitat, Rosembach va adoptar diverses marques. Se n'han detectat vuit de diferents, que es poden agrupar en dos grans models. El primer grup, el més antic, és format, generalment sobre un fons negre, per un monograma de l'impressor, constituït per una creu patriarcal que s'uneix amb una lletra hac que dibuixa una erra en la seva part inferior. Acompanyen el monograma alguns motius ornamentals. Dins d'aquest grup les diferents marques no solen coexistir, sinó que se succeeixen en el temps. La marca A (Vindel, 1942, núm. 37<sup>70</sup> i 45<sup>71</sup>) [B-135] (figura 67) és vigent entre 1494 i 1499 i s'assembla a la marca B, emprada el 1500 al *Paschale Sedulii*, a Tarragona. Les dues tenen un ornament romboïdal a la dreta de la erra, i la base d'aquesta lletra està per damunt de la base de la hac. La erra es decora amb dos punts. El senyal B (Vindel, 1942, núm. 46)<sup>72</sup> [B-134] (figura 68) es distingeix de

<sup>70</sup> Es correspon amb Norton (1978, p. 40, dev. A).

<sup>71</sup> La doble numeració de Vindel és deguda a la pràctica d'aquest bibliògraf de crear noves entrades per a les mateixes marques d'un impressor quan es publiquen en llocs diferents, en aquest cas fan referència als impresos de Rosembach publicats a Barcelona i a Tarragona.

<sup>72</sup> Es correspon amb Norton (1978, p. 40, dev. B).

l'anterior perquè afegeix als dos punts de la erra, dos punts blancs a banda i banda del monograma. A més, els extrems del pal vertical de la lletra hac són més corbats i acabats en punta.

Les lletres que figuren a la marca es relacionen amb la identitat del tipògraf. Vindel (1935, p. 32) i el British Museum (1908-1971, vol. 10, p. 10), amb bon criteri, consideren que el pal vertical de la creu reuneix alhora la lletra I i part de la lletra R perquè el monograma inclouria així les inicials del nom i cognom del tipògraf alemany, Iohannes Rosembach, mentre la H al·ludiria a la seva ciutat d'origen, Heidelberg.<sup>73</sup> Testimoni del valor que dona l'impressor germànic a la ciutat natal és la indicació explícita en colofons de les seves obres: “alemany de Haidelberg”, alemanus de Haydelberch”, “germanus de Haidelberg”. D'altra banda, manté els seus contactes amb el país natal i, per exemple, el 1512, resideix un temps en terres germàniques, tal com demostra un document notarial barceloní on Rosembach nomena un apoderat mentre és a Alemanya —“Ioannes Rosembach, stamperius, habitator Alamanie pro nunc” (“impressor, vivint a Alemanya per ara”)— (Madurell, Rubió, 1955, p. 530).



Figura 69. Marca d'Eucharius Silber (*Opera*, Roma, 1495)

La incorporació del gentilici a la marca també es produeix en altres tipògrafs del període, com ara els italians Lorenzo di Rossi, de Valenza, Ottavio Petrucci, de Fossombrone (Davies, 1935, núm. 159, 180) i Ottaviano Scotto, de Monza (Canibell, 1914, p. 34), si bé aquestes marques presenten les lletres separades. De tota manera, també a Itàlia, hi ha algun exemple amb monograma compost de creu i inicials del nom i el lloc geogràfic del tipògraf. Davies (1935, núm. 208) opina que el monograma usat per l'alemany Eucharius Silber, actiu a Roma, es compon de les lletres E, A i H, que volen dir “Eucharius, Argenteus, Herbipolensis” (figura 69). Els dos últims mots serien, respectivament, les traduccions llatines del seu cognom i de la ciutat alemanya de Würzburg, d'on provenia l'impressor.

La marca de Rosembach té un tret distintiu per la gran importància gràfica atribuïda al seu topònim. Es podria aventurar que la hac es referís a la forma germànica del seu nom propi, Hans, però no hi ha res que ho corroborei. Als colofons sempre figura amb les formes Iohannes, Joan, Johan i similars, cosa que va en consonància amb un costum propi de l'humanisme, quan impressors i intel·lectuals d'arreu d'Europa llatinitzaren els seus noms per acreditar la seva identificació amb els ideals clàssics.

---

<sup>73</sup> Canibell (1914, p. 32) defensa una tesi minoritària: les lletres del monograma corresponen a H, R, H, és a dir, “Hans Rosembach, Heildelberg”.

El tret més distintiu de la tercera marca de Rosembach (Vindel, 1942, núm. 47)<sup>74</sup> [B-130] (figura 70) és la seva mida reduïda. Dels 65 x 64 mm de les marques A i B es passa als 39 x 35 mm del senyal C. Proporcionalment, el marc ocupa més espai que en els distintius anteriors, amb una franja discontinua vermella de caire decoratiu sobre el marc blanc. Les mesures més petites impliquen una composició més esquemàtica del monograma, sense ornaments afegits a la lletra erra, però amb dos petits estels que flanquegen l'element central i un tercer dins de la corba de la hac. Els extrems del traç vertical d'aquesta lletra varien perquè s'eixamplen com les creus patents. Només es conserva una edició de Perpinyà en la qual es va usar aquesta marca, el *Breviarium Elnense*, de 1500. Les mesures del llibre i la ubicació enmig del text, entre el *Proprium de sanctis* i el *Commune sanctorum* potser van determinar la creació del nou distintiu.



Figura 70. Marca C de Joan Rosembach [B-130] (*Breviarium Elnense*. Perpinyà, 1500)

Les marques B i C sorgeixen el mateix any, el 1500, i un podria pensar que els nous dissenys responen a canvis del taller de l'impressor. Els fets no ho indiquen així, atès que hi ha una edició tarragonina del 1498 amb senyal tipogràfic, el *Liber hymnorum*, que usa la marca A de Rosembach. Pel que fa a Perpinyà, en altres edicions de 1501 al 1503 l'impressor no reprèn la marca C sinó que n'utilitza una de nova, però aquesta la mantindrà al llarg del segle XVI, també en les edicions barcelonines. Així doncs, aquesta nova marca s'entén com un nou senyal davant del tombant de segle, que no respon a raons geogràfiques.

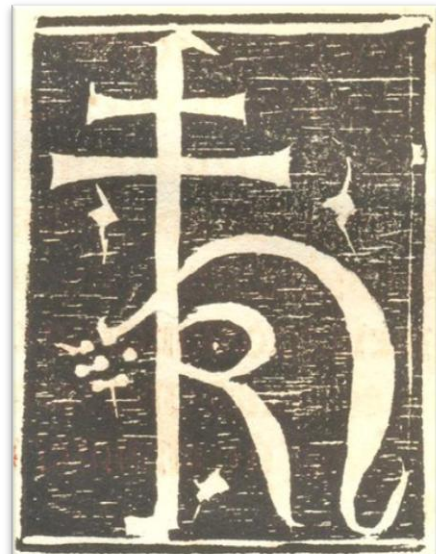


Figura 71. Marca D de Joan Rosembach [B-132] (*Missale parvum*. Barcelona, 1509)

La marca D de Rosembach (Vindel, 1942, núm. 41)<sup>75</sup> [B-132] (figura 71) s'usa entre 1501 i 1525. De llargada similar a les marques A i B, és, en canvi, molt més estreta. La seva forma rectangular contrasta amb la gairebé quadrada de les anteriors.

També és diferència en el marc que és incomplet, només present en la part superior i la inferior. S'aprecien també canvis en el monograma, amb la lletra erra que augmenta de

<sup>74</sup> Es correspon amb Norton (1978, p. 40, dev. C).

<sup>75</sup> Es correspon amb Norton (1978, p. 40, dev. D).

mida i comparteix la mateixa base que la hac. Els extrems del pal vertical d'aquesta lletra són més fins i s'orienten en el sentit contrari de les marques A i B, amb l'extrem superior cap a la dreta, i l'inferior, cap a l'esquerra. Hi ha dos estels a banda i banda del monograma i un punt sota la lletra erra, però el canvi decoratiu més significatiu és la supressió de la decoració romboïdal a la dreta de la erra, substituïda per un nou element decoratiu a l'esquerra d'aquesta lletra, fora del monograma.

Vindel (1935, p. 32, 35) considera que la presència d'un travesser addicional a la creu indica que el senyal pertany a un sol impressor. De segur l'existència d'una creu de doble travesser (o patriarcal) no podia tenir un significat unívoc per a totes les marques, vista la diversitat de models, de tradicions locals, d'interessos estètics... En contraposició a l'explicació de Vindel, es coneixen, per exemple., distintius amb triple travesser que corresponen a un sol impressor, com els de l'impressor venecià Andreas de Torresanis o de Johann Schott, de Friburg (Davies, 1935, núm. 170, 175).

Entre 1526 i 1530 Rosembach utilitza un marca tipogràfica molt similar a la marca D. De fet, no és fruit d'un nou disseny, sinó de l'escurçament del bloc anterior. Vindel (1942) integra una de les edicions que recull aquesta modalitat del distintiu, *l'Ordinarium Tarraconense*, de 1530, dins la marca D, afegint-hi una anotació: "Marca muy semejante en su dibujo a las anteriores". També Norton (1978, p. 40) la incorpora en el distintiu precedent, amb una indicació breu: "Still in use, without frame-lines, 1530". No obstant això, crec encertat tractar aquesta variant com un nou senyal tipogràfic i reconèixer-la com la marca E de Rosembach [B-131] (figura 72), vist que l'alteració del bloc no és accidental i que respon a la voluntat del tipògraf, qui no canvia aquest nou disseny en les seves últimes produccions, probablement per donar a la imatge una major homogeneïtat, eliminant les línies superior i inferior en què s'enquadrava el monograma, restes del marc dels distintius més antics.



Figura 72. Marca E de Joan Rosembach [B-131] (*Ordinarium Tarraconense*. Barcelona, 1530)

A banda d'aquestes marques comprovades, Vindel (1942, núm. 39-40) esmenta dos possibles distintius més que no ha aconseguit veure estampats en cap edició de Rosembach. El primer l'aportaria el pare Méndez, en la seva *Typographia Española* (1796),

però Vindel es confon tant en la citació bibliogràfica<sup>76</sup> com en la informació del repertori i en la numeració:

“La n. 39<sup>77</sup> la inserta Méndez en su *Tippographia Hispalense* (Madrid, 1796) diciendo se encuentra en la obra de Ximénez, *Libre dels angels*, 1494, lo cual no es exacto, pues la marca que lleva esta obra es la n. 37”.

En realitat, Méndez (1796, p. 121) indica en el seu repertori com a font de la marca el *Libre de les dones*, de 1495, i no el *Libre del angels*, que li atribueix Vindel. En tot cas, tampoc en els diversos exemplars que he revisat d'aquesta edició surt la marca que correspondria. Méndez l'obté de Rafael Floranes, acadèmic de Valladolid, qui creu que aquest escut “alude á su apellido [de Rosembach], formado en una especie de laberinto con la inicial y enlace de otras letras”. No crec que el disseny que presenta correspongui a una marca de Rosembach desconeguda, sinó més aviat al dibuix defectuós de la marca

A perquè en aquest disseny el monograma perd el seu sentit, amb una lletra hac irreconeixible. D'altra banda, aquesta mateixa suposada marca s'indica en Haebler (1898, taula X), aquí atribuïda al *Libre dels angels*, de 1494, dada extreta de Salvá (1872), però en aquest repertori tampoc no hi figura la imatge esmentada (figura 73).

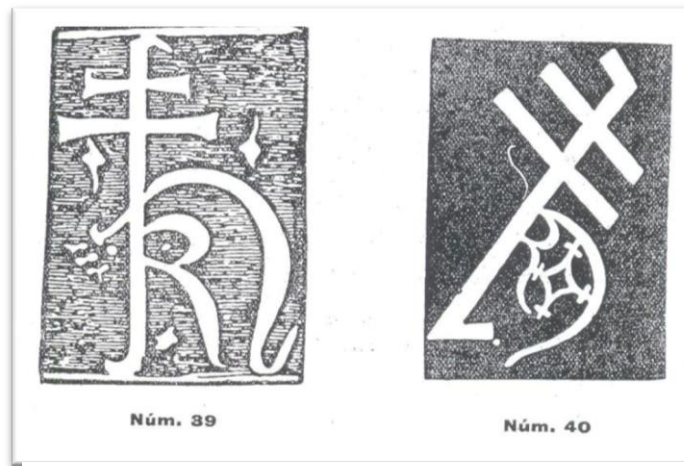


Figura 73. Dos senyals de Rosembach, segons Vindel (1942).

L'altra marca que Vindel diu que no ha vist, la núm. 40<sup>78</sup> em sembla la mateixa que la núm. 41, que es correspon amb la marca D de Rosembach, encara que amb el fons imprès amb una altra tonalitat. Vindel dona Haebler (1898) com a font. En el seu repertori amb marques dels segles XV i XVI, Haebler no inclou una altra imatge per representar la marca D, la més nombrosa de Rosembach a partir de 1501, probablement perquè Haebler ja la identifica amb el disseny aportat. Segons el bibliògraf alemany (1898, taula XI) es troba a les *Constitucions fetes per don Ferrando*,<sup>79</sup> de 1494, però altres exemplars d'aquesta mateixa edició exhibeixen la marca A. Potser tot respon a una confusió i

<sup>76</sup> Vindel (1942, núm. 39) atribueix a Méndez una obra inexistent: *Tippographia Hispalense* (Madrid, 1796)”.  
<sup>77</sup> Hauria de dir “núm. 40”, que és la imatge que surt a Méndez (1796).  
<sup>78</sup> Hauria de dir “núm. 39”, que és la imatge que surt a Haebler (1898).  
<sup>79</sup> El títol pel qual són més conegudes és *Constitucions de Catalunya*.



les *Constitucions fetes per don Ferrando* a les quals es refereix siguin en realitat les de 1510, també impreses per Rosembach, però amb la marca D.

Resta una marca amb el model del monograma de l'impressor alemany, però la presentació de la marca F (Vindel, 1942, núm. 42) [B-135] (figura 74) és molt diferent de la resta ja que l'impressor prescindeix del fons fosc i del marc quadrat o rectangular per situar la imatge dins d'una estructura decorativa formada per un arc ornamentat del qual pengen una mena de corns florits i units per l'obertura.

Per damunt de les banyes penja també un petit escut amb el monograma de l'impressor en negre sobre fons blanc. S'hi veu, doncs, la creu patriarcal, amb l'extrem superior del pal vertical inclinat a la dreta, i l'extrem inferior, cap a l'esquerra. A partir de la creu es tracen les lletres I, H i R. Les mides reduïdes de l'escudet impedeixen incloure elements decoratius addicionals a la composició del monograma.



Figura 74. Marca F de Rosembach [B-135] (*Introductiones ... grammaticen*. Barcelona, 1523)

Als extrems de l'arc hi ha les imatges d'un àliga i un home, símbols dels evangelistes sant Joan i sant Mateu dins de medallons. Aquest bloc xilogràfic constitueix una decoració típica de portades coetànies, amb una xilografia paral·lela en la part inferior, amb les imatges dels altres dos evangelistes. Per tant, Rosembach aprofita una estructura decorativa preexistent i hi col·loca el seu distintiu. Aquesta pràctica no és original de Rosembach a Catalunya perquè la utilitza per primer cop el 1523 i un any abans, Carles Amorós. Actiu també a Barcelona, Amorós ja feia servir els mateixos motlles decoratius, lògicament exhibint a l'escut la seva marca pròpia (Vindel, 1942, núm. 90).

L'altre gran model de marques de Joan Rosembach, utilitzat al segle XVI, abandona l'ús del monograma per acomodar-se a la pràctica de les marques parlants, molt difosa en aquesta centúria. El nou disseny té com a element central un escut amb la representació esquemàtica de tres roses, separades per un xebro, al·ludint al nom del tipògraf. La

marca G de Rosembach presenta l'escut penjat d'un arbre i sostingut per dos cérvols, i entre aquestes figures, per tal que quedi més clara l'autoria del tipògraf, les lletres del seu cognom: R-OSE-MB-ACH [B-034] (figura 75).

Alguns bibliògrafs han explicat la tria d'un nou model completament diferent de marca a partir de raons diverses. Méndez (1796, p. 367) aventura que responen a dues persones diferents: “Después hallo variado el escudo de Juan Rosembach, muy diferente del que queda puesto en la pag. 121 por lo que sospecho que fueron dos Juanes (acaso padre e hijo)”.

Haebler (1898, p. XII) vincula el canvi a un fet polític, l'anunci de l'elecció imperial de Carles V, el 1519, mentre el sobirà era a Barcelona. Rosembach hauria usat el nou senyal en algun imprès sobre els actes per festejar l'esdeveniment, incorporant com a element central l'escut de Borgonya, estat que pertanyia a Carles. Els dos motius adduïts no són vàlids. La documentació notarial confirma que existeix un únic Joan Rosembach. Per exemple, en el seu testament de 1530 es declara fill d'un altre Joan Rosembach, de la vila d'Alsberch, no de la ciutat de Heidelberg, com correspondria si fos el fill. D'altra banda, el *Sedulij Paschale*, el primer llibre conegut on figura la marca dels cérvols, es va publicar el 1515,

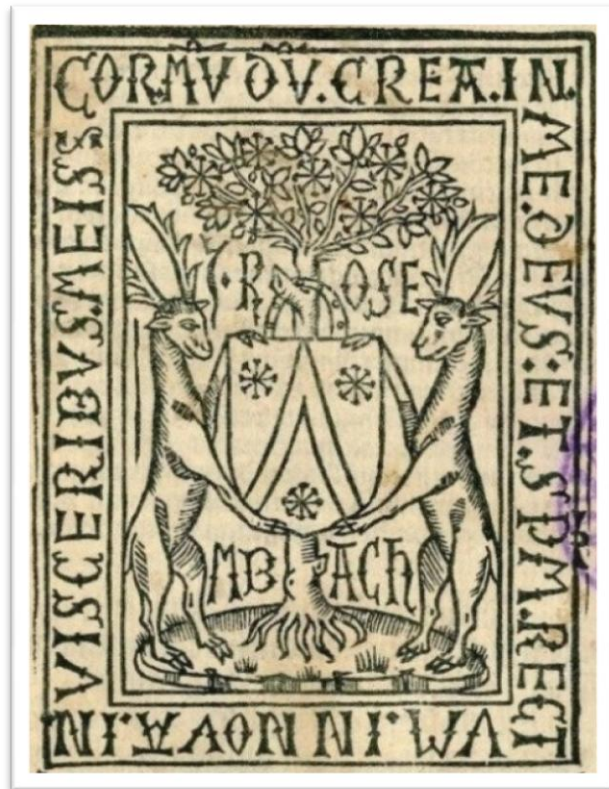


Figura 75. Marca G de Rosembach [B-034] (*Sedulij paschale*. Barcelona, 1515)

tres anys abans del fet comentat per Haebler. A més, l'investigador alemany identifica la representació de l'escut amb les armes de Borgonya quan els seus dos escuts heràldics coetanis, el de la Borgonya vella —bandat d'or i d'atzur amb bordura de gules— i el de la Borgonya nova —d'atzur, sembrat de flors de lis d'or i bordura componada, cantonada de plata i gules— no s'hi assemblen. Davies (1935, núm. 127) esmenta aquest fet: “It is strange how the arms here were ever described as those of Burgundy which are totally different”.

Sanpere i Miquel (1905, p. 232-233) justifica el canvi de marca per un fet personal del tipògraf. A partir d'una interpretació deficient dels documents d'arxiu, creia que Rosembach era capellà, i la nova marca hauria estat el reflex d'haver deixat enrere els seus amors amb una dona. Segons ell, això es reflecteix amb el lema que acompanya la marca, un text ple de penediment, extret del verset 12 del Salm 51:<sup>80</sup>

“Que un impresor diga “un corazón puro crea en mí, oh Dios, y el espíritu de rectitud renueva en mis entrañas”, esto no tiene sentido. Pero sí lo tiene, considerando el clérigo que, un vez purgado la falta acometida, se siente redimido por el castigo y, libre de responsabilidad, su corazón ve ante él abiertas nuevas y rectas vías”.

Albareda (1919, p. 65-66) refuta aquestes asseveracions, ja que, com diu, “no veiem cap dificultat en que un cristià —baldament sigui impressor— demani a Déu puritat de cor i renovellament d'esperit”.

La marca G de Rosembach té clares analogies amb marques franceses coetànies amb un disposició heràldica dels senyals, i amb un parell d'animals que actuen com a suport de l'escut. Com en molts d'ells, en l'eix de la composició figura un arbre que, en aquest cas, vol representar un roser, tal com indica Albareda (1919, p. 70). De fet, s'hi veuen penjats entre el fullam els mateixos dibuixos esquemàtics de roses de l'escut.



Figura 76. Marca de Robert de Gourmont (*Horologium deuotionis circa vitam Christi*. París, 1500)

Davies apunta similituds amb altres impressors. L'autor relaciona l'estructura de l'escut, amb les tres flors separades per un xebro (1935, núm. 13) amb la d'altres marques, com ara la de Nikolaus Götz, que treballa a Colònia, que té el mateix xebro alçat, però separant tres conquilles. Els cervols no són suports gaire corrents, però el disseny de Rosembach recorda els del parisenc Robert de Gourmont (Davies, 1935, núm. 128), per bé que els del francès duen ales. En el distintiu de Gourmont (figura 76) l'escut conté una lluna i també tres roses, encara que disposades en línia i representades de manera naturalista, per la qual cosa sorprèn que Rosembach no adoptés la forma realista de les roses i les representés de manera esquemàtica.

<sup>80</sup> Sanpere i Miquel cita el passatge com a Salm 50, d'acord amb l'antiga numeració de la Vulgata.

La marca dels cérvols no va supplantar l'altre model de Rosembach, sinó que l'impressor va alternar el seu ús en la producció impresa des de 1515. Contra l'opinió de Haebler i Sanpere Miquel, no considero que la marca sigui fruit d'un esdeveniment transcendent de la biografia de l'impressor, més aviat cal entendre la incorporació d'un segon senyal tipogràfic per la influència francesa, que segueix els esquemes de l'heràldica, i els nous corrents que poc a poc van substituïnt les antigues formes geomètriques per representacions figuratives a les marques.

L'últim distintiu de Rosembach, la marca H (Vindel, 1942, núm. 43) [B-077] (figura 77) deriva de l'anterior, però només es representa l'element central, l'escut, i es prescindeix fins i tot dels cérvols. Com en el cas de la marca F, la marca H es troba integrada dins d'una xilografia decorativa, aquí de caire floral, que presenta, en el centre, un cercle que sostenen dos angelets; en els extrems de la composició hi ha també les imatges simbòliques de dos evangelistes, en aquest cas d'un lleó i un brau, tots dos alats, que corresponen a sant Marc i sant Lluç. D'acord amb la seva disposició, aquest senyal es complementa amb la marca F, i així apareixen juntes les dues, ocupant la part inferior i superior de la portada a l'edició de 1523, d'*Introductiones in Latinam grammaticen.*, escrita per Nebrija. D'aquesta manera, reuneix l'estampador Rosembach els seus dos models tipogràfics ja no només en la mateixa edició sinó fins i tot en una mateixa portada.

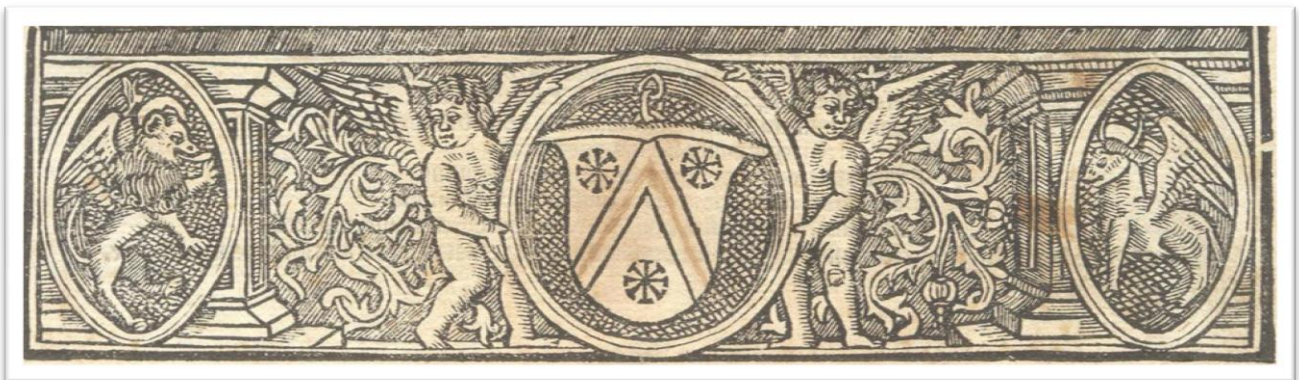


Figura 77. Marca H de Rosembach [B-077] (*Introductiones ... grammaticen.* Barcelona, 1523)

Tot i el nombre de marques utilitzades per Rosembach, part de la seva producció, no n'inclou. El fet no té a veure amb raons temàtiques o cronològiques. Davant la publicació de dos grans productes de Rosembach, el *Missale Dertusense*, fet a Barcelona, i el *Lectionarium sanctorale*, produït a Montserrat, tots del 1524 amb una diferència de pocs mesos, Albareda (1919, p. 68) es pregunta la raó que un porti marca tipogràfica i l'altre no, i apunta una hipòtesi: "Es que'l mestre es reservava posar son escut en les obres per ell personalment dirigides?" Seguint aquest raonament, Albareda creia que podria conèixer-se els seus canvis de residència a partir dels llibres amb marca. La in-

formació conservada no permet la confirmació o la negació de la hipòtesi, però potser seria preferible no atorgar a la presència de la marca un significat tan precís i explícit.

La impremta a Montserrat no fou un fet fortuït, sinó conseqüència de la política del monestir a l'última dècada del segle XV. Durant aquella centúria, el cenobi havia patit una greu decadència de la vida monacal que no s'havia resolt amb la importació de models reformistes benedictins provinents d'Itàlia. El revifament espiritual del monestir es produí a final de segle, quan el vell convent es va integrar a la congregació de San Benito de Valladolid, i l'antiga comunitat monacal va ser substituïda per monjos castellans. Sota l'impuls de García de Cisneros, prior i després abat de Montserrat, es va impulsar un programa de reforma espiritual, inspirat en corrents renovadors, com la "devotio moderna", sorgida als Països Baixos. Paral·lelament, els responsables del monestir van afavorir la devoció del seu santuari arreu de Catalunya, amb la publicació a Barcelona de grans remeses de butlles montserratines d'indulgències, iniciada ja per l'anterior comunitat de monjos.

Els últims anys del segle XV va afegir-se al llistat de seus tipogràfiques catalanes un lloc fora dels centres urbans, **l'abadia de Montserrat**. El fet no és excepcional perquè es coneixen altres casos al continent, com el monestir de Subiaco, on s'imprimiren els primers incunables italians el 1465.

L'èxit d'aquestes iniciatives editorials va dur García de Cisneros a potenciar encara més l'activitat tipogràfica. Però fou l'encàrrec fet a Cisneros de publicar els llibres litúrgics per als monestirs pertanyents a la congregació de San Benito de Valladolid el fet que va propiciar l'establiment d'un taller dins l'abadia de Montserrat a fi de facilitar la coordinació de l'empresa i la revisió de les proves. Altés (2005, p. 17) explica l'elecció de Joan Luschner, tipògraf alemany actiu a Barcelona, per dos motius: l'absència de Joan Rosembach, l'impressor català més reconegut en edició litúrgica, instal·lat a Tarragona a final del segle, i l'experiència acreditada per Luschner, que el 1496 havia editat el missal de Vic juntament amb Rosembach. Fou contractat per tal de produir llibres litúrgics així com textos destinats a la formació espiritual dels monjos. Aquest primer taller estaria actiu entre el 4 de febrer de 1499 i el 15 de novembre de 1500 (Albareda, 1919, p. 75-76).

En butlles montserratines coetànies figuren al peu dels documents, acompanyant els segells de placa que en garanteixen l'autenticitat, uns gravats circulars relacionats amb Montserrat (Rubió i Balaguer, 1993, p. 327-330). Aquestes petites xilografies s'incorporen també als llibres, generalment als colofons. Albareda i Altés no reconeixen aquests gravats del segle XV com a distintius tipogràfics; en canvi, Vindel (1942) i Escobedo (1992, p. 11) els consideren marques. Comparteixo l'opinió dels dos últims.

Sovint aquests gravats s'estampen en obres d'autors no relacionats amb aquesta abadia o bé en llibres de temàtica no montserratina. Així, obres d'espiritualitat no benedictina, com *De instructione novitiorum* o *Meditationes vitae Christi*, ambdues del franciscà sant Bonaventura, inclouen aquests distintius.

Aquests senyals constitueixen les primeres mostres de marques institucionals al Principat perquè aquests distintius, per bé que són produïts en l'obrador de Joan Luschner, no fan referència a aquest mestre impressor, sinó a l'abadia de Santa Maria de Montserrat i, a més, els colofons reflecteixen de manera explícita i clara el paper d'editor desenvolupat pel cenobi. Després de la menció de l'activitat tipogràfica de Luschner, els colofons inclouen expressions com "sub impensis eiusdem monasterij", és a dir, "a costa del mateix monestir". Aquesta informació es repeteix en altres obres. Tal com senyala Albareda (1919, p. 49) al *Liber de reformatione huius monasterii*, una crònica oficial del monestir, l'autor insisteix: "... nostris propriis expensis imprimi fecimus..." ("vam fer-los imprimir a expenses nostres"). Tot plegat reflecteix "l'entusiasme i noble orgull amb que nostres monjos esguardaren la seva obra, i fins l'empenta i generositat de l'home

[García de Cisneros] que impulsava aquest moviment" (Albareda, 1919, p. 44).



Figura 78. Marca A de Montserrat [B-140] (*Horae... sancti Benedicti*. Barcelona?, 1498?)



Figura 79. Marca B de Montserrat [B-141] (*Meditationes vitae Christi*. Montserrat, 1499)

Les marques circulars que registra Vindel (1942, 59-60) són dissenys diversos del model de la Mare de Déu portant en braços l'Infant Jesús que serra un puig, envoltats de les muntanyes de Montserrat. Escobedo (1942, p. 64), en el seu estudi de les *Horae secundum ordinem sancti Benedicti* n'assenyala un disseny, que data vers el 1498, seguint el criteri d'Albareda (1947, p. 34-37). Aquest darrer autor el considera previ a l'establiment de Luschner a l'abadia perquè no figura cap indicació en la documentació montserratina dels segles XV i XVI com a llibre produït a Montserrat. L'obra impresa per Luschner a Barcelona constituïria, doncs, un encàrrec anterior fet per la comunitat benedictina.

Aquesta marca A de Montserrat [B-140] (Laplana, Macià, 1995, núm. 5.3) és la més antiga i té una factura més tosca (figura 78). La Mare de Déu, que sosté amb el braç esquerre el Nen despullat, està dreta, sense vel, amb cabellera llarga fins a mitja esquena, com en imatges gòtiques coetànies, com

la del retaule de Nostra Senyora de Montserrat d'Alfajarín (Laplana, Macià, 1995, p. 66). Però el que destaca més són els ulls, molt grossos, per augmentar la seva expressivitat, que afavoreix la devoció dels fidels. Un marc circular envolta la imatge.

La marca B de Montserrat (Vindel, 1942, núm. 59) [B-141] es diferencia de l'anterior perquè l'Infant va vestit amb bolquers i té el braç dret encongit. A més, la Mare de Déu, de cap i ulls més petits, però encara amb el cap desproporcionat respecte el cos, afegeix al seu vestuari una mena d'esclavina (figura 79).

Finalment, la marca C de Montserrat (Vindel, 1942, núm. 60) [B-142] (Laplana, Macià,



Figura 80. Marca C de Montserrat [B-142] (*Exercitatorio dela vida spiritual*. Montserrat, 1500)

1995, núm. 5.4) reproduceix una Verge Maria més elegant, amb unes proporcions més harmonioses. En les representacions anteriors, la Mare i el Nen estaven guarnits amb nimbes llisos, en aquesta marca exhibeixen aurèoles més complexes. Ella, de raigs i Jesús, cruciforme. En el vestit de la Mare de Déu destaca l'ampli mantell. L'Infant va despullat, com en la marca A. La flor que du Maria no compleix una funció merament ornamental, representa un liri que simbolitza la seva puresa de cos i d'ànima. Amb la flor i el Nen, banda i banda, la figura de Maria i tota l'escena aconse-

gueix un major equilibri (figura 80).

Els tres dissenys coincideixen en la representació de la Mare de Déu dempeus, amb el Nen en braços; tret curiós perquè s'allunya de la talla romànica que es venera al santuari de Montserrat: una imatge sedent de la Verge Maria, amb l'Infant a la falda. Tampoc es reproduceix la morenor de la Mare de Déu que en l'època dels incunables ja era evident. Bé ho esmenten textos coetanis, com un poema marià de final de segle, de Joan Enguïdanos, ermità de Montserrat, o l'acció de gràcies d'un devot de Perpinyà, composta a principis del segle XVI (Altés, 2003, p. 115-118). Així doncs, se supedita la reproducció fidel de la talla medieval a la identificació inconfusible de la imatge

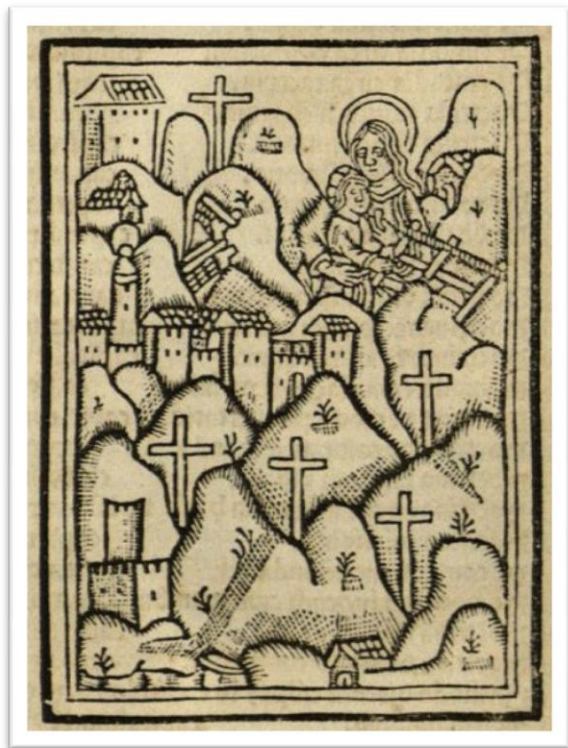


Figura 81. Marca D de Montserrat [B-144] (*De instructione nouitiorum*. Montserrat, 1499)

amb la incorporació de les muntanyes i, sobretot, de l'Infant amb la serra. Tal com fa constar Altés (2003, p. 107), “aquesta mancança de correspondència entre la imatge venerada i la seva representació iconogràfica és comuna a la majoria d'advocacions marianes fins ben avançat el segle XVI”.

A més dels tres dissenys circulars, l'Abadia de Montserrat utilitza un altre distintiu de caire rectangular, la marca D (Vindel, 1942, núm. 58) [B-144] (Laplana, Macià, 1995, núm. 5.1). En aquest distintiu tipogràfic, les figures de la Mare de Déu i l'Infant no constitueixen l'element principal i no ocupen una posició central en la composició, però bé que mantenen la representació iconogràfica habitual amb el Nen —aquí vestit— abraçat per la Mare de Déu mentre serra els turons (figura 81).

L'escena representa la muntanya de Montserrat, amb una certa fidelitat. Laplana i Macià identifiquen en l'extrem inferior el poble i el castell de Collbató, el camí dels pelegrins que s'enlaira, l'abadia de Montserrat amb les seves torres, i més amunt el castell de Montserrat i dues ermites. S'hi veuen també diverses creus que fan referència la majoria a les set creus de terme, de pedra, en el camí entre Collbató i el monestir, esculpides per l'artista Pere Moragues per encàrrec del sobirà Pere, el Cerimoniós, entre 1366 i 1372 (Altés, 1997, p. 72).

### 5.2.2. EL SEGLE XVI

Com a la resta de l'Europa occidental, durant aquesta centúria augmenta l'ús de marques entre impressors i llibreters, alhora que proliferen nous motius i temàtiques, i millora la qualitat tècnica i estètica. Gradualment se substitueixen els antics models geomètrics per models figuratius, més afins amb els corrents culturals i artístics del 1500.

**Gabriel Pou** és un impressor i llibreter que desenvolupa la seva activitat entre finals del segle XV i el 1507, any de la publicació de la seva última obra coneguda. El primer document notarial que dona notícia de Pou és de 1497, quan la seva mare li atorga poders per cobrar als seus deutors (Madurell, Rubió, 1955, p. 245-246). Des de 1500, figura com a llibreter en tractes amb l'impressor Sebastià d'Escòcia i altres companys d'ofici com Joan Trinxer (Madurell, Rubió, 1955, p. 305-307) o Carmini Ferrer. Precisament aquest úl-



Figura 82. Marca A de Gabriel Pou[B-159] (*Constitucions*. Barcelona, 1504)



tim, el 1501, li ven utilatge tipogràfic del difunt Juan de Valdés (Madurell, Rubió, 1955, p. 329-330).

L'activitat de Pou com a impressor va ser curta. De les sis edicions conegudes que va publicar, n'han perviscut quatre fins als nostres dies i tres d'elles tenen distintiu. La marca A de Pou [B-159] la reproduïx González i Sugañes (1918, p. 265): un cercle amb una línia transversal que el divideix en dues meitats. A la inferior s'hi representa un pou fet de maons, i a la superior, subdividida longitudinalment en dues seccions iguals, hi ha les lletres G i P, inicials de l'impressor. La línia que separa les dues lletres es prolonga més enllà del cercle, bastint una creu patriarcal. La composició es dibuixa sobre un fons negre dins d'un marc rectangular (figura 82).

Aquest senyal, que també esmenten, entre altres, Lyell (1926), Vindel (1942, núm. 72) i Norton (1978, p. 66 A), guarda una clara analogia amb el senyal tipogràfic de Pere Miquel ja que manté el mateix disseny, substituint les seves inicials i el punt. La similitud no és casual. Tal com assenyala Norton (1978, p. 66), l'anàlisi dels tipus usats per Pou demostra que una part de les lletres capitals deriven clarament del taller de Pere Miquel. D'igual manera que amb altres motlles, també va adaptar el senyal tipogràfic del seu antecessor. La introducció de la imatge d'un pou suposa una fita en l'evolució de les marques catalanes. És el primer exemple d'una marca parlant al Principat, corrent que tindrà gran seguiment entre impressors i llibreters perquè permet una major diferenciació dels senyals d'altres membres de l'ofici. Aquesta marca fou usada en les *Constitucions* i el *Confessionari*, impresos el 1504 i 1507, respectivament.

També el 1504, Renouard (1928, núm. 276) registra el senyal de Guillaume Du Puy, llibreter de París, que presenta també un pou, en consonància amb el seu cognom. La imatge és molt més elaborada que la del tipògraf català. S'hi representa l'escena evangèlica de Jesús i la samaritana, que es desenvolupa al voltant del pont de Jacob, quan la noia va a buscar-hi aigua.<sup>81</sup> Aquest motiu es perpetuarà amb altres membres de la nissaga dels Du Puys i també l'adoptarà l'impressor milanès Cesare Pozzo (Edit16), a la segona meitat del segle XVI.



Figura 83. Marca B de Gabriel Pou [B-158] (*Vita scolastica*. Barcelona, 1505)

Gabriel Pou utilitza un segon senyal tipogràfic que, a diferència de l'anterior, registra exclusivament Norton (1978, p. 66 B) [B-158]. El bibliògraf britànic indica l'existència

---

<sup>81</sup> Bíblia. Jn 4, 5-30.

d'una marca B, però la descriu incorrectament perquè creu que la diferència rau només en la mida: “a reduced copy of A”. A banda de la reducció en les dimensions de la marca B, que no supera els 50 x 38 mm enfront els 88 x 55 mm de l'altra, el disseny del pou canvia. Ja no està bastit amb maons, sinó que té la superfície llisa, amb un ombrejat a la part dreta. Aquest senyal de Gabriel Pou apareix tan sols a la *Vita scolastica*, de 1505, situada cronològicament entre les dues edicions que contenen l'altre distintiu. Sembla que es conserva un únic exemplar d'aquesta edició, guardat a la Biblioteca Lambert Mata, de Ripoll. Els ratllats que apareixen al filet del marc, el cercle, la creu i les inicials són manuals, però dissortadament no es compta amb cap altra mostra sense afegits (figura 83).

A Girona, a principis de segle hi treballa un impressor anomenat **Baltasar Avella**, de qui es tenen molt poques dades. La referència documental més antiga prové de la primera redacció del testament de Miquela Carner, dona del tipògraf Diego de Gumiel, datada el 14 de febrer de 1498. En el document, Avella consta com un dels dos testimonis, que



Figura 84. Marca de Baltasar Avella [B-014] (*Constitutiones et mandata*. Girona, 1502)

el notari presenta com un sacerdot beneficiat de Cervera: “presbiter in ecclesia ville Servarie beneficiatus” (Madurell, Rubió, 1955, p. 339). La relació evident amb Gumiel es reflecteix també en els seus impresos, ja que usa alguns tipus de l'impressor castellà, potser adquirits després de la mort de Juan de Valdés (1494), l'antic soci de Gumiel a Girona.

Norton (1978, p. 122-123) li atribueix quatre edicions entre 1501 i 1502, i una de dubtosa, datada el 1505. En

tres d'elles s'identifica al colofó com a “Baltasar Avella, prevere”. El bibliògraf britànic li assigna dues marques tipogràfiques. La marca A [B-014] mostra un escut penjat d'un arbre frondós i sostingut per dos àngels amb una mà mentre amb l'altra assenyalen amunt, en clara relació a la citació evangèlica que figura a l'escut. Els àngels vesteixen llargues túniques cenyides amb cíngols (figura 84).

Aquesta imatge apareix en dues edicions: una de 1501, les *Cobles molt deuotes a honor de nostre Senyor e de la sua beneyta Mare*, de Bernat Estrus, i l'altre de 1502, les *Constitutiones et mandata* de Berenguer de Pau, bisbe de Girona. De la primera actualment no se'n coneix cap exemplar, però Aguiló (1923, p. 587) reproduïx la portada de l'edició on figura la marca. En les *Constitutiones* el senyal tipogràfic ocupa el recto del primer full mentre la portada figura al recto següent.

El distintiu segueix el model francès d'escut penjat d'un arbre i un suport a cada costat. Tanmateix, es diferencia de l'esquema habitual perquè se substitueixen els elements comuns de l'escut—les inicials o algun dibuix— per una sentència bíblica extreta del *Llibre del Siràcida (o Eclesiàstic)*:<sup>82</sup> “Qui timet Deum faciet bona” (“El qui tem Déu farà bones obres”). A més, la parella de suport és insòlita. No es tracta d'hommes ni d'animals, sinó àngels dinàmics i expressius que ajuden a explicar el lema de l'escut. La presència angelical relaciona l'escena amb una altre passatge bíblic. La planta pot ser identificada amb l'arbre del coneixement del bé i del mal, citat al *Gènesi*. La tria d'aquest motiu bíblic per a la marca sembla ben escaient per a un impressor que es també eclesiàstic.

A la impremta catalana ja s'havien usat parelles d'àngels amb anterioritat. A final del segle XV, Joan Rosembach il·lustra alguna portada, com la del *Missale secundum consuetudine ecclesie Tarraconensis*, de 1499 (Vindel, 1945, p. 220), amb dos àngels. En aquest cas, però, aquests éssers fantàstics tenen una funció purament decorativa, similar a la dels lleons coetanis de Gumiel, perquè sostenen les cartelles en les qual consten els títols del llibres.

Norton (1978, p. 122 B) afegeix una segona marca a Baltasar Avella, que es correspondria amb la marca B de Diego de Gumiel. Diversos elements em fan desestimar aquest gravat com a ensenya d'Avella. La curta producció del capellà impressor no sembla convidar a la diversitat de marques: el distintiu del pelicà només apareix un sol cop, a les *Quattuor Passiones*, al 27 d'octubre de 1501, entre la marca dels àngels, emprada el 13 d'octubre del mateix any i les *Constitutiones*, de 1502. A més, l'únic exemplar del qual se'n té coneixement és mutilat i li falten la portada i els primers fulls.

El 1506 va morir a Barcelona l'impressor Pere Posa. En el seu testament, redactat l'1 de maig del mateix any (Madurell, Rubió, 1955, p. 422-426), declarava al seu nebot, també dit **Pere Posa**, fill del seu germà Jaume, com a principal beneficiari, i li deixava cases, el taller d'impremta i la llibreria. El seu hereu era menor d'edat i per això encomanava als seus marmessors que busquessin un mestre impressor, a qui cedirien el material ti-

---

<sup>82</sup> Bíblia. Sir 15, 1a.

pogràfic de Posa, per tal que li ensenyés l'ofici. Norton (1978, p. 84) creu que l'escollit fou Carles Amorós perquè en la seva producció perviuen alguns tipus del Pere Posa difunt. De tota manera, quan Pere Posa junior va fer-se càrrec del negoci, sembla que el material que va emprar fou bàsicament el del taller desaparegut de Baltasar Avella, mentre Amorós conservava els tipus del seu oncle.



Figura 85. Marca de Pere Posa [B-152] (*Cobles nouvelles de la passio*. Barcelona, 1518?)

La primera referència documental del negoci de Posa és un deute contret amb un fuster per obres fetes a la seva botiga el 1508 (Madurell, Rubió, 1955, p. 475-476), si bé la seva activitat editorial va ser posterior i molt curta, limitada a quatre edicions impreses vers el 1518.

En dues d'elles —*La història de la passió del nostre mestre i redemptor Jesucrist*, de Bernat de Fenollar i Pere Martines, i *Cobles nouvelles de la passio de Jesu Christ complides*— figura la marca de Pere Posa (Vindel, 1942, núm. 77)<sup>83</sup> [B-152], que no és nova sinó que aprofita la marca B de Diego de Gumiel, provinent del material de Baltasar Avella. El distintiu és el mateix i, malgrat els vint anys transcorreguts, no s'hi han introduït canvis, no

més s'observen les línies menys nítides i més desgastades pel seu ús (figura 85).

Haebler (1898, taula IX, b) ja l'havia recollit, però l'havia assignat al primer Pere Posa perquè en el segle XIX es desconeixia l'existència d'un altre membre de la família també impressor. Millares Carlo (1982, núm. 11) ressenya la marca del jove Pere Posa, però sobta que atribueixi al seu predecessor edicions amb la marca A de Diego de Gumiel, quan el primer Posa no va fer servir mai cap marca: "Usó este tipógrafo [Pere Posa] en algunos de sus impresos el emblema del pelicano, con la leyenda "Ihesus + Maria. Similis factus sum pellicano solitudinis" (Millares Carlo, 1982, p. 508).

<sup>83</sup> Es correspon amb Norton (1978, p. 8 A).

També el 1518 s'inicia a **Montserrat** la segona etapa de la seva impremta. Si el 1499 i el 1500 el monestir va recórrer a l'impressor Joan Luschner per a la producció d'una sèrie de llibres destinats a la congregació monàstica, ara la tasca s'encomana a Joan Rosembach, en la part final de la seva carrera, acreditat com el tipògraf més competent en la impressió d'obres litúrgiques de Catalunya. Rosembach es va traslladar a Montserrat i, segons Altés (2005, p. 28), la seva impremta va estar-hi activa entre 1518 i 1521, i altre cop, entre 1523 i 1524, per bé que l'artesà alemany va mantenir alhora obert el taller de Barcelona.

A aquests anys correspon un gravat que Vindel (1942, núm. 61) considera marca de la impremta de Montserrat. La imatge representa la Mare de Déu amb l'Infant, assegut a la falda i serrant un penyal, amb un frare agenollat, venerant-los. Al seu voltant, s'hi reproduïx el massís, amb l'abadia, les ermites, el castell i el camí de les creus (figura 86). Probablement aquesta imatge no compleix cap altra funció que la d'il·lustrar el text. De fet, no té mai la mateixa ubicació en els llibres. Vindel<sup>84</sup> la registra en dues edicions: al *Lectionarum dominicale* la imatge es repeteix al colofó i enmig del text (Albareda, 1919, p. 157), i a la *Vita Christi*, figura a portada, probablement en relació amb el monjo montserratí traductor d'aquesta obra de sant Bonaventura, tal com s'explicita a la mateixa portada: “traduït de lati en romanç ... per un deuot religiós del monestir de Montserrat dela orde de Sanct Benet” (Albareda, 1919, p. 150). A més, en el colofó d'aquesta obra s'indica que és publicada per Rosembach a Barcelona, no a Montserrat (Lyell, 1926, p. 54).



Figura 86. Gravat de Montserrat (*Vita Christi*. Barcelona, 1522)

Altés (2005, p. 22) sosté que, arran de l'activitat tipogràfica de Montserrat va despuntar al segon quart del segle XVI “una certa consciència editorial, que quedaria plasmada en la creació d'una marca editorial pròpia —a l'estil de les marques tipogràfiques d'impressors i de llibreters— amb un disseny molt pròxim als segells que trobem en les

<sup>84</sup> Una de les dues referències de Vindel és errònia. Es confon: el gravat no figura al *Lectionarum sanctorale* (Montserrat, 1524), sinó al *Lectionarum dominicale* (Montserrat, 1523).

butlles montserratines i en els opuscles impresos per Joan Luschner els anys 1499-1500”. La imatge que descriu és un medalló amb la Mare de Déu i l’Infant serrant un penyal, amb el lema “Maria, virgo. Semper letare” (figura 87).

És cert que aquest gravat es troba en les portades d’algunes edicions dels segles XVI i XVII, però l’asseveració d’Altés que aquest gravat s’incloua en les edicions “plenament montserratines, és a dir, en les no coeditades ni sufragades” no queda demostrat documentalment. En aquests llibres hi figuren impressors i llibreters, com Jaume Cortey o Sebastià de Cormellas i, en canvi, no hi ha cap menció editorial del monestir de Montserrat. Una explicació alternativa més satisfactòria és que el gravat es relaciona amb la temàtica i l’autoria montserratina d’aquests llibres. En la majoria dels casos són edicions de *Libro de la historia y milagros hechos a inuocacion de Nuestra Señora de Montserrat* de Pedro de Burgos, i el *Compendio breue de exercicios espirituales*, de Ciríaco Pérez, abat i ermità de Montserrat, respectivament.



Figura 87. Gravat de Montserrat (*Compendio de exercicios espirituales*. Barcelona, 1580)

**Carles Amorós** és l’impressor més destacat de Barcelona, i per tant de Catalunya, durant la primera meitat del segle XVI. Provençal, tal com testimonien nombrosos colofons de les seves obres, els seus orígens queden ben clars en el testament redactat el 16 d’agost de 1548:

“Jo, Carles Amorós, stamper, ciutedà de Barchinona, fill de Joan Amorós, carnicer del loch de Taraschó, del comptat de Prohença, del regne de Fransa, e de madona Catherina, muller de aquell, defunts...” (Madurell, Rubió, 1955, p. 864).

La primera informació sobre Carles Amorós data de 1498, en la primera redacció del testament de Miquela Carner, on acompanya com a testimoni a Baltasar Avella. En aquest document ja es menciona com a “stamper”, probablement treballant al taller de Diego de Gumiel, i després al de Joan Luschner. El 1505 obté l’utilitatge sencer d’una impremta que li permetria fundar el seu propi obrador. Havia obtingut aquest material d’impremta de Miquel Cinteres, sabater de Girona (Madurell, Rubió, 1955, p. 400-403), material que probablement procedia de l’antic taller d’Avella, ja que en un dels seus primers impresos, la *Passio de Jesu Christ*, de Gamaliel, Amorós va usar la marca d’Avella com a il·lustració (Miquel i Planas, 1911-1921, 2, col. 117-118).<sup>85</sup> Com s’ha dit abans, sembla que Avella va donar els tipus al jove Pere Posa, quan va obrir el seu

<sup>85</sup> S’indica la referència de Miquel i Planas perquè inclou la reproducció de la imatge, però la data de publicació —devers 1503— Norton (1978) la endarrereix fins pels volts de 1510.

taller el 1518. Durant la seva activitat com a impressor, Amorós també va fer servir tipus procedents d'altres antics tallers, com els de Luschner i Rosembach (Norton, 1978, p. 68).

Carles Amorós adopta tres models de marques. En consonància amb els seus orígens, el primer model té una clara influència francesa. De fet, és l'adaptació de la marca de l'impressor i llibreter Denis Roce que, emigrat des d'Escòcia, s'havia establert a París. Segons Haebler (1898, p. XVI), la tria d'Amorós va ser motivada pel mestratge de Roce. En el seu taller de París degué aprendre l'ofici de tipògraf. Sigui com sigui, Roce va alternar entre finals del segle XV i principis del segle XVI dos models de marques: la història mitològica de Jasó i Medea, de clara influència humanística, i un altre, de tradició medieval, inspirat en els bestiaris, amb dos grius alçats i de perfil (figura 88). Tanmateix, tots dos models exhibeixen un mateix escut, potser el blasó autèntic de Roce (Harman, 1983, núm. 31-32), on s'hi representa una conquilla, emblema dels pelegrins de Santiago de Compostel·la, i dos caps de gos —senyals d'alerta— afrontats i separats per un xebro.

Amorós adopta el model dels grius. El distintiu segueix la pauta de l'escut penjat a l'arbre del coneixement i amb dos suports. Tanmateix, l'esquema incorpora un element insòlit: un altre animal als peus de l'arbre. El gos que hi figura no és freqüent a les marques d'aquest període. L'animal porta collar i en els senyals de Roce n'hi ha amb el cap mirant a

l'esquerra o a la dreta. La marca A de Carles Amorós [B-105] (figura 89) segueix el



Figura 88. Marca de Denis Roce (*Expositio canonis missae*- París, [1505])

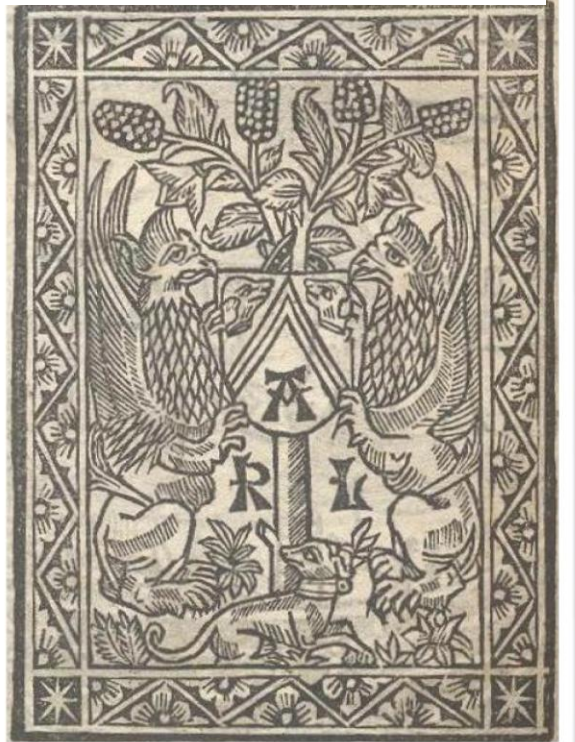


Figura 89. Marca A de Carles Amorós [B-105] (*Libre appellat Consolat de mar*. Barcelona, 1518)

distintiu amb el cap del gos tombat a l'esquerra (Renouard, 1928, núm. 1003), però mostra diferències notables respecte al distintiu de Roce.

Amorós renuncia al lema que envolta la imatge en tots els distintius tipogràfics de Roce, que substitueix per sanefes florals. En l'element central, l'escut, manté el xebro i els dos caps de gos als cantons superiors, però substitueix la conquilla de la part inferior —que ocupa la part més destacada de la imatge— per la lletra A, que es correspon amb el seu cognom.<sup>86</sup> Les altres dues lletres que hi figuren també les supleix per una K i una L, segons afirma Davies. (1935, núm. 137). D'acord amb Vindel (1942, núm. 92), les lletres corresponen a: “A.R.L. (Carles)”. La lectura del bibliògraf espanyol és errònia: les lletres gòtiques R i L de l'època s'assemblen, però el pal vertical de la K supera el traç corbat de la R, tal com es pot veure en el nom del parisenc Jean Kerver a la seva marca (figura 90). Així doncs, la lletra K del senyal d'Amorós té a veure amb el seu nom de pila. En els colofons alterna dues formes del seu nom: Carles i Karles.

L'arbre del qual penja l'escut canvia de naturalesa. Si en el de Roce, era un roser, al·ludint al seu cognom, Amorós el reemplaça per una arbre ben diferent. Davies



Figura 90. Fragment de la marca de Jean Kerver (*Silva nuptialis*. París, 1581)



Figura 91. Marca B de Carles Amorós [B-104] (*Officia ... Septimane Sanctae*. Barcelona, 1512)

ofereix una explicació plausible: els fruits en forma de panotxa recorden els de les moreres, i amb això Amorós relacionaria l'estampa amb el seu país natal, en el qual la producció de seda tenia fama i constituïa una de les seves fonts de prosperitat. Fins i tot, Davies aventura que la lletra L s'ha d'identificar amb el Llenguadoc. A favor d'aquesta explicació occitana està l'evidència que en molts colofons inclou després del seu nom una referència al seu país d'origen; ara bé, el mot que fa servir és sempre “provençal”, mai el terme de Llenguadoc. Aquesta marca és la primera que utilitza Carles Amorós. Se'n coneixen exemples des de 1508 fins a 1547, que alternen amb altres dissenys i models.

Seguint l'exemple de Denis Roce que empra un senyal més petit per adequar-se als llibres de menor format (Renouard, 1928, núm. 463), Carles Amorós, a partir de 1509,

<sup>86</sup> Malgrat que en els colofons de tota la seva producció s'anomena Carles Amorós, en un document notarial l'escriu indica: “al dit mestre Carles Bolóç, alias Amorós, stamper” (Madurell, Rubió, 1955, p. 401). Això sembla evidenciar que el seu cognom real era Bolós. Si fos així, s'ignoren els motius del canvi onomàstic.



també utilitza un altre disseny amb la mateixa disposició, de factura més basta. La marca B (Vindel, 1942, núm. 95) [B-104] repeteix l'esquema del primer distintiu, reduint-ne les dimensions a la meitat. Mesura 45 x 32 mm enfront els 92 x 67 mm de la primera imatge. Es reproduueix la mateixa escena, però amb dos canvis significatius: l'orla floral que envolta el conjunt desapareix i, curiosament, el gos ajagut als peus de l'arbre canvia de posició perquè se'l dibuixa amb el cap tombat en sentit contrari, ara a la dreta (figura 91).

Vindel indica en el seu repertori que no ha aconseguit veure aquesta marca estampada en cap obra, i incorpora la reproducció de González Sagrañes (1918, p. 257). Un i altre recullen totes les marques dels Amorós sota el nom de Joan Carles Amorós, potser ignorant l'existència de dos impressors de la mateixa nissaga i adjudicant el nom del fill al progenitor. En tot cas, la marca B de Carles no podria ser atribuïda al segon Amorós, ja que l'edició més tardana en què hi figura és de 1533, quan ell tenia dotze anys.<sup>87</sup>



Figura 92. Marca C de Carles Amorós [B-022] (*Obras de Boscan ...* Barcelona, 1543)

La marca C de Carles Amorós (Vindel, 1942, núm. 89) [B-022] constitueix la primera proposta d'aquest tipògraf d'encabir el seu senyal identificatiu a la portada dels llibres. L'espai disponible és més limitat i, per tant, aprofita la decoració de la portada per col·locar el seu nom, formant part d'una de les peces que componen l'orla. El bloc triat és el destinat a la part inferior de la portada. És una biga amb cinc màscares penjades que representen cinc homes, quatre d'ells barbuts. Estan disposades dues als extrems de la biga i les tres restants a la part central. Entre els grups de màscares, sota la biga, apareix el nom de l'impressor (figura 92).

La marca D de Carles Amorós (Vindel, 1942, núm. 90) [B-125] és una segona solució per introduir el seu senyal distintiu a la portada que adopta una modalitat generalitzada en altres zones geogràfiques. Com en l'anterior, situa el senyal en la composició decorativa de la portada, però ara utilitza un monograma per singularitzar les seves produccions que, atès les mides reduïdes, sol ubicar-se en un cercle o petit escut, dins d'un fris

---

<sup>87</sup> Joan Carles Amorós tenia disset anys el 25 de juny de 1538, tal com declara davant la justícia, com a testimoni en un cas d'agressió al tipògraf Joanot Luschner (Madurell, Rubió, 1955, p. 763).

ornamental. Aquest monograma pren una de les formes més comunes entre els tipògrafs del seu temps, que combinen les inicials dels seus noms amb una creu. Aquest model era l'observat per Joan Rosembach, ja en l'etapa incunable.



Figura 93. Marca D de Carles Amorós [B-125] (*Vita Christi*. Barcelona, 1527)

Carles Amorós dissenya el seu monograma a partir de la inicial del seu nom de pila: una lletra C travessada longitudinalment pel pal inferior d'una creu llatina que s'eixampla als extrems, com en una creu patent. El monograma es troba en un escut que penja d'un arc, decorat amb una mena de banyes florides, i als extrems, els símbols dels evangelistes sant Joan i sant Mateu dins de medallons (figura 93).

Exemples coetanis del monograma de l'impressor inclòs dins d'una orla són, a França, les marques de Josse Badius i de Philippe Le Noir (Renouard, 1926, núm. 25, 625) i al regne de Castella, els del sevillà Ramón de Petras i el de Nicolás Thierry, tipògraf actiu a Valladolid (Vindel, 1942, núm. 106, 117), però el més antic i més directament relacionat amb el senyal d'Amorós procedeix de l'Aragó. El 1518, l'impressor Jorge Coci, que treballa a Saragossa, utilitza exactament la mateixa estructura decorativa que el 1522 aplicarà Carles Amorós, amb la substitució lògica del monograma pel seu propi emblema (Vindel, 1942, núm. 66).

Abans d'entrar en la problemàtica de la impremta de Carles Amorós en la dècada dels quaranta, última de la seva activitat, cal comentar breument tres gravats que no s'han considerat distintius tipogràfics. D'una banda, l'antiga marca de Nicolau Spindeler (l'escut amb el monograma IHS i el nom d'aquest tipògraf, flanquejat per dos lleons), que Joan Rosembach ja havia manllevat el 1494, Carles Amorós la reaprofitava a les *Grammaticae introductiones*, de Nebrija, de 1511. Com l'impressor alemany, Amorós incorpora probablement la marca que forma part d'una complexa orla ornamental, per embellir la portada del seu imprès. El senyal tipogràfic de Spindeler no té cap paper editorial. Aquest impressor alemany havia mort quatre anys abans (Norton, 1978, p. 35)

i al colofó de les *Grammaticae* s'assenyala la participació exclusiva d'Amorós i de tres mercaders barcelonins, Carmini Ferrer, Nicolau Masó i Francesc Ivanya.

Un altre gravat present, com a mínim, en sis edicions entre 1520 i 1547, s'ha descartat com a distintiu tipogràfic de Carles Amorós. Consta d'una mà que, tancada en puny, aplega cinc fulles. Algunes vegades la imatge es presenta dins d'un marc rectangular (figura 94). No s'ha tingut en compte perquè encara que surt sovint a



Figura 94. Gravata de Carles Amorós (*Pronostich per lany mill. DXXXIII*. Barcelona, 1531)



Figura 95. Gravata de Carles Amorós (*Obras de Boscan ...* Barcelona, 1543)

la portada, sol compartir l'espai amb la marca D d'Amorós.<sup>88</sup> D'altra banda, aquest dibuix també figura enmig del text<sup>89</sup> o al final, al costat d'altres petits gravats.<sup>90</sup> La imatge no guarda relació amb els altres distintius de Carles Amorós, que són composicions més elaborades, amb alguna inicial que les identifica.

Vindel (1942, núm. 96) inclou l'estampa d'una font de dos pisos com a marca d'Amorós, basant-se en l'opinió de "varios bibliógrafos", que no explicita (figura 95). Haebler (1898, t. XV, b) i González Sugañes (1918) són dos d'aquests bibliògrafs. Aquest suposat distintiu només apareix un cop en les edicions d'aquell impressor, sota el colofó de les *Obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega*, publicat el 1543. És cert que la imatge de la font és un motiu usat per altres impressors coetanis, com la nissaga dels Morel, que treballen a París i que la tenen com a ensenya del seu negoci (Renouard, 1928, núm. 799-802, 807-808); en canvi, no es detecta cap relació entre aquesta única estampa de la font i Amorós.

D'acord amb la documentació notarial (Madurell, Rubió, 1955, p. 876-879), després del matrimoni de Joan Carles Amorós (1539), el seu progenitor, l'impressor Carles Amorós, li cedeix bona part del seu obrador, encara que es reserva alguns materials per seguir actiu en part del negoci. Anys més tard, el 1544, greus dissensions familiars van dur al pare a revocar el pacte. No obstant això, la situació es va refer més endavant car el fill fou beneficiari del seu testament.

<sup>88</sup> *Antiquiores Barchinonensium leges, quas vulgus Vsaticos appellat*. Barcelona, 1544

<sup>89</sup> *Solennis atque elegans tractatus in causa matrimonij serenissimorum dominorum Henrici et Catherine Anglie regum*. Barcelona, 1531.

<sup>90</sup> *Ferdinandus II rex, hoc est translatum fidelium sumptum Barchinone ... Que sia obseruada la concordia dela reyna dona Elionor ab lo cardenal de Commenge*. [Barcelona, ca. 1520].

Entre 1540 i 1548 les edicions amb marques d'Amorós tenen totes, a la portada o al colofó, el nom del pare, llevat d'una,<sup>91</sup> publicada el 1546 amb la menció de Joan Carles Amorós. De tota manera, aquest predomini absolut de la figura paterna en la producció d'aquests anys no es confirma en els contractes conservats, on participen els dos Amorós alhora (Madurell, Rubió, 1955, p. 814-817, 828-829, 845-846). En realitat, aquesta col·laboració familiar també es manifesta en els llibres que imprimeixen, ja que s'observa un repartiment de mencions. Mentre Carles Amorós figura al text dels colofons, algunes de les marques que l'acompanyen són del fill. Així, al *Comentario de las cosas de los turcos*, de Paolo Giovio, de 1543, la menció de Carles Amorós apareix al colofó i usant la seva marca C a la portada, però el distintiu del seu fill, amb les inicials A, I, i C, també surt a la portada i al colofó.

El model distintiu del senyal de **Joan Carles Amorós** és Cupido, déu de l'amor en la mitologia romana, clarament referit al seu cognom. La marca A (Vindel, 1942, núm. 93) [B-066] mostra la divinitat en la seva forma típica, la d'un nen nu, alat i cec, que va proveït d'arc i fletxes. Es representa en el moment de llançar la sageta, amb els ulls embenats, des d'una bola sostinguda per un pilar. A banda i banda corns de l'abundància dels quals neixen raïms i fullatge exuberant, i on, en la seva part inferior, figuren les lletres I, C i A, inicials del seu nom. Als peus del pilar jeu un gos, recordant lògicament el ca, també estirat, de les marques més antigues del seu pare (figura 96). Aquesta marca respon a un estil molt diferent del patern. Les formes medievals dels grius són substituïdes per imatges neta-ment renaixentistes que expressen els conceptes reivindicats pels humanistes. A banda de l'amor, aquesta estampa incideix en la fortuna, doblement simbolitzada pels corns de l'abundància, que representen la prosperitat que proporciona, i per la bola, que recorda la seva inestabilitat.



Figura 96. Marca A de Joan Carles Amorós [B-066] (*Comentario ... de los turcos*. Barcelona, 1543)

Es conserva una sola edició amb la marca A, de 1543. Joan Carles Amorós utilitza un segon disseny del mateix Cupido entre 1543 i 1549, de major ús, ja que s'inclou en set edicions. La marca B (Vindel, 1942, núm. 94) [B-067] respecta el dibuix de la divinitat amorosa amb l'esfera i les cornucòpies, però ara l'escena se simplifica perquè elimina els raïms i el fullatge. A pesar de la fama d'aquest déu mitològic, Joan Carles Amorós és pioner en utilitzar-lo com a distintiu tipogràfic, precedint altres senyals com els

<sup>91</sup> *Dialogos entre l'amor diuinal, la esposa anima y la humana raho*. Barcelona, 1546.

d'Ercole Bottrigari (Zappella, 1986, núm. 432) i Guillaume Morel (Delalain, 1892, p. 64-65).

Hi ha una variant de la marca B [B-068], no indicada per Vindel, que consisteix en la reproducció exacta del distintiu anterior, el del Cupido sense decoració floral, però proveït d'un lema que rodeja l'escena a la portada del llibre (figura 97). El text de la divisa és "Amor omnia vincit". Seguint la tònica de la composició, la sentència que apareix prové de l'antiguitat clàssica, extreta de les *Bucòliques*, de Virgili.<sup>92</sup> El vers llatí sencer diu: "Omnia vincit amor: et nos cedamus amori" ("L'amor triomfa sobre tot: cedim també nosaltres a l'amor"). Així doncs, un cant al poder de l'amor, que s'ajusta al propietari de la marca i que a més prestigia la seva edició amb la citació llatina. És un cop d'efecte per atreure els possibles clients de l'única edició on Amorós va incloure aquest lema, *Francisci Satorris Sacrifici Balagariensis tragoedia delphinus*, una obra de teatre escrita per Satorres, un humanista català d'aquell temps.



Figura 97. Variant de marca B de Joan Carles Amorós [B-068] (*Sacrifici ...* Barcelona, 1543)

Juntament amb el Cupido hi ha dos altres models que corresponen probablement a Joan Carles Amorós tot i que figurin en colofons amb el nom del pare. D'una banda, es fa difícil imaginar que, en els últims anys de vida i quan ha renunciat a bona part del negoci, Carles Amorós decideixi inventar nous distintius quan segueixen apareixent les marques antigues en les seves darreres produccions. D'altra banda, els nous distintius, clarament derivats dels models paternals, s'expliquen per la voluntat de Joan Carles Amorós de manifestar els seus vincles familiars i alhora de diferenciar-se.



Figura 98. Marca C de Joan Carles Amorós [B-124] (*Sententiae morales*. Barcelona, 1548)

La marca C de Joan Carles Amorós [B-124] constitueix una nova modalitat de senyal tipogràfic integrat dins d'un fris decoratiu destinat a la part inferior de la portada. Consta de dos grius que

sostenen un escudet penjat d'un arbre. Sobre el camper de l'escut s'hi dibuixa la lletra A, inicial del cognom del tipògraf. Fruits i flors envolten l'escena. Els extrems del fris estan ocupats per dos medallons de bustos d'homens barbuts (figura 98). La imatge re-

<sup>92</sup> Correspon a *Bucòliques*, llibre X, 61.

corda les marques A i B del progenitor, amb la presència dels grius, l'arbre i l'escut, però l'acompanyament vegetal la relaciona amb el Cupido floral, la marca A de Joan Carles Amorós. Perduren mostres del distintiu en edicions de 1542 i 1548.

L'últim distintiu de Joan Carles Amorós, la marca D (Vindel, 1942, núm. 91) [B-126] només figura en una edició publicada el 1547 de les *Chroniques de Espanya*, de Pere Miquel Carbonell. No consisteix en un nou model, sinó que s'aprofita la marca C del progenitor, eliminant gairebé tot el tram inferior de la creu, amb la qual cosa la lletra C apareix nítida, sense pals que la emmascarin, i la creu que l'acompanya s'empetiteix i es converteix en una creu patent, és a dir, amb els quatre braços iguals que s'eixamplen als extrems. (figura 99). S'ha conservat el contracte d'impressió de les *Chroniques de Espanya*, redactat el 9 d'octubre de 1545 (Madurell, Rubió, 1955, p. 845-846). En ell hi participen el mercader Jaume Manescal i els dos Amorós:

“Sobre les coses davall scrites per y entre lo mestre en Jaume Menescal, librater, ciutedà de Barchinona, de una part, y mestre Carlos Amorós, stamper, major de dies, y Jonot Carles Amorós, fill seu, de la part altra, són stats fets e firmats los capitols e pactes següents...”.



Figura 99. Marca D de Joan Carles Amorós [B-126] (*Chronica de Espanya*. Barcelona, 1547)

En consonància amb la diferenciació mostrada al document notarial, al colofó del llibre surt mencionat Carles Amorós amb la seva marca A, mentre la intervenció del fill quedaria reflectida amb aquest nou senyal de la lletra C combinada amb la creu, dins del fris que ocupa la part superior de la portada.

Carles Amorós va morir al sud de França el 1549; el seu fill Joan Carles va sobreviure'l poc temps. Havia testat el 8 d'octubre de 1550 i el dia 15 ja s'havia fet públic el testament (Rubio, Madurell, 1955, p. 884). D'aquests dos anys es coneixen dues edicions de Joan Carles Amorós amb marques. Utilitza el mateix distintiu: la seva marca B [B-067]. Un cop mort, fou succeït al taller per la seva vídua, encara que als colofons s'esmenti com a "**Vídua de Carles Amorós**", cosa impossible perquè la vídua del progenitor havia mort el març de 1550 (Madurell, Rubiño, p. 879). L'activitat de l'última membre de la família Amorós se situa entre 1551 i 1555. Al llarg d'aquests anys publica dos llibres amb marques, alternant model i creador.

En 1553, al *Baculus clericalis*, de Bartomeu Cucala, fa servir la marca A de Carles Amorós [B-105]; en canvi, un any després, a *Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega* recupera la marca B del seu marit difunt [B-67].

**Duran Salvanyac** és un impressor d'origen francès que treballa a Barcelona. La seva producció és curta. Només se li coneixen sis obres impreses entre 1525 i 1531, per bé que la primera notícia sobre la seva activitat editorial és anterior, de 1522, quan participa en un pacte per a la distribució de les butlles de Santa Eulàlia de Pamplona per a les diòcesis catalanes (Madurell, Rubió, 1955, p. 642).

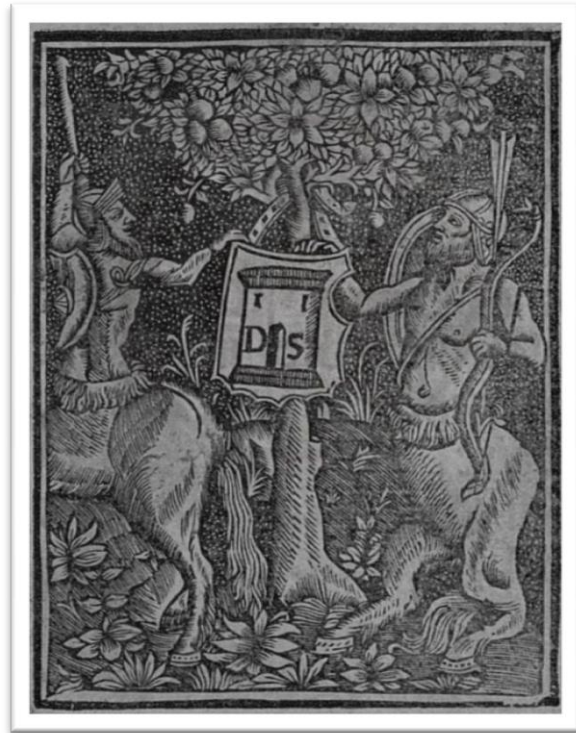


Figura 100. Marca de Duran Salvanyac [B-031] (*Libre compost per ... Turmeda*. Barcelona, 1527)

Utilitza la seva marca (Vindel, 1942, núm. 108) [B-031] en dos impresos: el *Parthenice Mariana*, de Battista Mantovano, i el *Libre compost per frare Encelm Turmeda abla oracio del angel custodi*, publicats el 1525 i 1527, respectivament. En la imatge s'hi veuen dos centaures amb cascos i escuts, armats un amb arc i fletxes i l'altre amb un pal, que flanquegen un escut amb el dibuix d'una torre amb les inicials de l'impressor. L'escut penja d'un arbre fruiter. L'escena està tancada en un marc rectangular (figura 100). Així doncs, es reproduïx altre cop el model francès, amb l'arbre del coneixement, l'escut i els dos suports. Sorprèn el dibuix de les dues figures mitològiques perquè representen centaures bípedes en comptes de la imatge clàssica de cavalls amb tronc i cap d'home. Abandonen l'hieratisme típic dels suports heràldics, amb una composició dinàmica, asimètrica i expressiva.

No és un distintiu original, sinó que copia una marca francesa, tal com ho reflecteix Millares Carlo (1982, núm. 12-13) amb l'exposició conjunta dels senyals de Salvanyac i Guillaume Eustace, llibreter i impressor actiu a París. El bibliògraf espanyol qualifica com a "copia servil" l'efectuada per Salvanyac perquè es limita a canviar el contingut de l'escut central i a suprimir el nom del tipògraf que figurava sota l'escena. De tota manera, sembla que el llibreter Eustace tampoc no és el creador d'aquest distintiu que va emprar per primer cop el 1507 (Davies, 1935, núm. 88).

Els francesos Jean Pichore i Rémy de Laistre van imprimir un llibre d'hores el 1504, amb el seu senyal (Renouard, 1928, núm. 930) que coincideix amb el d'Eustace, llevat dels dos canvis lògics: la substitució del seu nom en el marge inferior així com els signes de l'escut (figura 101). Pichore fou un artista prestigiós, format en el camp de la miniatura que va treballar més tard també en la tipografia, tant amb la producció de textos impresos com amb la de gravats, també per a altres companys d'ofici; la seva marca, que mostra una qualitat artística superior a la de molts altres senyals tipogràfics del període, n'és un exemple.



Figura 101. Marca de J. Pichore i R. de Laistre (*Horae intemerate Virginis Marie*. [París, 1504])

Comparant les marques anteriors dels francesos actius al seu país amb el distintiu "creat" vint anys més tard pel compatriota establert a Barcelona, s'observa una evolució. Els signes que omplen els escuts d'Eustace i Pichore-Laistre són substituïts per Duran Salvanyac amb un element figuratiu, una torre amb porta i dues finestres, per bé que dissortadament en desconeixem el significat.

**Pere Montpezat** és un altre tipògraf vingut de França. Prové d'Espon, del bisbat de Lombers, fill d'un fuster (Madurell, Rubió, 1955, p. 699). Es té constància de la seva residència a Barcelona des de juny de 1528, quan surt citat com a testimoni en el testament de Vendelin Rosenheyer, impressor alemany actiu en aquesta ciutat (Madurell, Rubió, 1955, p. 695-697). Primerament treballa sota les ordres del mestre impressor Joan Rosembach. Amb motiu del futur casament de Montpezat amb una serventa del seu patró, aquest es compromet a pagar trenta lliures a la donzella, però no en diners,



sinó entregant-los una premsa i altre utillatge d'impremta dintre de tres anys. Com que el valor del material tipogràfic és superior a la quantitat pactada, la serventa Francina i Montpezat continuaran treballant al servei de Rosembach fins a la seva mort, que s'esdevingué l'any següent (Madurell, Rubió, 1955, p. 699-703).

Poc després Montpezat entra al taller de Carles Amorós, com es dedueix d'un document redactat el juny de 1531 en què Amorós reconeix deure uns diners al francès pel temps treballat a casa seva (Madurell, Rubió, 1955, p. 719-720). Finalment, Montpezat s'estableix pel seu compte. Millares Carlo (1982, p. 579) sosté que el material que utilitza primerament procedeix de Rosembach, la qual cosa el fa suposar que el tipògraf difunt havia avançat l'entrega de l'equip d'impremta a Montpezat, i això li hauria permès de fundar el seu propi obrador.<sup>93</sup>

Una de les primeres produccions de Montpezat sembla ser el *Libro del eloquentissimo emperador Marco Aurelio con El relox de principes*, de fray Antonio de Guevara, tal com afirma Blanco Gómez (1991, p. 7). No hi figura l'impressor, però les orles, les marques i els tipus coincideixen amb els d'*Introductiones in Latinam grammaticen*, de Nebrija, que Rosembach va publicar el 1523. La vinculació professional de Montpezat amb Rosembach explica la presència de distintius del tipògraf alemany el 1532, dos anys després de la seva mort. Montpezat compta amb el seu material i li treu profit. Manté íntegra la marca F de Rosembach, és a dir, la del seu monograma en escudet dins d'una orla, en la part superior de les dues portadelles de Guevara. És, doncs, aquest distintiu la marca A de Pere Montpezat [**B-135**]. Potser amb aquest senyal vol reivindicar la qualitat de l'imprès, continuació del treball prestigiós del mestre germànic ja finat.

Aquesta obra de 1532 a la part inferior de la portadella de la primera part ha alterat el senyal H del tipògraf alemany: els medallons i el fris es mantenen iguals, però l'escut del mig ha perdut el xebró, la peça heràldica que separava les tres roses de Rosembach (figura 102). La marca B de Montpezat [**B-076**] és, doncs, la primera en la qual intervé per modificar el distintiu manllevat, si bé de manera parcial, i així encara és evident el disseny primitiu. Amb els dos senyals es presenta un impressor que reivindica la qualitat del seu treball en identificar-se com a continuador del taller de l'alemany difunt.

---

<sup>93</sup> Millares Carlo (1982, p. 581) indica erròniament 1530 com a data de la primera impressió de Pere Montpezat, citant Palau i Dulcet (1948-1977), núm. 203509. Aquesta referència remet a unes *Constitucions de Catalunya* impreses per Pere Montpezat el 1540.

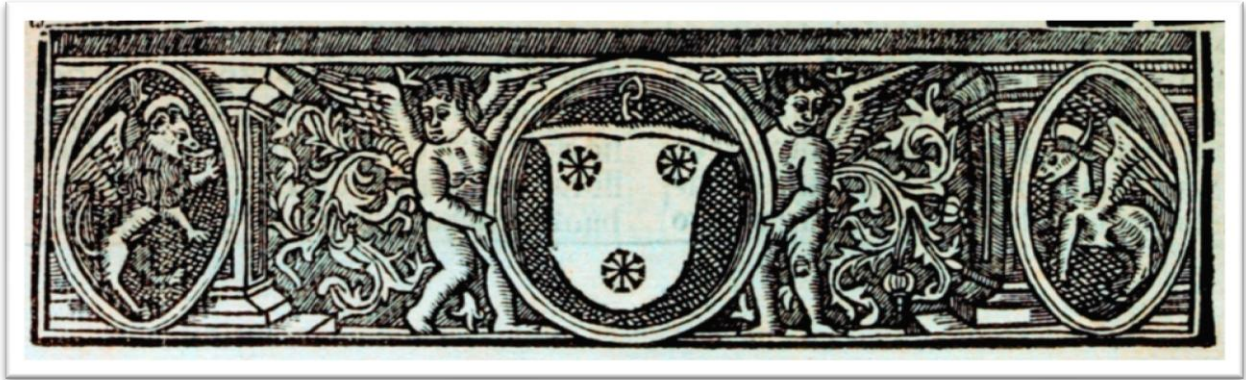


Figura 102. Marca B de Pere de Montpezat [B-076] (*Libro del eloquentissimo emperador Marco Aurelio ...* Barcelona, 1535)

A Barcelona, el 1532, van aparèixer dues edicions del llibre d'Antonio de Guevara només amb una setmana de distància. A banda de l'atribuïda a Pere Montpezat, del 9 de gener de 1532, n'hi ha una altra de Carles Amorós, datada l'1 de gener de 1532. Segons Blanco Gómez (1991, p. 8) el fet respon a la rivalitat entre aquests dos tipògrafs.



Figura 103. Marca C de Pere de Montpezat [B-128] (*El cortesano*. Barcelona, 1534)

Fins al mes de juny de 1531 Montpezat havia treballat en l'obrador d'Amorós i quan es va emancipar vers el juny de 1531, va decidir produir la mateixa obra que l'antic cap estava preparant. En aquest clima de competència que descriu Blanco Gómez, seria lògic que Montpezat exhibís com a reclams els materials de Rosembach al seu abast. El 1534, tal com figura al colofó, va imprimir *Los quatro libros del cortesano*, de Castiglione, d'acord amb el contracte signat l'any abans amb el seu traductor Joan Boscà (Madurell, Rubió, 1955, p. 740-742). En aquesta nova obra manté les orles decoratives de 1532. A la part inferior de la portada repeteix la marca B, l'escut amb les tres roses estilitzades, mentre en l'enquadrament superior opera l'únic canvi que dóna lloc a la marca C de Montpezat [B-128]: transforma l'antic monograma de Rosembach, suprimint la creu, el traç superior de la hac i la lletra r (figura 103). Segons Altés (1987, p. 37), “va-

ciando en parte las iniciales de Rosembach hasta convertirlas en algo parecido a una n o m”. La modificació ha estat feta de manera poc acurada i la lletra nova, una mena d’n, ocupa una posició descentrada en l’escudet, però res d’això no invalida el caràcter distintiu de la nova estampa.

El següent distintiu és l’últim que deriva del taller de Rosembach. La marca D [B-033] adapta l’antic senyal dels cérvols del tipògraf alemany. Limita els canvis a la part central de la imatge. En l’espai entre l’arbre i els dos animals, ocupat abans pel cognom de Rosembach, ara només s’hi posen dues lletres, la P i la M, les inicials del nom i el cognom. A més en l’escut se substitueix la representació de les tres roses amb el xebro per la imatge d’una esfera situada entre els plats d’una balança (figura 104). Per tant, seguint la moda de l’època, és una marca parlant car l’esfera simbolitza el “món” que està sent “pesat”. En la resta del distintiu es respecten les formes antigues, fins i tot el lema que envolta l’escena és la mateixa



Figura 104. Marca D de Pere de Montpezat [B-033] (*Baculus clericalis*. Barcelona, 1541)

citació del verset 12 del Salm 51. Malgrat l’enginy en l’adaptació del senyal tipogràfic al seu cognom, tal com sona, el distintiu només apareix en una única edició arribada fins als nostres dies, el *Baculus clericalis*, de Bartomeu Cucala, de 1541.

El mateix 1541 va introduir un altre model, allunyat del primer, basat en el seu monograma personal. La marca E [B-012] representa un àngel que sosté amb una mà un escut i amb l’altra subjecta l’extrem d’un filacteri que s’entortolliga al seu voltant. L’escut du el seu monograma, que consta d’una M que ocupa la part central del camper. En posició superior i inferior a aquesta lletra s’hi dibuixen dues P més petites, sense tocar la M central. El monograma al·ludeix clarament al seu nom: Pere MontPezat (figura 105).

El filacteri recull uns mots abreujats del començament del pròleg del Llibre II dels Diàlegs del papa Gregori I: “Gra[tia] Bene[dictu]s et no[m]i[n]e”. El primer passatge del pròleg s’inicia: “Fuit vir vita venerabilis gratia Benedictus et nomine” (“Hi hagué un home de vida venerable, Benet de nom i beneït per la gràcia). Aquesta sentència inicial

d'un llibre sobre la biografia de sant Benet de Núrsia va ser molt difosa a l'edat mitjana. Segons Solà Segura (2013, p. 28-29), és “una frase que enclou tot un programa”, una vida “susceptible de ser proposada com a exemple per als altres: una vida paradigmàtica, un mirall”. És dins d'aquesta interpretació que el text del filacteri pren el sentit d'una crida a seguir una vida virtuosa.

Un fet vincula de manera clara aquesta citació patristica amb la biografia de Montpezat. Des del temps en què va treballar al taller de Joan Rosembach, va establir una relació continuada amb els monjos benedictins de Montserrat. Ja mort el mestre alemany, ell va continuar imprimint obres destinades a l'abadia i a la congregació de sant Benet a la qual pertanyia, com les *Horae B. Mariae secundum congregatione monachorum beati*



Figura 105. Marca E de Pere de Montpezat [B-012] (*Exposicion de Mesue*. Barcelona, 1541) i variant [B-013] (*Libre del Roser*. Barcelona, 1556)

*Benedicti Vallisoleti*, de 1532 (Millares Carlo, 1982, p. 581) o bé de temàtica montserratina, com el *Libro dela historia y milagros hechos a invocacion de Nuestra Señora de Montserrat*, de 1550. Tot plegat explica la seva familiaritat amb el món benedictí i la tria del lema de la seva marca.

Aquest model d'àngel i escut amb monograma no és original de Pere Montpezat. Una de les primeres manifestacions se situa ja al 1500, en un dels senyals del milanès Giovanni di Legnano (Edit16). En l'àmbit espanyol, Pedro Hardouyn, impressor de Saragossa, empra com a distintiu (Vindel, 1942, núm. 118), a la dècada dels trenta, un àngel de cos sencer, amb un escut a la dreta i un filacteri a l'esquerra, amb el text: “Deo iuvente” (“Si Déu vol”), “para indicar su total conformidad con los designios divinos” (Esteban Lorente, 2000, p. 158). D'altra banda, des de 1540, el distintiu de Guillermo de Millis (Vindel, 1942, núm. 161), llibreter i tipògraf a Salamanca i Medina del Campo, també incorpora un àngel, amb una cinta, aquest cop sense text, però en la mateixa posició que el de Montpezat, sostenint davant seu l'escut amb el monograma, per la qual cosa tampoc és visible la part inferior del cos.

De la marca E existeix una variant (Vindel, 1942, núm. 199) [B-013], que té com a diferència més palesa les lletres de l'escut. A diferència de l'anterior, la variant té la M més petita, de traç més fi i sobretot amb un vèrtex més accentuat que toca la P inferior (figura 105). No s'alternen les dues formes. L'abast temporal de la primera són quatre anys, entre 1541 i 1544, mentre que el primer exemple de la variant és de 1556.

La marca F de Pere Montpezat (Vindel, 1942, núm. 197) [B-136] reproduïx el monograma PMP en la forma de la variant del distintiu E, és a dir, amb la M tocant la lletra de sota. Només es coneix un únic exemple, a l'edició de *Tarifa dels preus deles teles y altres sorts que entren de França*. El document, que no té colofó, s'ha datat vers 1547, a



Figura 106. Marca F de Pere Montpezat [B-136] (*Tarifa dels preus ...* [Barcelona, 1547?])

partir de la indicació a portada que diu: “feta per los senyors diputats seguint lorde del capitol de cort dererament fet enles corts celebrades enla vila de Monço, enlo any M.D.xxxxviij”. Aquesta marca no es compon només de la imatge directa-

ment relacionada amb el tipògraf, com els distintius precedents. Figura en un fris amb cornucòpies, ocells i vegetació exuberant. En la seva part central, en un cercle sostingut per dos àngels agenollats, es col·loca el monograma del tipògraf. En una escena tan atapeïda el monograma s'ha tintat de color vermell per ressaltar-lo (figura 106).

Finalment, la marca G de Montpezat (Vindel, 1942, núm. 198) [B-023] abandona el monograma i recupera la idea del distintiu C de Carles Amorós. Consisteix en una biga, com el del seu antic patró, de la qual han desaparegut les antigues màscares decoratives. Ara, als extrems, de les boques de dos caps d'homes barbuts i banyuts neixen dues garlandes que es lliguen al mig de la biga que guarneixen, i on figura inscrit el nom de l'impressor (figura 107). La construcció de Montpezat és renaixentista, amb els dos caps que recorden els dels atlants. Com la marca anterior, és un recurs per incloure el distintiu a la portada, i funciona alhora com una orla decorativa.



Figura 107. Marca G de Pere de Montpezat [B-023] (*Capitols e ordinacions per los drets del General...* Barcelona, 1557)

La menció del tipògraf a la biga és en llatí, “Petrus Mompezat”, per una raó de prestigi cultural, perquè el llatí és la llengua de l’humanisme. Però, de fet, de tots els llibres de Montpezat que llista Millares Carlo (1982, p. 581-586), de la dècada dels cinquanta i seixanta, període de vigència de la marca D,<sup>94</sup> no n’hi ha cap escrit en llatí. Una última observació: en la marca d’Amorós, el nom figurava sota la biga; Montpezat, en canvi, escriu el nom dins de la biga, potser reivindicant que és ell el qui sosté l’edifici, l’artífex dels llibres impresos.

En contraposició amb els propietaris de marques del segle XVI esmentats fins aquí, l’activitat de **Jaume Cortey** com a impressor va ser secundària, ja que va exercir sobretot de llibreter. Diverses generacions de la seva família s’havien distingit en aquest ofici. El 1533 el seu pare Joan ocupava el càrrec de llibreter de la ciutat quan va sol·licitar al consistori el càrrec de llibreter adjunt per a Jaume, atesa la seva vellesa. Els consellers acceptaren la demanda (González Sugrañes, 1918, p. 37), però a la mort de Joan Cortey, el 1536, s’ocupà del negoci familiar la seva vídua, Eulàlia Manescal. A partir de 1538, els pagaments de la tresoreria municipal són fets a Jaume Cortey (Madurell, Rubió, 1955, p. 826). Més tard se’l nomena llibreter de

la Generalitat, títol amb el qual figura al colofó de les *Constitucions de les Corts de Montsó de 1547*, obra publicada el 1548.



Figura 108. Marca A de Jaume Cortey [B-044] (*Silva de varios romances*. Barcelona, 1550)

Devia gaudir d’una posició respectada entre els companys d’ofici perquè quan els llibreters volen constituir-se com a confraria civil, l’elegeixen com un dels delegats que acudiren a les Corts del Principat de 1552, a Montsó, per exposar la seva proposta al representant reial, que es fa realitat l’any següent (González Sugrañes, 1918, p. 6-7).

Durant els primers anys com a editor, Jaume Cortey no sembla comptar amb un taller propi, de tal manera que les obres que costea són impreses per Pere Montpezat o Pere Botín, però ja en una d’elles, la *Silva de varios romances*, de 1550, hi ha la seva marca. Tal com diu Dexeus (1986, p. 150), “en la portada de la *Silva* figura el escudo del librero Jaime Cortey, único pero suficiente dato que atestigua la intervención de Cortey en la impresión realizada por Botín”.

<sup>94</sup> Es coneix una edició amb aquesta marca de *Capitols e ordinacions dels drets de la bolla de plom ...*, sense any de publicació, que alguns catàlegs daten pels volts de 1536. Les altres edicions amb aquesta marca són de mitjan de segle. Per això, crec més encertat retardar la data fins a 1550.

Totes les marques d'aquest llibreter-impresor segueixen el model d'un cor amb una àliga, als quals s'afegeixen altres elements diferenciadors. Els seus distintius són parlants, i la presència del cor és obligada car es relaciona amb el cognom. La marca A de Cortey (Vindel, 1942, núm. 224) [B-044] mostra una àliga amb les ales esteses damunt un cor sagnant, travessat per una fletxa i una mà ober-ta dins del cor (figura 108). El cor travessat per la sageta prové de la iconografia augustiniana. A partir del segle XIV la lectura mística del sant africà intro- dueix la imatge del cor travessat per una fletxa (Cosma, 2011, p. 170-171). Aquesta associació es fonamenta en alguns passatges de les *Confessions*, l'autobiografia del sant, com ara: "Havíeu assagetat el nostre cor amb el vostre amor, i portàvem les vostres paraules en les nostres entranyes" (Agustí d'Hipona, 2007, p. 226).<sup>95</sup> A banda de representar el sant, el cor travessat és símbol de la caritat, de l'amor no sensual, i és en aquest sentit que s'hauria d'interpretar la marca



Figura 109. Marca B de Jaume Cortey [B-043] (*Obras de Boscan ...* Barcelona, 1554)

de Cortey. L'àliga és símbol de fortalesa i d'excel·lència. No és el primer exemple de marca amb un cor assagetat. A París, Jean Longis també el té com a motiu central, flanquejat per les seves inicials, dins d'un escut, amb dues dones que el sostenen (Silvestre, 1867, núm. 30).

La marca B de Cortey (Vindel, 1942, núm. 225) [B-043] segueix el mateix patró que l'anterior. En realitat probablement aprofita el mateix motlle perquè els dos distintius tenen exactament les mateixes mesures de 45 x 35 mm. L'única modificació està dins del cor. L'impresor substitueix la mà per les seves inicials (figura 109), potser per un motiu ben precís: la necessitat d'identificar-se amb nitidesa ja que des de 1553 coexis- teixen dos Cortey en el negoci. El seu germà Pau ingressa a la Confraria de Sant Jeroni dels Llibreters i compta amb botiga pròpia cedida per Jaume, que tenia dues llibreries (González Sugrañes, 1918, p. 29). Aquest raonament l'avalua la cronologia, i també la dada que tots els distintius posteriors de Jaume Cortey sempre inclouen les inicials. La marca A apareix en edicions fins a 1553, any del ingrés del seu germà a la Confraria; la B és immediatament posterior, de 1554 i 1555.

En els últims anys d'activitat, el llibreter retira les antigues marques i les reemplaça per dos dissenys nous, altre cop amb el cor i el rapinyaire, però amb una concepció diferent. Minva el simbolisme cristià a favor de l'humanisme, amb referències a l'antiguitat clàs-

<sup>95</sup> Correspon al Llibre IX, 3.

sica, com la corona de llozer —com la que duïen els generals en les celebracions triomfals a Roma— que envolta l'escena. La marca C (Vindel, 1942, núm. 226) [B-036] reproduïx una àliga amb les ales esteses damunt d'un cor, ara sostingut per una mà que surt dels núvols. Sota les ales hi ha les inicials del llibreter. El cor, que en les imatges més antigues era més gros que l'ocell, s'empetiteix. Aquest nou distintiu té una variant: en algunes edicions va acompanyat d'un lema en llatí. “Alite foelici cor mouet manus apta” (“La mà capaç mou el cor sota els presagis més favorables”) [B-037] (figura 110).



Figura 110. Variant de la marca C de Jaume Cortey (*Institutiones rhetoricae*. Barcelona, 1560)

Vindel (1942, p. 175) identifica el rapinyaire amb un falcó i interpreta el braç com una al·legoria de l'art d'imprimir. No obstant això, és possible que l'ocell es refereixi a l'àliga, l'animal més venerat a l'antiga Roma. El mot “ales” en llatí designa pròpiament una au, però l'ús d'aquests animals per endevinar el futur, fa que literàriament sovint signifiqui “auguri”. L'escriptor clàssic Catul (1927, p. 37) l'empra amb aquest sentit,<sup>96</sup> i un poeta renaixentista com Cristoforo Landino (2008, p. 148) el recupera, fent servir exactament la mateixa expressió d’“Alite foelici”.<sup>97</sup> Per tant, si es tracta de representar l'auguri més favorable, sembla que l'àliga és l'ocell més escaient. D'altra banda, el braç, tal com diu Vindel (1942), pot representar l'art de la tipografia, però, a més, també pot ser un recurs propagandístic de l'ofici de Cortey, mitjançant el qual proclama la seva mestria i la confiança en l'avenir, tot aprofitant l'àliga que reposa al damunt del cor, l'òrgan que es relaciona amb el seu cognom, per significar-lo com un cor virtuós i noble.



Figura 111. Marca D de Jaume Cortey [B-038] (*Stilus capibreuiani*. Barcelona, 1561)

La marca D de Cortey (Vindel, 1942, núm. 227) [B-038] es correspon amb l'anterior. La diferència bàsica rau en les dimensions. El model C amida 35 x 29 mm mentre que la marca D el supera en uns vint mil·límetres: 56 x 42 mm. La nova imatge és més àm-

<sup>96</sup> Correspon a: *Poemes*. LXI, 5.

<sup>97</sup> Correspon a: *Xandra*. Poema 3, 39.



plia i elegant, amb el cos de l'àliga més estilitzat i amb els núvols en forma d'U, en comptes de V, com en la marca precedent (figura 111). També existeix una variant de la marca D que conté el lema acostumat [B-039].

Jaume Cortey va morir el 1564 o a principis de 1565, tal com es desprèn de l'autorització de la Diputació del General, de 28 de febrer de 1565, perquè el càrrec de llibreter d'aquesta institució passés temporalment a Pau Cortey, germà del difunt Jaume, en comptes del seu fill, menor d'edat, tal com havia sol·licitat la vídua (González Sugañes, 1918, p. 33-34).

Un dels nous tipògrafs que treballen a Barcelona en la dècada dels seixanta és **Pere Rayner**,<sup>98</sup> d'origen francès. El 1565 va participar en la creació d'una societat comercial amb els llibreters Petro Italiano de Strata, Joan Pau Manescal i Miquel Cabrit per a la publicació d'impresos durant tres anys. La companyia va facultar-lo per traslladar-se a Lió per proveir-se de l'equip tipogràfic necessari, amb un crèdit limitat de 300 escuts (Madurell, 1967, p. 130). De l'agost de 1568 està documentada la compra per part de Rayner de nou material per al seu taller al fonedor de lletres d'estampa Benet Dolcet (Madurell, 1967, p. 137). És possible que entre les compres d'utilitatge tipogràfic també adquirís les tres marques que va fer servir en els seus treballs.

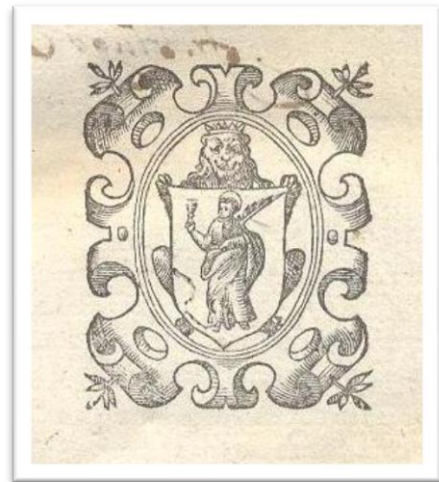


Figura 112. Marca A de Rayner [B-169] (*Summa sacramentorum Ecclesiae*. Barcelona, 1566)

La més antiga de les marques figura en una edició de *Summa sacramentorum Ecclesiae*, de 1566. La marca A de Rayner (Madurell, 1967, p. 133) [B-169] representa un lleó coronat, en posició frontal, que sosté un escut amb les potes anteriors. En ell s'hi dibuixa sant Joan evangelista, amb dos dels seus atributs, el calze i la palma. Un doble marc tanca l'escena, ovalat en la part interior i retallat amb formes arrodonides en l'exterior, amb branquetes als extrems (figura 112). La presentació heràldica del distintiu és lògica, coneguda la procedència francesa del tipògraf. Curiosament, altres tipògrafs coetanis —com Jean Foucher o Barthélemy Tort (Silvestre, 1867, núm. 1219, 1221)— també utilitzen un lleó ajupit de suport, una posició heràldica poc comuna.

---

<sup>98</sup> Madurell (1967, p. 130) assenyala vuit formes diferents del nom d'aquest tipògraf amb els quals figura a la documentació coetània. He triat el nom que Madurell va preferir en l'únic article dedicat exclusivament a aquest impressor.

Respecte al models d'aquests compatriotes, Rayner no escull un motiu que l'individualitzi, com una inscripció o una marca parlant, sinó un element que es relaciona amb l'art de la impremta. Al camper hi posa sant Joan evangelista, el patró dels tipògrafs. La seva marca, suportada per un lleó coronat constitueix una forma de promocionar l'activitat dels impressors. Potser per això va tenir èxit dins de la professió i altres tipògrafs la van adoptar al Principat i més enllà, com és el cas del tipògraf Juan Gracián, que treballa a Alcalá de Henares i que va fer-ne ús de 1586 a 1588 i els anys 1594 i 1595 (Martín Abad, 1991, p. 122-123).

Un altre disseny d'aquest model és la marca B [B-170], que es distingeix sobretot per les seves dimensions, que dupliquen exactament els 43 x 35 mm del primer senyal. Aquesta disparitat de mides és deguda a la diferent ubicació dins dels llibres dels dos identificadors tipogràfics. Mentre la marca A se situa en les portades, la B està destinada als colofons, lloc on es disposa generalment de més espai buit. A banda de les dimensions, la marca B compta amb unes figures més estilitzades i amb un marc més sofisticat, ornat amb volutes i amb branquetes dobles d'arbre als extrems (figura 113).



Figura 113. Marca B de Rayner [B-170] (*De principiis praenoscendis ...* Barcelona, 1570)

El tercer distintiu de Rayner prové de França. La marca C [B-070] representa una escena del relat mitològic d'Ícar i Dèdal. Apareix el pare, Dèdal, barbut i alat, que vola assenyalant amb una mà al sol, i amb l'altra, la terra on deu haver caigut el seu fill Ícar en apropar-se massa al sol i fondre's la cera que unia les ales construïdes. Sota el personatge hi ha un paisatge costaner, amb peixos, ocells i vaixells solcant les aigües, i un port i les muntanyes que l'envolten. El marc és ovalat, decorat amb núvols. Vindel (1942, núm. 274) indica agosaradament que "representa, en su parte inferior, el puerto de Barcelona". La imatge descrita és la mateixa que recull Silvestre (1867, núm. 274) en el seu repertori de marques, fins i tot manté el mateix lema: "Ne haut, ne bas. Mediocrement". ("Ni amunt, ni avall. Per la via del mig") (figura 114). El bibliògraf francès desconeix la

identitat del propietari del distintiu, indica el títol de l'edició on figura, sense peu d'impremta, i aventura l'any 1540 com a data de publicació.

Els estudis de Chèvre (1959), Johns (1988) i Kemp (2014) han demostrat que l'impressor que usava aquesta marca era el lionès Denis Harsy, que entre 1534 i 1542 va emprar aquest distintiu en edicions literàries a banda d'altres senyals que aplicava en les edicions jurídiques i religioses. Rayner usa la marca C en una edició de 1568 de *Libro de la preparacion para la muerte*. El lema del senyal al·ludeix al relat mitològic, als consells de Dèdal a Ícar, on li adverteix que no voli massa amunt que el sol fongui la cera o massa avall que les onades mullin les ales. "Mediocrement" resumeix l'ensenyament moral: l'exhortació a la via del mig, a la moderació i a una vida sense excessos.



Figura 114. Marca C de Rayner [B-070] (*Libro de la preparacion para la muerte*. Barcelona, 1568)

Rayner havia introduït el model del Dèdal a Catalunya el 1568, però només figura en una edició. Des de 1569 és usat en exclusiva per la companyia de Pau Cortey i Pere Malo, mentre el francès imprimeix amb el senyal de sant Joan. Aquesta distribució de marques es manté en l'edició de 1570 de *De principiis praenoscendis sacrae theologiae*, de Montañés, on treballen Malo i Rayner. A portada, figura la menció de Malo, amb el Dèdal, mentre al col·lofó surt Rayner, amb la imatge de sant Joan.



Figura 115. Marca de Miquel Ortiz [B-024] (*Index et genealogiae ...* Barcelona, 1568)

El 1567 Rayner i el llibreter **Miquel Ortiz** signen un contracte amb el monjo Jeroni Lloret per publicar la seva obra, *Index et genealogiae virorum ac mulierum qui in Sacra Scriptura continentur* (Madurell, 1967, p. 133-135). D'aquesta edició enllestida el 1568, Millares Carlo (1982, làm. XIII-XV) reproduïx les tres portades: una es publica amb el nom i la marca A de Pere Rayner; la segona, amb el nom de Miquel Ortiz i la marca anterior; i la tercera, amb la indicació del llibre-

ter i una estampa nova a la part inferior de la portada. Vindel (1942, Apèndix, 1950, núm. 274 (1)) considera aquest senyal “marca de Regnier, aunque bien pudiera ser la del librero Ortiz”. Atès que no guarda cap relació amb els distintius coneguts de Rayner i que només apareix en portades amb el nom del llibreter, considero que es vincula amb Ortiz. La imatge representa un caduceu, això és, un bastó amb dues serps entortolligades, que sosté un barret alat, símbol del déu Mercuri (o Hermes). Flanquegen el caduceu dues cornucòpies plenes de fruits, sota les quals hi ha la bola del món coronada amb una creu patriarcal (figura 115).

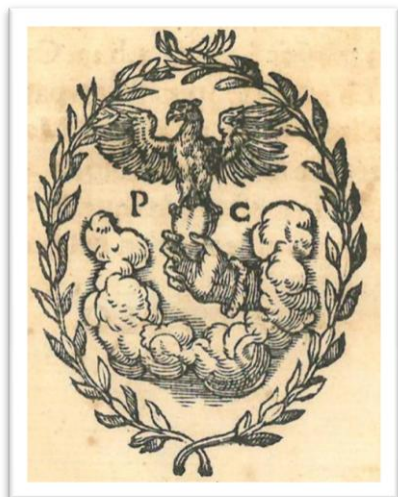


Figura 116. Marca de Pau Cortey [B-040]  
(*Libro ... de su sufrimiento y castidad*.  
Barcelona, 1565)

L'estampa es correspon amb un dels emblemes d'Alciato, el núm. 118 (caduceu amb corns de l'abundància, que expressa gràficament l'elogi de la virtut, que és recompensada amb la fortuna). Això no implica necessàriament que la imatge no pugui ser marca tipogràfica. Així la considera Albareda (1928, p. 241).

De fet, ja s'ha vist anteriorment que alguns impressors van extreure dels llibres d'emblemes els seus distintius, entre ells precisament el núm. 118 va ser un dels més utilitzats. A més, la imatge d'Ortiz de 1568 inclou un element que divergeix del model emblemàtic: a la part inferior, s'exhibeix de manera ostensible un dels sím-

bols més difosos del món del llibre, el cercle partit combinat amb la creu patriarcal, cosa que evidencia la relació del seu propietari amb aquest món. Per bé que Miquel Ortiz va tenir un paper destacat en el seu ofici, ja que va ser llibreter de la ciutat i també un dels síndics encarregats de la defensa legal del seu gremi (González Sugrañes, 1918, p. 19-20, 39-40), no s'han trobat altres edicions on figurei el seu nom que permetin garantir al cent per cent que la imatge sigui realment la seva marca, tot i que s'ha considerat com a tal [B-024].

Mort Jaume Cortey, el nou home fort de la nissaga és el seu germà **Pau Cortey**, que el va succeir en el negoci i va ser elegit, com ja s'ha vist, nou llibreter de la Diputació del General. El 1565 inicia la seva activitat com a impressor i fa servir un distintiu que reflecteix el seu paper de continuador de l'empresa familiar. Els llibres de 1565 adopten la marca D de Jaume Cortey, amb un únic canvi: la substitució lògica de la inicial del nom de pila. En realitat, la modificació no consisteix en reemplaçar la I per la P sinó en transformar la primera lletra, afegint una semicircumferència en la part superior de la I. Per aquest motiu, les lletres no figuren al mateix nivell ni guarden la mateixa proporció.

En aquest model no incorpora la variant amb lema (figura 116). Es conserven dues edicions amb la seva marca [B-040], les dues de 1565, *Libro llamado exemplar de su sufrimiento y castidad*, i *Partes Aelii Donati*, un llibre de gramàtica llatina.

A partir de 1568, Pau Cortey treballa associat amb Pere Malo. Mas (1917, p. 39) documenta a l'arxiu de la catedral de Barcelona, les esposalles celebrades l'11 de gener de 1566 entre "Pedro Malo, estamper, del regne d'Aragó, habitant a Barcelona, amb Eulària Masdeu". Viada (1920, p. 6) creu versemblant que Malo ja hagués treballat com a tipògraf en el taller de Jaume Cortey de manera anònima durant quinze anys pels seus coneixements tècnics. En tot cas, el que és segur és que residia a Barcelona al 1565 i que va participar com a soci en la impremta de Pau Cortey entre 1568 i 1572, tal com

reflecteixen els colofons de les obres editades.

Millares Carlo (1582, p. 52) afirma que Pau Cortey va morir el 1572, data que no concorda amb la llista de llibreters de la Confraria de Sant Jeroni que facilita González Sugrañes (1918, p. 76), que la situa el 1576. Probablement és una errada de transcripció perquè no tenim més notícies de Pau Cortey des de 1572, i Pere Malo apareix com a únic titular del taller, que a més treballa aquest any en la impressió d'unes ordinacions de la Diputació del General en les quals figura com a llibretera de la institució Joana Cortey, la vídua de Jaume.



Figura 117. Variant de la marca B de Cortey & Malo [B-071] (*In Aristotelis ...* Barcelona, 1569)

Són dos els distintius que adopta la societat de **Pau Cortey & Pere Malo**. Segueixen el mateix model de distintiu que la marca C de Pere Rayner, per bé que introdueixen alguns canvis. A la marca A [B-069], la imatge de Dèdal és la mateixa, tret del mot "Me-

diocriter”, que s’ha suprimit. També desapareix la resta del lema, amb el núvols situats fora de l’escena principal.

La marca B [B-072] afegeix a l’estampa mitològica un marc retallat, guarnit amb màscares, cornucòpies i decoració vegetal. El marc no és privatiu d’aquest senyal ja que apareix com a element ornamental d’altres gravats a portada o a colofó, com en la *Sylva allegoriarum Sacrae Scripturae*, de Jeroni Lloret. A la portada d’aquest llibre, el marc descrit envolta una imatge de Montserrat (Albareda, 1928, lám. V) i al colofó hi ha un gravat de Prometeu. En tots dos casos, les imatges no funcionen com a identificadors tipogràfics: l’escenari montserratí s’explica perquè l’autor és monjo de Montserrat, i en el segon, la figura de Prometeu encarna la recerca de la saviesa (Martín Romero, 2007, p. 81), concepte ajustat al tema i a l’abast intel·lectual del llibre.

Existeix una variant de la marca B en la qual els impressors inclouen una citació literària: “Inter utrumque” [B-071] (figura 117). Prové de les *Metamorfosis* d’Ovidi (1930, p. 59),<sup>99</sup> exactament del passatge on Dèdal recomana al seu fill la manera de volar: “Inter utrumque vola”. (“Vola entre l’un i l’altre”), referint-se a evitar tant el sol com el mar. Així, el senyal dels dos impressors guanya prestigi cultural en acompanyar la imatge mitològica amb un passatge escaient de la literatura llatina.

**Pere Malo** manté les dues marques de la seva antiga societat amb Pau Cortey en la seva producció com a impressor sol, però progressivament introdueix altres distintius que alterna amb els models coneguts. Usa el Dèdal petit (marca A) [B-069] (figura 118) i el Dèdal gros (marca B) [B-072], però no torna a aplicar la variant de la marca B, que contenia el lema amb la citació ovidiana.



Figura 118. Marca A de Pere Malo [B-069] (*Euripidis Alcestis*. Barcelona, 1577)

<sup>99</sup> Correspon a *Les metamorfosis*, llibre VIII, 206.

El 1573 el tipògraf aragonès crea el seu primer distintiu que tots els experts admeten sense discussió. És una marca de factura francesa, que presenta el disseny heràldic tradicional. La marca C de Pedro Malo (Vindel, 1942, núm. 276) [B-176] consta de dos unicorns alçats i de perfil que sostenen amb les potes anteriors un escut, amb el cercle i la creu, que conté les inicials de l'impressor. Rere l'escut s'alça una palmera de gran ufana.

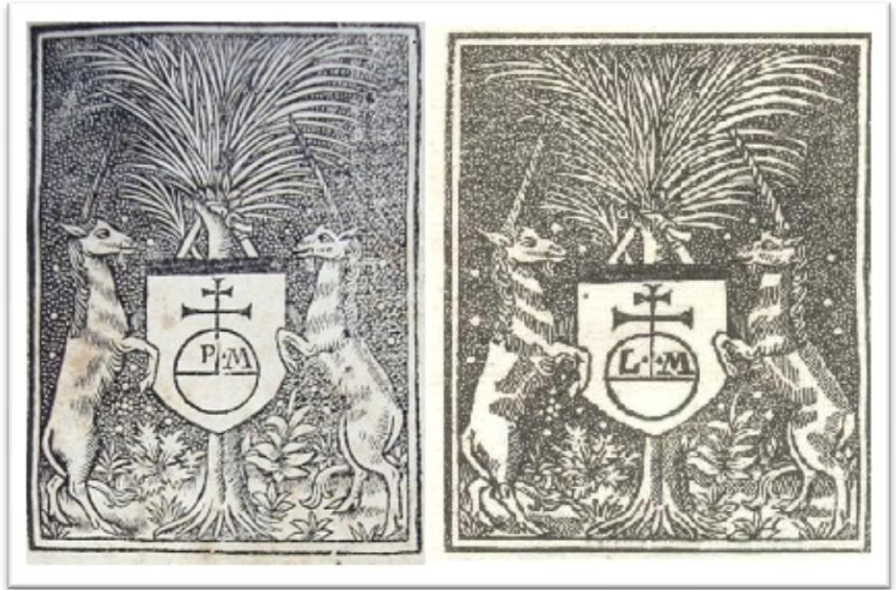


Figura 119. Marca C de Pere Malo [B-176] (*Treynta y dos sermones*. Barcelona, 1574) i de L. Martin (Lió, 1511-1516)

Per bé que Malo és l'introductor de

l'unicorn en les marques catalanes, aquest animal fabulós no era desconegut al Principat. Ja al segle XIV el rei Joan I, el Caçador, tenia una predilecció especial per aquest animal, i el 1377, durant el regnat del seu pare, demanava al comte d'Urgell una banya d'unicorn, atret per les seves propietats curatives miraculoses (Valero Molina, 2010, p. 22). Valero Molina també esmenta un ornament escultòric amb el motiu de la caça de l'unicorn al palau dels comtes de Cabrera, a Blanes, construït entre finals del segle XIV i la primera dècada del segle XV.

Aquest distintiu de Pere Malo és copiat de la marca del llibreter Louis Martin, que treballa a Lió a primeries del 1500. El disseny respecta l'original escrupolosament, llevat de la inicial del nom de pila que, com és lògic, es canvia (figura 119). La documentació notarial lionesa que aplega Baudrier (1895-1921, I, p. 266-267), entre 1485 i 1517, registra aquest llibreter amb tres noms, sempre amb l'ofici de relligador de llibres o llibreter. Alterna la forma de Louis Martin, amb les de "Louis, l'Espanjol", o "Loys Martin, dit l'Espanjol", cosa que sembla indicar que procedia d'Espanya. De tota manera, no sembla que l'elecció del distintiu de Martin per Malo respongui a una relació prèvia, afavorida pels orígens comuns, ja que el període d'activitat de tots dos no coincideix. La marca C de Pedro Malo figura en quatre edicions entre 1573, amb *Los diez libros de fortuna d'amor*, d'Antonio Lo Frasso, i 1580, any de publicació del *Compendio breue de exercicios spirituales*, de García Jiménez de Cisneros.

Segons Vindel (1942, núm. 277) a l'obra de Lo Frasso hi ha una segona marca, que representa dos lleons alçats flanquejant un arbre (figura 120). Vindel justifica el tractament de marca de la imatge perquè “en su alegoría es muy semejante a la del colofón”.<sup>100</sup> Però aquesta estampa no es pot tractar com a distintiu tipogràfic, ja que el lema que l'envolta és una dedicatòria que aprofita el tema del llibre sobre la fortuna en l'amor: “Ad L. F., Audaces fortuna iuvat, timidusque repellit” (“A L.F., La fortuna ajuda als audaçs, i rebutja als apocats”).

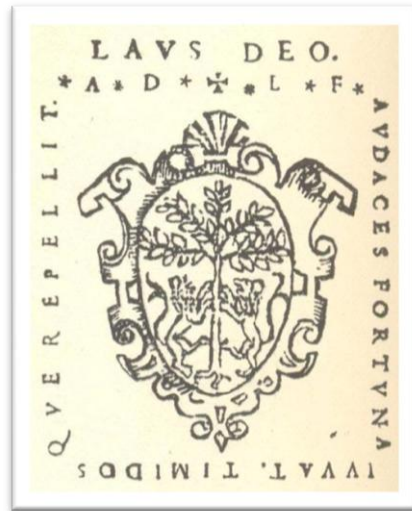


Figura 120. Gravat de Pere Malo (*Los diez libros de la fortuna de amor*. Barcelona, 1573)

Alguns autors, com Viada (1920, p. 10) o Millares Carlo (1981, p. 54-55), sostenen que Malo ja no va utilitzar cap més marca pròpiament dita, per bé que proliferin uns mateixos gravats a les portades. Com Vindel, no sóc del mateix parer. Imatges com les del Dèdal, que figuren en una dotzena d'edicions en portades o colofons, sense una vinculació amb la temàtica de les obres, no poden ser desestimades com a distintius tipogràfics encara que no comptin amb les inicials del tipògraf, coneguda a més la seva funció primitiva de marca en altres tipògrafs. Viada qualifica l'escena de Dèdal, com “l'oval de la Creació”, senyal que havia confós la figura mitològica amb la de Déu Pare, sense tenir present que la figura divina no es representa amb ales.

La marca D de Pere Malo (Vindel, núm. 278) [B-169] és el mateix distintiu A de Pere Rayner. L'aplica quan el taller de l'estampador francès ja ha desaparegut. L'última edició amb senyals de Rayner és de 1570,<sup>101</sup> i Pere Malo adopta per primera vegada aquest distintiu amb sant Joan i el lleó el 1577, en l'edició de *Pub. Terentii Afri Comoediae sex*, i el reutilitzarà quatre cops més fins a 1588.

Un últim distintiu, la marca E (Vindel, núm. 279) [B-002], és la còpia exacta d'un dels dissenys que va fer servir Guillaume Rouillé (Baudrier, 1895-1921, IX, p. 68, núm. 7) (figura 42), però sense lema. S'hi representa una àliga amb les ales desplegadas damunt d'un pedestal rematat amb una bola, i al seu voltant dues serps entortolligades. La tria d'un senyal d'aquest tipògraf lionès no és aleatòria, es manlleua de manera premeditada

<sup>100</sup> Al colofó hi ha la marca dels unicorns.

<sup>101</sup> Es coneix una edició de *Capitols e Ordinacions per los drets del General de les entrades e exides del Principat de Catalunya*, amb el colofó: “Estampat en la insigne ciutat de Barcelona en casa de Pere Regnier, any M.D.LXXIX”. A portada, però, surt la menció de venda “en casa dela viuda Cortey, 1569”. Vist el lapse de nou anys d'ençà l'última publicació de Rayneri la divergència entre la data d'impressió i de venda, opino que el 1579 és una errada tipogràfica, i que per tant, l'edició real és de 1569.



pel prestigi que envolta Rouillé, sens dubte un des stampadors més importants de Lió, que al segle XVI constituïa un dels pols editorials del continent. Decorar les seves obres amb el símbol d'aquell artesà, ben conegut a la península Ibèrica, confereix als impresos de Malo una garantia d'obra de qualitat.

Com es pot deduir d'exemples anteriors, l'actuació de Malo no és un fet aïllat, altres tipògrafs d'arreu d'Europa adopten les marques d'altres grans impressors, com Manuzio o Plantin, amb qui no tenen cap vinculació familiar o professional. El senyal de les serps amb l'àliga és emprat dos cops per Pere Malo, el 1578 i el 1587, quan publica les *Institutiones rhetoricae*, de Pere Joan Nunyes, i *Republica original sacada del cuerpo humano*, del metge Jeroni Merola, respectivament. En l'última edició, la marca és una variant [B-003] ja que compta amb un lema, en aquest cas, un joc de paraules, però el text que apareix no és propi de Rouillé. "Solem aspicio, vos despicio" ("Contemplo el sol, us menystinc") (figura 121).



Figura 121. Variant de marca E de Pere Malo [B-003] (*Republica original ...* Barcelona, 1587)

Redondo (1992, p. 41-43) proposa la identificació del gravat amb un emblema, similar al de l'italià Gabriele Simeoni, autor de *Imprese heroiche et morali ritrovate*, publicat a Lió el 1559, si bé sense text. Redondo es confon, ja que el que entén com un emblema més dels que conté l'obra és en realitat una de les variants de la marca de Guillaume Rouillé, un stampador d'aquesta edició, tal com s'explicita al peu d'impremta. Aquest investigador francès proposa algunes interpretacions del gravat: l'ocell que mira fixament al sol simbolitza la percepció directa de la llum intel·lectual; les serps poden al·ludir al caduceu, símbol de la medicina, ja que l'autor és metge; o també pot suggerir la qualitat intel·lectual d'autor i obra, i el seu desdeny de mediocres i envejosos... Potser aquesta última interpretació s'ajusta més al lema que l'acompanya.

A banda d'aquestes marques, entre l'utilatge de Malo hi ha dues imatges més que no s'han definit com a distintius tipogràfics. Algunes portades les decora amb una estampa circular de la Creu, de la qual penja una corona de llorer, signe de victòria, al Gòlgota, entre muntanyes, una església i la ciutat de Jerusalem (figura 122). Aquesta estampa, que també usen altres tipògrafs coetanis o posteriors, com Cen-



Figura 122. Gravat de Pere Malo (*Camino y puerta para la oracion.* Barcelona, 1588)

drat o Graells, Malo l'aplica sempre a textos de caire religiós que, per tant, són apropiats amb el disseny de la creu.

Vindel (1942, núm. 280) inclou encara com a senyal de Malo una última imatge, que s'ha descartat com a marca tipogràfica per un doble motiu. D'un banda, el gravat només surt en una única edició que en realitat no pertany a Pere Malo. L'obra en qüestió, és una nova edició de la *Republica original sacada del cuerpo humano*, publicada el 1611, uns deu anys més tard de la mort de Malo, succeïda probablement el 1590. D'altra banda, el gravat controvertit deriva d'un emblema d'Alciato, el núm. 120 (Anvers: Plantin, 1577), titulat "Paupertatem summis ingeniis obesse, ne provehantur" ("La pobresa impedeix a les ments preclares, de progressar").

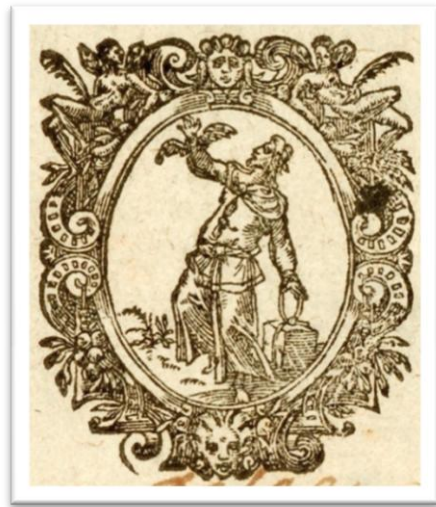


Figura 123. Gravat atribuït a Pere Malo (*Republica original ...* Barcelona, 1611)

La imatge de l'emblema és molt expressiva: un home amb un braç que s'enlaira gràcies a les petites ales del seu canell, però amb l'altre braç lligat a un gran pes que l'impedeix de remuntar el vol (figura 123). La reflexió que ofereix la imatge es relaciona amb el tema de l'obra, una reflexió de Jeroni Merola sobre l'estructura del cos com a símil de com s'ha d'organitzar la societat, allò que ha de procurar i el que cal evitar.



Figura 124. Marca A de Pau Malo [B-004] (*Aduersus*. Barcelona, 1592)

Quan va morir Pere Malo vers 1590, el succeí en l'obrador el seu fill **Pau Malo**, que no va viure gaires anys més perquè els seus hereus ja imprimeixen el 1595 (Viada, 1920, p. 30). Reflex de la seva relació familiar, Pau Malo fa servir dos models paterns, encara que la marca A [B-004] és, de fet, una variant perquè introdueix un canvi molt significatiu. És la seva primera marca, que apareix el 1592, i potser per diferenciar-la de la del pare, és fidel al disseny originari francès (figura 42), i per primer cop incorpora com a lema, la divisa de l'editor Guillaume Rouillé: "In virtute et fortuna", dos conceptes constants del pensament renaixentista (figura 124). La marca B de Pau Malo representa la figura mitològica del Dèdal dins del marc sumptuós, que es correspon amb el distintiu B del seu progenitor, i constitueix la seva marca més utilitzada, de la qual se'n coneixen quatre edicions.

Durant la segona meitat del segle XVI, un dels tipògrafs-llibreTERS més destacats a Barcelona és **Claudi Bornat**. A la documentació que es conserva apareix amb noms diversos: Claude, Claudes, Claudi, Claudis, Glaude, Claudio, Claudius... La qüestió sobre els seus orígens va quedar resolta amb el descobriment del seu testament de 1580 per part de Madurell (1973, p. 255-257). Bornat es declara fill d'un altre Claudi Bornat, mestre fonedor de coure, i natural de la població de Pont de Ruua, que Madurell (1973, p. 16) identifica amb Pont de Ruan, prop de Tours. La seva arribada a Barcelona no es coneix amb precisió, però en tot cas hi era des de 1548 com a mínim.

Bornat és un dels llibreTERS que pertanyen a la confraria de Sant Jeroni que els agrupa des de la seva fundació el 1553. Precisament aquest any edita el seu primer títol, el *Baculus clericalis*, de Bartomeu Cucala, que imprimeix la vídua de Joan Carles Amorós (Madurell, 1973, p. 61). Al llarg dels anys va combinar el paper d'editor i de llibreTER amb l'activitat d'estamper, i amb una vida professional molt activa, amb l'exercici de càrrecs al gremi de llibreTERS i amb l'establiment de relacions amb altres editors, fins i tot de França o Sardenya. Va morir a Barcelona el 21 de març de 1581.

A diferència de la majoria de tipògrafs coetanis, el seu inventari del 22 d'octubre de 1572 registra algunes de les marques que va usar, tal com recull Madurell (1973, p. 61):

“Item, una marca gravada del senyal de mossèn Glaudes Bornat, gravades en boix de l'àliga fort gran. Item, dues altres marques més petites de l'àliga fort. Item un altre senyal més petit de coure muntat sobre plom, de l'àliga fort. Dos marques de l'àguila fort, la una rodona, l'altra quadrada, petites”.

Els distintius de Claudi Bornat es distribueixen en dos grans models. El primer retrata el déu Júpiter, i el segon, l'Infant Jesús amb una àliga. Així doncs, la seva tria reflecteix la combinació d'elements cristians i pagans procedents de la mitologia grecoromana. Bornat és un dels artesans que utilitza més les marques en les portades i els colofons de les seves produccions. Per això, les edicions amb senyals tipogràfics s'apropen al centenar.

La marca A de Bornat (Vindel, 1942, núm. 240) [B-119] consisteix en un bust de Júpiter barbamec, precedit per una àliga amb les

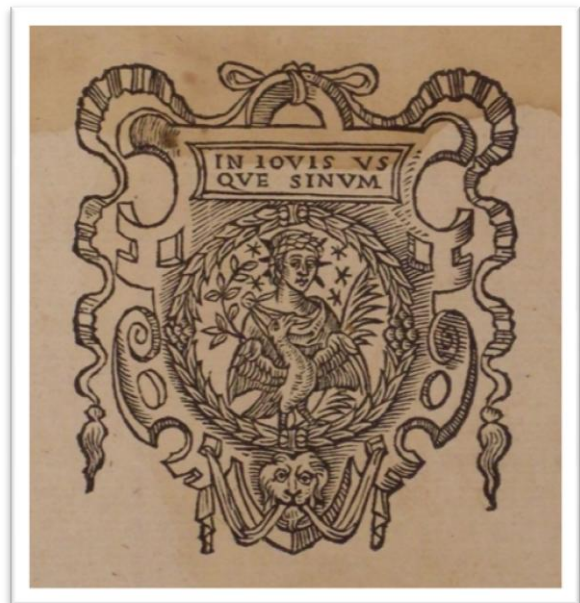


Figura 125. Marca A de Bornat [B-119] (*Caeremoniae missae*. Barcelona, 1559)

ales esteses. A banda i banda del déu, estels i plantes, entre elles una palma. L'escena està emmarcada per una corona de llorer, damunt de la qual hi ha la divisa, que alhora també descansa en un marc ornamentat amb sanefes i una màscara (figura 125). Aquest distintiu de Bornat s'usa des de 1557, en l'edició de *Constitutiones Sacrorum Conciliorum Tarraconensium ... celebrati anno MDLV*. Al colofó d'aquesta edició s'inclou una sentència llatina, de ressons ovidians (Madurell, 1973, p. 48):

“En lauri, palmaeque decus super aethera tollit  
egregios animos in usque Iovis sinum”.

La traducció “Guarnit amb llorers i palmes eleva els esperits egregis més enllà del cel fins al si de Júpiter”. La marca tipogràfica apareix sota aquest passatge i inclou els últims mots del text: “In Iovis usque sinum” (“Fins al si de Júpiter”), que reapareix, dins d'un marc ornamentat amb sanefes i màscara, en totes les representacions de Júpiter de Bornat. Així la identificació amb el rei dels déus queda clara, i li serveix també per reivindicar-se com a editor humanista.



Figura 126. Marca B de Bornat [B-118] (*Partitiones oratoriae*. Barcelona, 1559)

Un segon senyal, força semblant a l'anterior, apareix el mateix any. La marca B (Vindel, 192, núm. 241) [B-118] és més petita ja que amida uns 46 x 41 mm enfront els 64 x 48 mm de l'anterior; ara bé, la diferència no és exclusivament de dimensions (figura 126). Una i altra mostren cinc estrelles, però la segona, la més menuda, té estrelles plenes de sis puntes i més grosses, mentre que en la primera els estels, de cinc o sis línies, resten reduïts a simples línies que conflueixen en el centre. Potser un possible motiu de l'elecció d'aquest déu com a distintiu és l'animal amb què se l'associa, l'àliga. Aquest ocell és una constant de totes les seves marques. En alguns del seus colofons, el nom de l'impressor, va precedit de mencions, com ara: “in forti aquila”,<sup>102</sup> “sub aquila forti”,<sup>103</sup> “al aguila fuerte”,<sup>104</sup> que fan referència probablement a l'ensinya que exhibia la seva botiga barcelonina.

El segon gran model adoptat per Claudi Bornat és l'Infant Jesús amb una àliga. Se'n coneixen set dissenys diferents —dos daten de 1559. La marca C (Madurell, 1973, núm. 1) [B-117] reproduïx el Nen Jesús, vestit amb túnica i alçat, que amb la mà dreta bene-

<sup>102</sup> *De vita solitaria dialogus*. Barcelona, 1562.

<sup>103</sup> *Summa, siue Aurea armilla*. Barcelona, 1566.

<sup>104</sup> *De don Alexo Piamontes seis libros de secretos*. Barcelona, 1563.

eix, i amb l'esquerra porta el globus terraqüi rematat amb la creu. A banda i banda de l'Infant hi ha la palma del triomf i un branquilló de llorer, amb una àliga retuda als seus



Figura 127. Marca C de Bornat [B-117] (*Alphabetus*. Barcelona, 1559)

peus. Enquadrant la imatge hi ha un lema al·lusiú: “Reddita lux terris, hic alma salutis imago” (“Aquí, la imatge benèfica de la salvació, la llum restituïda a la terra”) (figura 127). Existeix una variant [B-116], que utilitza l'any 1569 a *De octo orationis partium constructione liber*, on se suprimeix el text amb mala traça i l'aurèola de Jesús desapareix.

El lema no és original de Claudi Bornat, procedeix del *Carmen de Passione Domini*, poema atribuït tradicionalment a Lactanci, apologeta cristià que va viure entre els segles III i IV. McDonald (1965, p. 224) creu, com bona part dels experts, que el text és molt

posterior, potser fins i tot d'un humanista del Renaixement italià. L'estil no s'assembla al de les obres genuïnes de Lactanci; malgrat això, McDonald incorpora el poema en el seu corpus, en l'apartat d'obres atribuïdes.

La marca D (Madurell, 1973, núm. 2) (B-107) repeteix la mateixa estructura que el senyal anterior, amb el lema idèntic, però en comptes d'aparèixer l'Infant Jesús vestit, ara es representa despullat, tal com s'observa a *Caeremoniae missae* de Pere Antoni Beuter, de 1559 (figura 128).



Figura 128. Marca D de Bornat [B-107] (*Caeremoniae missae*. Barcelona, 1559)



Figura 129. Marca E de Bornat [B-108] (*Instruction y arte para ... rezar el officio diuino*. Barcelona, 1572)

Existeix també la variant sense text (B-106). Entre el dos dissenys de Jesús, vestit i despullat, Claudi Bornat prefereix el segon. En la seva producció, la marca D i la seva variant gairebé tripliquen, amb vuit edicions, les que compten amb l'altre disseny.

En les representacions de Jesús amb l'àliga, la imatge més difosa per Bornat és la del Nen muntat sobre l'ocell, com si fos un genet, potser perquè amb aquesta posició el dibuix expressa millor la fortalesa de l'àliga, en consonància amb l'enssenya del tipògraf. Segons Batlle (1926b, p. [1]), la reproducció del Nen Jesús sobre l'ocell rapinyaire té un significat més profund:

“l'àliga surmontada per la alegoria del Jesuset ab la bola del món en una mà, y la altra en actitud de benehir la terra, lema de la seva tenda *Sub aquila forti*, volent indicar que sos pen-saments o aspiracions van més enllà encara”.

Dins d'aquests distintius, el disseny més simple és la marca E (Madurell, 1973, núm. 8) [B-108]. Jesús Infant està despullat i cavalca damunt una àliga. Amb la mà dreta fa el gest de beneir, i en l'altra du el globus terraquí rematat amb la creu —que simbolitza el seu poder sobre el món—. Rere es veuen la palma del triomf i uns branquillons de llorer. Envolta la imatge un marc ovalat, sense cap ornament (figura 129). Vindel (1942, núm. 242) registra un exemple de 1557, en l'edició del *Libro de la verdad*, de Pedro de Medina,<sup>105</sup> però altres mostres són bastant posteriors, publicades entre els anys 1572 i 1574, com la *Instruction y arte para con facilidad rezar el officio diuino*.

La marca F (Madurell, 1973, núm. 9) [B-109] segueix el mateix patró que l'anterior, amb els mateixos elements i posicions, per bé que no s'aprofita el mateix gravat. Envolta la imatge un marc ovalat de doble filet, sense figures, però amb quatre punts de subjecció disposats simètricament (figura 130). La composició és més simple que altres distintius amb el motiu de l'Infant i l'àliga, cronològicament és el més tardà, ja que fou aplicat per Bornat l'any 1580 a *Cartas de Iapon isla de las Indias orientales, ahora nuevamente venidas de los años 74, 75 y 76*.

Un tercer disseny de Jesús com a genet del cel, la marca G de Bornat (Vindel, 1942, núm. 243) (Madurell, 1973, núm. 5) [B-110], reproduïx la imatge coneguda amb una modificació que no incorpora cap altre disseny: unes fulles de llorer volen per damunt del cap de l'Infant (figura 131). Aquest és l'únic distintiu que sempre inclou el



Figura 130. Marca F de Bornat [B-109] (*Cartas de Iapon*. Barcelona, 1589)



Figura 131. Marca G de Bornat [B-110] (*Libro intitulado Directorium curatorum*. Barcelona, 1572)



Figura 132. Marca H de Bornat [B-112] (*Dialogi de immortalitate animae*. Barcelona, 1561)

<sup>105</sup> D'aquesta edició no he aconseguit trobar-ne constància documental en cap biblioteca.

lema esmentat, seguint el recorregut ovalat del marc. Es coneixen vuit edicions amb aquest senyal entre 1565 i 1578.

Els dos dissenys amb un marc més complex són també els de mida més gran. Si tots els anteriors no arriben mai als 50 mm de llargada, la marca H (Vindel, 1942, núm. 246) (Madurell, 1973, núm. 6) [B-112] amida 60 mm. D'altra banda, aquest distintiu és el més usat en la producció de Bornat (figura 132), amb més de trenta edicions des de 1560 fins 1578, ja als últims anys de la seva activitat, decorant obres de tema molt diferent, com la novel·la de cavalleries *Historia del inuencible cauallero don Oliuante de Laura, príncipe de Macedonia*, de 1560, o un text catequètic publicat el 1568, *Doctrina christiana*. Cal dir que tots els dissenys descrits anteriorment del model de Jesús amb àliga no comptabilitzen, tots junts, la trentena d'edicions. Existeix un variant de la marca H amb el lema acostumat [B-113].



Figura 133. Marca I de Bornat [B-114] (*Summa, siue Aurea armilla*. Barcelona, 1567)

La marca I (Vindel, 1942, núm. 245) (Madurell, 1973, núm. 7) [B-114] difereix de la resta de distintius en la riquesa de la composició decorativa que rodeja la imatge principal, amb àngels amb flors, fruits i corns de l'abundància (figura 133). És el distintiu més gran, amb 76 x 67 mm, no reservat exclusivament als formats folio. És el segon disseny més usat, amb més de vint-i-cinc edicions entre 1562 i 1586. Dues edicions compten amb la variant amb el lema [B-115].

La tria entre els dissenys de Júpiter i els de Jesús amb l'àliga no respon a criteris temàtics. Els primers il·lustren tant edicions d'autors clàssics, gramàtiques llatines o històries de l'antiga Roma, com reculls de dret canònic de l'arxidiòcesi tarraconense o textos litúrgics. Cal tenir present que les imatges mitològiques de Bornat no abasten tota la seva producció i que, de fet, els últims anys els distintius de Jesús Infant —molt d'acord amb l'estètica de la Contrareforma— monopolitzen les seves edicions. Senyal de la difusió del distintiu del Nen muntant l'àliga és la còpia d'Orazio Salviani que al seu taller napolità, entre 1581 i 1592, adopta un dels models (Vaccaro, 1983, núm. 131).

Madurell (1973, p. 61) adverteix que en algunes portades de les edicions de Bornat s'inclouen gravats que no es corresponen amb les seves marques, com el medalló circular de la creu amb corona d'espines, prop d'una ciutat, que figura a la portada de *Summa de casos de conciencia*, de Juan de Pedraza, de 1568. Aquesta estampa, ja vista en la impremta de Pedro Malo, com altres de similars, són motius usats per diversos impressors per il·lustrar llibres de temàtica religiosa.

Un dels impressors amb qui va treballar Claudi Bornat va ser **Samsó Arbús**, natural de Perpinyà. S'hi va associar el 1572 a Barcelona, juntament amb la vídua de Pere Montpezat (Madurell, 1971, p. 200). Més endavant, des de 1584, Arbús desplaça la impremta a la vila natal de manera definitiva. Madurell (1971, p. 202) aventura que aquest trasllat respon a problemes econòmics. De la seva etapa barcelonina, Lamarca (2007) registra onze edicions mentre que de la seva estada a Perpinyà, Mercè Comas i Eulàlia Miralles (2006, p. 348) en comptabilitzen vint-i-vuit. Aquestes dues autores assenyalen que alguns dels títols produïts a la ciutat natal abans havien estat editats per Claudi Bornat, com ara el *Directorium curatorum*, de Pere Màrtir Coma (1584), i el *Modo examinandi sacrorum ordinum*, d'Holthusius (1597), cosa que reflecteix la seva antiga vinculació.

Arbús utilitza models de marques de característiques diverses, entre els que destaca el seu distintiu parlant. La marca A d'Arbús (Vindel, 1942, 310) [B-015] és un cas singular



Figura 134. Marca A d'Arbús [B-015] (*Libre del saui he clarissim fabulador Ysop*. Barcelona, 1576)

entre les marques catalanes perquè el distintiu gràfic exhibeix una doble relació que apel·la tant al nom com al cognom de l'impressor. Introdueix dos elements amb referències bíbliques. El motiu central, un arbre, té a veure amb el seu cognom; les dues figures que apareixen als laterals al·ludeixen a Samsó, el personatge bíblic, en dues de les escenes que palesen la seva força hercúlia (figura 134). Se'l representa, a l'esquerra, carregant les portes de la ciutat filisteu de Gaza que havia arrencat per deixar-les al cim d'una muntanya (Jutges, 16, 3), i a la dreta, matant un lleó amb les seves mans (Jutges, 14, 5-6). Potser la tria de l'episodi de les

portes de Gaza està influenciada per l'impressor francès Hugues de la Porte que a mitjans de segle adopta aquest mateix referent per a la seva marca (Baudrier, 1895-1921, VII, p. 290-298).



Tal com apunta Madurell (1973, p. 204), la representació de l'arbre també està vinculada amb la Bíblia. El lema que rodeja la imatge de la planta diu “Sub arbusto suscitavit me Dominus. Cantí. VIII”, que l'investigador relaciona amb un passatge del Càntic dels Càntics, concretament el capítol 8, verset 5: “Sub arbore malo suscitavit te” (“Sota la pomera jo et vaig deixondir”).<sup>106</sup> L'adaptació del text sagrat és lògica: canvia la pomera per l'arbust a fi d'identificar-se amb el seu cognom, i col·loca Déu creador com a subjecte de la frase: “Sota l'arbust, el Senyor em va deixondir”. La marca parlant d'Arbús només figura en la primera etapa de la seva producció. Durant els anys 1575 i 1576 apareix en quatre edicions, com ara les *Epistolae familiares*, de Ciceró, o *Libre del saui he clarissim fabulador Ysop*.

El altres models de distintiu que aplica posteriorment tenen una altra finalitat. Amb ells no pretén reflectir la identitat del propietari sinó que promociona la seva obra impresa. La marca B d'Arbús [B-106] reproduïx la variant del distintiu D de Claudi Bornat, el de l'àliga amb el nen Jesús dret, nu i sense lema. Només es coneix una edició de l'estampador perpinyanès amb aquest senyal, *De octo orationis partium constructione*, publicada el 1581 amb el llibreter Francesc Dauder. La presència d'aquesta marca a la portada podria indicar alguna participació de Bornat, però aquesta suposició no és gaire versemblant. El gener de 1581, ja estava molt malalt i va morir el 23 de març, mentre que el llibre fou publicat a finals d'any, ja que el privilegi d'impressió data del 16 de novembre. A més, Bornat no havia usat la marca D des de feia una quinzena d'anys.

L'adopció del senyal per part d'Arbús pot explicar-se per la societat que havia format amb Bornat i la vídua Montpezat el 1572, amb una vigència de cinc anys. D'acord amb el contracte, Arbús va disposar del material tipogràfic de Bornat (Madurell, 1973, p. 31-32). Tal vegada, el 1581, un cop mort Bornat, va emprar aquell distintiu per augmentar les vendes, amb el reclam de la fama de bon professional de l'impressor difunt. En tot cas, és obvi que el distintiu de caire religiós no té a veure amb la temàtica del llibre, un tractat de gramàtica.



Figura 135. Marca D d'Arbús [B-100] (*Araucana*. Perpinyà, 1596)

Seguint amb la mateixa dinàmica, la marca C de Samsó Arbús [B-119] també procedeix de l'antic taller de Bornat i la va usar el 1590, en l'edició de l'obra de Martí Esteve, *De ortographia libri duo*. El disseny respon al distintiu A de Bornat, una de les estampes del déu Júpiter, imatge de clara factura renaixentista.

<sup>106</sup> La traducció correspon a la Bíblia de Montserrat (1965).

La marca D d'Arbús [B-100] tampoc no és original d'aquest tipògraf. Dibuixa un griu amb les ales esteses, acabades en punta, que sosté una plataforma de la qual penja una bola alada (figura 135). Comas i Miralles (2006, p. 348) assenyalen que "l'havien fet servir abans d'ell, com a mínim, Matías Gast a Salamanca i, a Alcalá, Juan Gracián". Certament el tipògraf salmantí l'havia usada el 1572 (Ruiz Fidalgo, 1994, p. 87) i el complutenc la inclou en edicions de 1571 i 1574 (Martín Abad, 1991, p. 121), però tampoc aquests dos impressors castellans són els creadors d'aquest senyal tipogràfic.

Un dels més difosos del segle XVI, aquest griu és l'enseny de Sebastianus Gryphius, llibreter lionès de renom, que ja s'ha tractat en el capítol sobre iconografia. Arbús imita altres estampadors que s'apropien dels distintius tipogràfics de Gryphius, encara que no incorpora mai el lema que contenen. Amb la còpia tracta de traslladar al seu taller els valors de rigor intel·lectual, alta qualitat tècnica i prestigi cultural associats a l'obrador francès. No és una pràctica momentània, ja que la manté entre 1591 i 1597 en tres edicions, com l'*Araucana*, d'Ercilla. Gryphius havia emprat aquest disseny específic del griu entre 1531 i 1551 (Baudrier, 1895-1921, VIII, p. 43, núm.1).



Figura 136. Marca E d'Arbús [B-102] (*Thesaurus puerilis*. Perpinyà, 1591)

L'últim identificador d'Arbús, la seva marca E [B-102], també està vinculat amb el griu de l'estamper lionès. Reprodueix la imatge d'un griu passant (figura 136), que es correspon amb el senyal núm. 6 registrat per Baudrier (1895-1921, VIII, p. 44). Abans, havia estat aprofitat pels estampadors Juan de Villanueva i Juan Gracián, tots dos d'Alcalà de Henares, els anys 1569-1570 i 1572-1573, respectivament (Martín Abad, 1991, p. 115, 122). Com a dada curiosa, aquest disseny del griu apareix en una edició de *Thesaurus puerilis*, d'Onofre Pou, impresa el 1591 per Arbús i amb menció del llibreter Arnau Garrich; en canvi, en una variant d'aquesta edició del mateix any, sense menció de venda, apareix la marca D d'Arbús.

**Jaume Galvan**, un impressor actiu a Barcelona els primers anys de l'últim quart del segle XVI, va adoptar dos distintius tipogràfics. La marca A [B-143] (figura 137) sorprèn pel seu disseny amb referències explícites a un altre impressor, Pere Montpezat, mort vers el 1570. L'estampa consta de dues deïtats femenines, amb cap i cos cobert de flors i plantes, que sostenen una balança on es pesa la bola del món coronada amb una creu. Al peu, el nom de Pere Montpezat (Petr[us]. Mon. Pesat). La imatge figura a por-

tada i sota d'ella apareix la menció de cació de Jaume Galvan. Malgrat el senyal recorda la marca D de Montpezat —la dels cèrvols i la balança que pesa el món— no se sap de cap edició on l'impressor francès hagués aplicat aquest identificador, cosa que és estranya vista la sofisticació de la marca, absolutament original.

Són dues les atribucions possibles d'aquest distintiu. D'una banda, podria ser propietat de la vídua Montpezat que entre 1571 i 1575 edita quatre obres associada amb altres impressors<sup>107</sup> (Llanas, 2002, p. 184). El punt feble d'aquesta explicació és que la impressora no figura en la menció de publicació quan fins

l'any anterior s'esmentava en les obres que produïa. A més, sobta que en l'acabament de la seva activitat professional introdueixi el seu primer senyal tipogràfic.

Jaume Galvan és l'altre possible propietari de la marca. D'acord amb la documentació de l'arxiu de la catedral de Barcelona, Mas (1917, p. 38) registra les esposalles de Pere Montpezat amb Eulària, vídua de Joan Galvany, el 22 de desembre de 1558. També Mas (1917, p. 40) indica el desposori d'un notari de Mataró amb Elisabet, "filla de Joan Galvany, difunt, estamper, habitant de Barcelona" el 1590. A partir d'aquestes dades és possible argumentar una relació familiar entre la vídua Montpezat i Jaume Galvan. Casada amb Joan Galvan, estamper, Eulària hauria tingut com a mínim dos fills, Jaume i Eulàlia. A la mort del seu primer marit, s'hauria casat amb una altre estampador i els seus fills haurien crescut en aquell món. Quan Jaume comença el seu negoci propi, crea un distintiu relacionat clarament amb el seu padrastre difunt que havia jugat un paper rellevant en la impremta barcelonina de mitjans de la centúria, i es reivindica així com l'hereu del seu taller. De fet, la marca A de Jaume Galvan només s'estampa en *De ente et essentia libellus*, de sant Tomàs d'Aquino, el 1576, primer any del seu negoci editorial.

Es coneix un segon senyal d'aquest impressor, que aplica el 1579 en l'edició de *Thesauri concionatorum libri septem*, de Tomás de Trujillo. La marca B de Jaume Galvan [B-170] reproduïx el distintiu B de Pere Rayner, el de sant Joan evangelista amb el calze i

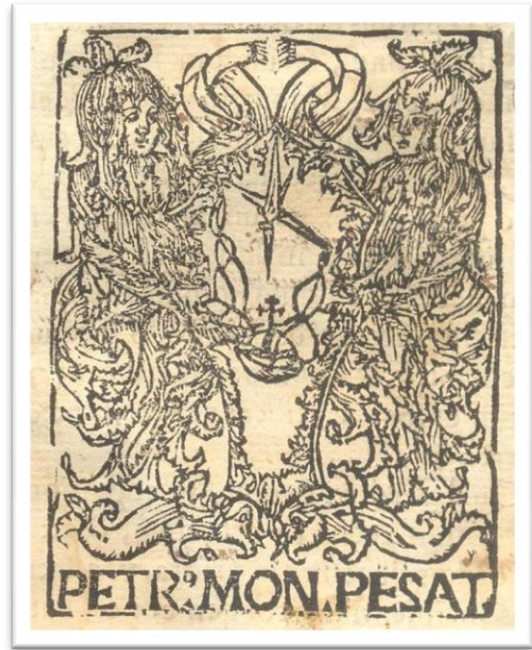


Figura 137. Marca A de Galvan [B-143] (*De ente et essentia libellus*. Barcelona, 1576)

<sup>107</sup> Un exemple de la seva activitat és *Instructions y advertiments molt vtils y necessaris pera les persones ecclesiastiques*, obra publicada el 1575 per Claudi Bornat, la vídua Montpezat i Jaume Cendrat.

la palma dins d'un escut sostingut per un lleó coronat. Utilitza el model de 86 mm mentre que Pere Malo, en les mateixes dates, adopta el mateix model, de mida més reduïda, també usat abans per Rayner.

A Lleida, l'episcopat d'Antoni Agustí, expert home de lleis i humanista il·lustre, va determinar el restabliment d'una impremta a la ciutat per satisfer els projectes culturals del bisbe. Per això, Pedro de Robles, un tipògraf acreditat que havia exercit l'ofici a Guadalajara i més tard a Alcalá de Henares, va traslladar-hi el seu obrador el 1566. Anteriorment havia treballat formant societat gairebé sempre amb algun altre impressor, per la qual cosa Martín Abad (1991, p. 109) creu que era “un buen maestro impresor carente de recursos”. A Alcalá va associar-se amb Francisco de Cormellas entre 1563 i 1565, i amb Juan de Villanueva, els anys 1565 i 1566, fins el seu trasllat a Lleida. Tanmateix, la relació professional no acabaria llavors perquè, després que Robles treballés sol durant cinc, el 1572 Villanueva va establir-se a Lleida per refundar l'antiga companyia, activa fins al 1576, data de la seva defunció (Sol, Torres, 1996, p. 29).

Pel que fa als distintius tipogràfics, **Pedro de Robles & Juan de Villanueva** no van

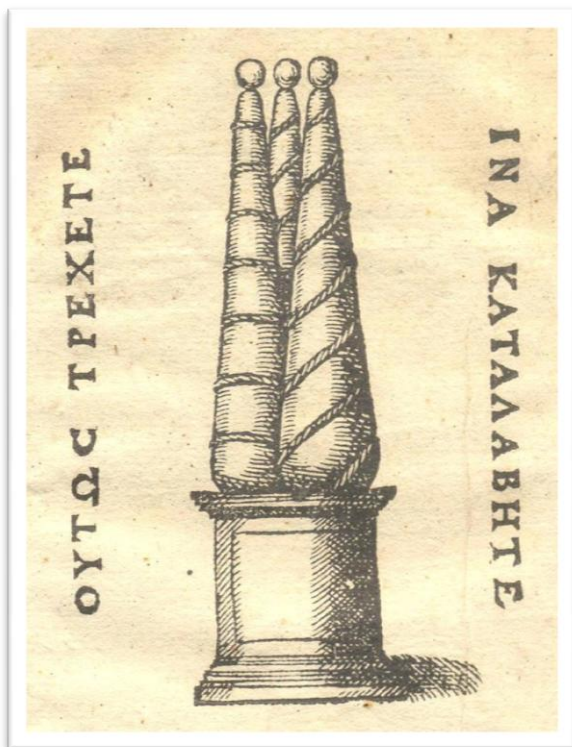


Figura 138. Marca A de Robles & Villanueva [B-148] (*Libro delas grandezas ... de Tarragona*. Lleida, 1573)

aprofitar cap dels que havien usat en la seva etapa castellana, si bé el motiu que introdueix Robles no és aliè a altres distintius que havia usat anteriorment i que estaven inspirats en l'antiguitat grecoromana, com ara, el déu Mercuri duent el caduceu i la lluna amb una estrella (Martín Abad, 1991, p. 110-112). En la seva estada a Lleida, la marca de Robles (Vindel, 1942, núm. 264) [B-148] consisteix en un pedestal amb tres fites compostes per pinacles coronats amb petites esferes (figura 138). Aquesta imatge reproduïx una meta del circ romà (Sol, Torres, 1996, p. 30), més concretament, segons Alcina (2004, p. 37-38) “dels cons de les metes —fets de bronze daurat en temps de Claudi— de la *spina* del Circ Màxim de

Roma, tal com es presenten en gravats renaixentistes coetanis dissenyats per Onofrio Panvinio i realitzats pel gravador Étienne Du Pérac l'any 1566”. És plausible la iniciativa que hauria tingut el bisbe Antoni Agustí en l'adopció del nou senyal tipogràfic, que recordava el passat romà gloriós que s'esforçava a recuperar de l'oblit.

A dreta i esquerra de la figura es llegeix un lema en grec: “ΟΥΤΩC ΤΡΕΧΕΤΕ ΙΝΑ ΚΑΤΑΛΑΒΗΤΕ” (“Correu de manera que guanyeu el premi”). És una citació bíblica extreta de la *Primera carta als corintis*, capítol 9, verset 24b. En aquest passatge sant Pau fa una analogia entre l’entrenament constant dels atletes per obtenir el triomf a la competició, amb la vida virtuosa que han de dur els cristians a fi d’assolir la vida eterna. Segons Sol, Torres (1996, p. 31), la divisa és un reflex de “l’elevat esperit que guià Robles, impulsat per un constant i noble propòsit de superació”. Alcina (2004, p. 38) assenyala que el dibuix de la meta i el lema simbolitzen l’antiguitat cristianitzada i també la vinculació de Robles & Villanueva —i més tard, de Felip Mey, a Tarragona— amb el programa humanístic del bisbe.

Robles va usar aquesta marca per primera vegada el 1570 a la portada del llibre *De regno libri III*, de Juan Ginés de Sepúlveda; la va tornar a utilitzar l’any següent a *Silua de varia lecion*, de Pedro Mexía, i ja amb Juan de Villanueva, en les edicions de 1572 i 1573 del *Libro de las grandezas y cosas memorables de la ciudad de Tarragona*,<sup>108</sup> de Pons d’Icart.

Tot i que l’inclou en el seu repertori, Vindel (1942, p. 202) no considera la marca de les metes el distintiu de Robles y Villanueva, tal com afirmen Salvá (1872, t. 2, p. 536) i Jiménez Catalán (1912, p. 86), perquè “se encuentra en diversos libros de otras localidades e impresores”, i esmenta tres altres entrades del seu recull amb el mateix element. Però aquest motiu no és conclouent, ja que hi ha més impressors que utilitzen el senyal del griu en el seu repertori i no els nega el caràcter de marca. Vindel proposa una marca alternativa que hi ha a l’últim full dels preliminars de l’obra de Pons d’Icart esmentada abans (figura 139). És una flor de lis negra al mig d’un oval amb el text: “Come Eclysse dal ciel toe luce al mondo”. Volutes, estrelles i llunes decoren la part exterior de l’oval. Jiménez Catalán (1912, p. 87) s’hi havia referit amb anterioritat:

“Inscripción toscana en derredor y en el centro la flor de lis idéntica a la empleada como marca profesional por el tipógrafo florentino Lucas Antonio Giunta, que ejerció su arte

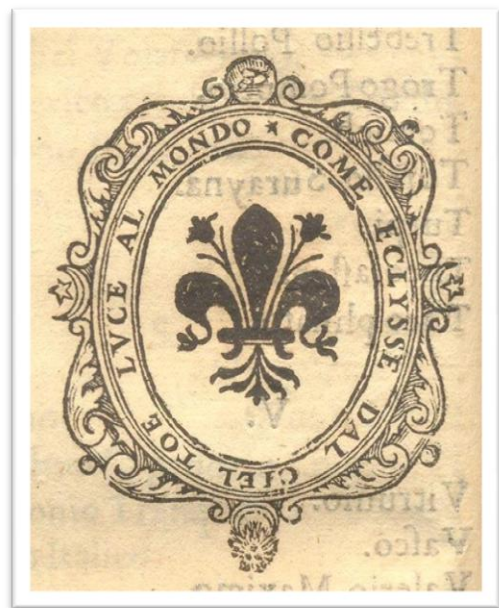


Figura 139. Gravat Robles & Villanueva (*Libro de las grandezas ... de Tarragona*. Lleida, 1573)

<sup>108</sup> En l’edició de 1572, el títol complet és: *Libro de las grandezas y cosas memorables dela metropolitana, insigne y famosa ciudad de Tarragona*.

en Venecia de 1489 a 1501. A las evidentes influencias del gusto italiano que se manifiestan en las elegantes composiciones de Robles y Villanueva, cabe añadir el uso del adjunto escudo cuyo boj recibieron o trajeron personalmente de Italia, uno u otro de los sobredichos impresores”.

Tot i els comentaris de Jiménez Catalán i Vindel, aquest gravat de la flor no crec que correspongui a cap distintiu tipogràfic. L’afirmació sobre el seu ús per part de Lucantonio Giunta és errònia. L’impressor italià, actiu entre 1489 i 1538, va emprar la flor de lis com a marca en les seves estampacions, però el disseny apuntat, que es pot datar al segle XVI, no es correspon amb cap dels vint-i-dos dissenys de marques de Lucantonio usats en aquesta centúria, i tampoc amb els dels seus hereus, d’acord amb el *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (EDIT16)*. No només el marc i el lema que acompanya el motiu central no són propis dels Giunta, sinó el model de la flor tampoc és coincident. La nissaga usa una flor amb un pètal central més estilitzat i sobretot amb un extrem inferior diferent. En realitat, el disseny de la pretesa marca segueix la forma heràldica amb què es representa la ciutat de Florència. Segurament el gravat fa referència, doncs, a l’escut de Florència, sense relació amb el món de la impremta.

De les tres referències addicionals amb l’element dels cons, que Vindel indicava en el seu repertori de 1942, els núm. 351 i 393 probablement estan relacionats. El primer és de Saragossa, i el 1587 l’usen els impressors Lorenzo i Diego de Robles, que són fills de Pedro, el tipògraf de Lleida (Jiménez Catalán, 1925, p. 20) i que per tant van heretar el taller patern i l’utillatge corresponent. La imatge del núm. 393, en canvi, prové de Barcelona, d’una edició de *Sylva allegoriarum Sacrae Scripturae*, de 1596. Després d’una anàlisi minuciosa, Albareda (1928, p. 251) dedueix que aquesta edició de 1596 “no és tracta d’una nova edició barcelonina de la *Sylva*, sinó de la “princeps” de 1570, dividida arbitràriament en dos toms i canviada la portada”. Fins i tot, no s’ha modificat el colofó originari, que encara manté la menció dels impressors Cortey & Malo i la data



Figura 140. Marca B de Robles & Villanueva [B-101] (*Sylva de varia lecion*. Lleida, 1572)

de 1570. El motiu probable de la nova edició hauria estat posar en venda una remesa d’exemplars de l’antiga edició. En aquesta “nova” edició de 1596 figura en la portada el dibuix dels cons del circ, igual que apareix amb els Robles, i una menció d’un llibreter de Barcelona. En alguns exemplars l’edició figura costejada pel llibreter Gabriel Lloberas i en altres, per Angelo Tavano. Alcina (2004, p. 40) creu que la marca indicaria que Lorenzo de Robles, l’últim membre de la nissaga d’impressors, actiu a Saragossa fins 1611, és el responsable dels pocs canvis tipogràfics que s’hi han introdu-

it.

El 1572, el mateix any de la fundació de la companyia lleidatana de Pedro de Robles i Juan de Villanueva, s'adopta un altre distintiu en la segona edició de *Silua de varia lection*. La marca B d'aquests tipògrafs [B-101] consta del griu amb la plataforma de la qual penja la bola alada (figura 140). El disseny es correspon amb un model de Sebastianus Gryphius que l'impressor lionès va utilitzar entre 1543 i 1556, en l'etapa final de la seva carrera professional; mostra un griu amb més ploma al pit i les ales esteses acabades en forma arrodonida i no en punta com en dissenys anteriors (Baudrier, 1895-1921, VIII, p. 45, núm.10). L'únic tipògraf que havia copiat abans aquest distintiu és l'italià Tommaso Bozzola, des de 1566. Havia prescindit, tal com també fan Robles i Villanueva, de la llegenda que acompanyava la imatge del griu. L'edició moderna del repertori de Jiménez Catalán (1997, p. 20) afegeix la notícia d'aquesta marca, però la reproducció annexa és molt deficient.

Antoni Agustí va ser promocionat al càrrec d'arquebisbe de Tarragona, que va ocupar entre 1577 i 1586, any del seu traspàs. Com havia fet a Lleida, el prelat va promoure la fundació d'una impremta que va situar en el palau episcopal (Delgado, 1996, vol. 1, p. 455). El nou tipògraf és **Felip Mey**, fill de l'estamper flamenc Joan Mey, establert a València, i de Jerònima Galés; s'instal·la a Tarragona el 1577 i continua actiu fins un any més tard de la defunció d'Agustí. Va imprimir una vintena de títols, des de textos legislatius fins a composicions literàries. Mey s'adequa perfectament al paper d'auxiliar de l'activitat cultural de l'arquebisbe. De fet, combina l'activitat tipogràfica amb la producció literària.



Figura 141. Marca de Felip Mey [B-149] (*Del Metamorfoseos de Ouidio ...* Tarragona, 1586)

Els bibliògrafs detecten diversos senyals emprats per Felip Mey, concentrats en els seus dos últims anys a Tarragona, el 1586 i el 1587. La marca A de Mey (Vindel, 1942, núm. 347) [B-149] és una imatge netament renaixentista, s'hi representa una criatura de la mitologia grecoromana, Pegàs, el cavall alat dels déus (figura 141). L'animal es mostra encadenat a la soca d'un arbre i amb les potes anteriors alçades, pugnand per escapar. L'escena es tanca en un marc circular, envoltat d'un altre marc quadrangular. Als late-

rals d'aquest segon marc s'inscriu un lema en grec: “ΤΗΝ ΕΓΙΘΥΜΙΑΝ ΕΧΩΝ ΕΙΣ ΤΟ ΑΝΑΛΥΧΑΙ” (“Amb el desig d'alliberar-se dels seus llaços”).<sup>109</sup> El distintiu es troba a *Del Metamorfoseos de Ovidio en otava rima*, traducció de les *Metamorfosis*, del propi impressor, que inclou també les seves poesies, las *Rimas de Felipe Mey*. A l'últim full d'aquesta segona obra hi ha l'estampa del Pegàs.

Copello (2008, p. 169) relaciona la imatge amb el contingut del llibre, ja que Pegàs és objecte de dues històries dins les *Metamorfosis* i és alhora símbol del talent poètic. Altrament, estudiosos com Arco (1916, p. 234), Vindel o Alcina (2004, p. 37) consideren el gravat com una marca d'impressor, potser tenint en compte la posició del gravat, la reutilització, un segle més tard, pel valencià Francesc Mestre, com a senyal tipogràfic (Vindel, 1942, núm.534), i sobretot per la presència d'un lema que fa que el sentit de la composició transcendeixi la simple il·lustració del tema. La divisa relacionada amb la creació poètica s'avé amb la biografia del tipògraf, que va alternar les facetes d'impressor i literat. M'afegeixo, doncs, a l'opinió d'aquests bibliògrafs.

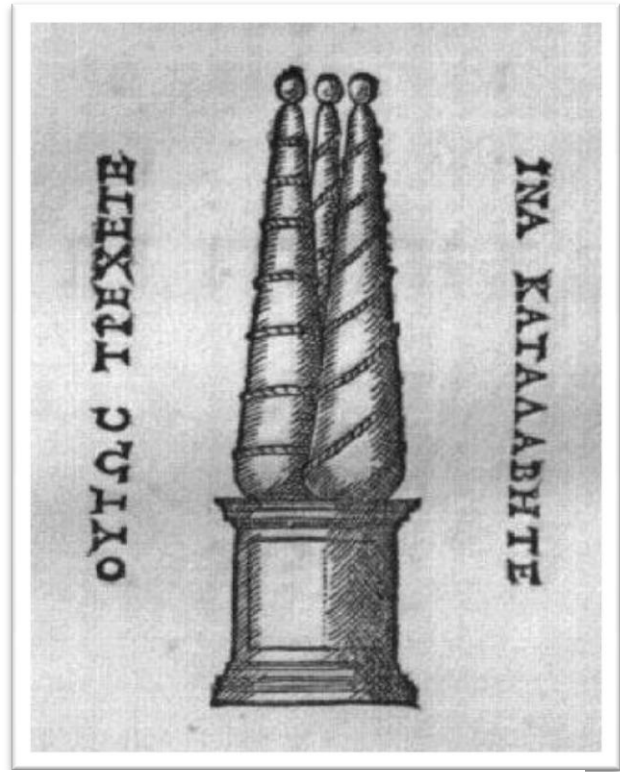


Figura 142. Marca B de Felip Mey [B-147] (*Bibliothecae Graecae ...* Tarragona, 1586 (1587))

De 1586 i 1587 data l'edició de les *Bibliothecae*, on Mey recupera el motiu de la meta introduït per Pedro de Robles el 1570, i l'usa al final de les parts referides a la *Bibliotheca Graeca* i la *Bibliotheca Latina* (figura 142); ara bé, el disseny del distintiu no és idèntic, correspon a un altre tac. És, doncs, una altra marca [B-147], per bé que Vindel (1942, núm. 349) reproduceixi erròniament la mateixa imatge en el seu repertori. Alcina (2004, p. 38-39) fa una relació detallada de les diferències entre les dues marques:

“S’hi palesen algunes diferències: l’ombrejat del pedestal és una mica diferent (a la marca de Mei fins i tot hi manca una ombra a la base del pòdium, que sí és present a la marca dels Robles); i, sobretot, la inscripció dreta vertical “ΙΝΑ ΚΑΤΑΛΑΒΗΤΕ” ocupa una extensió major a la marca lleidatana —arriba fins més de la meitat del mig pò-

<sup>109</sup> Traduït per Guy Lacaze a “De las fortunas y adversidades de unas viñetas de madera en la Valencia del siglo XVII”, de Fernando Copello (2008).



dium, mentre que a la de Tarragona sobrepassa a penes el principi—; a la de Tarragona algunes lletres es toquen, mentre que a la de Lleida hi ha força espai entre elles. Finalment, la sigma del fragment esquerre de la llegenda en grec està més aixafada a la versió de Lleida”.

Així doncs, Mey va copiar el disseny de Robles que expressava l’ideal humanístic, del qual en va ser una figura rellevant. L’existència de dos tacs diferents explica la presència simultània de la marca de les metes còniques a Tarragona, en el taller de Mey, i a Saragossa, en el de Lorenzo i Diego de Robles, que fan ús del bloc del seu progenitor. Felip Mey reutilitzaria el seu model el 1589, un cop retornat a València.

La marca C de Felip Mey (Vindel, 1942, núm. 348) [B-177] no figura a totes les portades de l’única edició on s’exhibeix. El *Diálogo de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, publicat el 1587, té diversos tiratges amb portades diferents. La més nombrosa mostra l’escut de l’arquebisbe Antoni Agustí com a element central (Socias Batet, 2011, làm. 27-31). La que presenta un distintiu tipogràfic és molt més escassa (figura 143): una dona amb una espasa desembainada que du a la mà esquerra un llibre obert. Al marc ovalat que l’envolta, s’inscriu un lema que la identifica com a al·legoria de la virtut. El text diu: “Virtuti omnia parent” (“Tot depèn de la virtut”). És una citació extreta de *La conjuració de Catilina*, de l’historiador romà Sal·lusti (2, 7). A la part superior del marc



Figura 143. Marca C de Mey [B-177] (*Dialogos de medallas ...* Tarragona, 1587)

hi ha un dibuix amb un monograma que combina una creu patriarcal amb la lletra M, inicial de l’impressor. El concepte de la virtut és un dels temes més difosos en els cercles intel·lectuals de l’època, especialment en el món italià, amb què es relaciona Felip Mey.

Vindel (1942, p. 265) menciona que l’identificador tipogràfic és poc freqüent en les portades d’aquella edició: “He visto tres ejemplares de esta obra con distintas portadas, teniendo la presente marca solamente uno de ellos, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid”. Actualment dels tres exemplars amb què compta la BNE cap d’ells té aquesta imatge, així com tampoc l’he pogut trobar en altres centres, fins i tot en biblioteques que compten amb més d’un exemplar, com la Biblioteca del Palacio Real de Madrid o la British Library. Per aquest motiu, he adoptat en el treball una imatge que

reprodueix tota la portada, procedent de l'exemplar propietat del bibliògraf Lyell (1926, p. 236).

Felip Mey utilitza entre el seu utilatge una estampa decorativa de caire no figuratiu, que crea amb línies corbes una composició, més o menys cordiforme, que té una mena de X a la part central (figura 144). Apareix per primer cop al 1586, en *Del Metamorfoseos de Ouidio en otava rima*, a l'acabament de la seqüència de paginació numerada de la primera part de l'obra, i s'utilitza altra vegada ornant la portada d'*Aeternae memoriae viri Ant. Augustini archiepiscopi Tarraconen. Bibliothecae Graeca manuscripta, Latina manuscripta, mixta*. Aquesta estampa l'adopta posteriorment **Felip Robert**, el tipògraf que manté la impremta tarragonina quan Mey retorna a València.



Figura 144. Gravata de Gabriel Robert (*Galateo español*. Tarragona, 1589)

Vindel (1942, p. 271) considera aquesta estampa no figurativa com un distintiu tipogràfic propi de Felip i Gabriel Robert, el seu fill. La seva argumentació és clara:

“Esta marca nº 354, se encuentra en todos los libros salidos de las prensas de estos impresores, y que no reseño por su extenso número. Padre e hijo la emplean en las portadas, colofones y como finales de texto, hasta el extremo de que hay libro en que figura ocho veces”.

És cert que aquest recurs ornamental apareix sobretot a la producció dels Robert, però no és exclusiu del seu taller, ni tampoc no figura en totes les seves edicions, on de vegades s'usen altres ornaments com a únics motius ornamentals, com ara un hexàgon amb un quadrat,<sup>110</sup> o una flor.<sup>111</sup> La informació de Vindel sobre la repetició d'aquest motiu decoratiu, en algun cop fins a vuit vegades, no referma la seva condició de marca tipogràfica, sinó que l'afebleix, car en revela la condició d'ornament tipogràfic.



Figura 145. Marca A de Francesc Trinxer [B-129] (*Terentius*. Barcelona, 1579)

**Francesc Trinxer** era membre d'una nissaga de llibreters. Tal com es consigna en el testament del seu pare, Joan Trinxer, signat el 28 de juny de 1589 (González Sugrañes,

<sup>110</sup> *Iniittium sapientiae timor Domini, Praeparatio puerilis ante syntaxim audiendam*. Tarragona, 1589.

<sup>111</sup> *Tratado del hombre*. Tarragona, 1594.

1918, p. 98-99), l'avi patern de Francesc, el progenitor i el seu germà Joan, ja difunt, exerciren l'ofici de llibreter. A tal fi, ell mateix va ingressar a la Confraria de Sant Jeroni, que aplegava els llibreters de la ciutat, després d'haver passat el preceptiu examen sobre el coneixement de l'ofici l'any 1570 (González Sugrañes, 1918, p. 30). Es distingeix per una gran activitat en el camp editorial barceloní i costejà nombroses edicions entre 1573 i 1599. Van ser molts els impressors van treballar per a ell, com ara Claudi Bornat, la vídua Montpezat, Samsó Arbús, Jaume Galvan, Pere i Pau Malo, i Jaume Cendrat. Testimoni de la seva puixança, és un dels pocs llibreters que adopten un distintiu, per bé que només s'ha localitzat en una de les moltes edicions que va finançar.

La marca de Francesc Trinxer (Vindel, 1942, núm. 352) [B-129] consta de les lletres F, T i X, que es disposen de forma triangular, cadascuna dins d'un cercle. Damunt les tres lletres hi ha una creu patriarcal. Envoltat el conjunt una divisa, situada en una anella ovalada, la part exterior de la qual està guarnida. El text diu: "Confido in te, Domine" ("Confio en Vos, Senyor") (figura 145).

El senyal s'allunya dels models figuratius preponderants de l'època. Pot haver-se inspirat en l'identificador d'un altre llibreter, Jean Barril de Tolosa de Llenguadoc (Guerin, 1977, núm. 7). Les lletres F i T corresponen a les inicials del llibreter. La X pot ser una segona lletra del cognom o bé correspondre a la lletra khi de Christos, en relació amb el lema. El text denota la confiança del llibreter en la providència. Aquest model es va utilitzar el 1579, al *Terentius*, recull de comèdies d'aquest autor llatí.

En el seu testament, signat el 2 d'agost de 1589, any probable de la seva mort, **Jaume Cendrat** informa dels seus orígens (Madurell, 1969, p. 137):

"Jo, Jaume Cendrat, stamper ciutedà de Barcelona, fill llegítim y natural de mossèn Antoni Sendrat, cavaller de la vila de Aubret, del bisbat d'Auix, del regne de França y de la senyora Francesca, muller sua, tots deffunts".

Curiosament, en algun dels seus llibres més tardans, signa amb el nom francès, Jaques. Hi ha constància documental de la seva estada a Barcelona des de 1575, on desenvolupa una intensa activitat amb altres impressors o llibreters com Claudi Bornat i Jeroni Genovès, o bé treballant en solitari. Quan va morir, la impremta va seguir activa fins 1608, mantenint el nom del fundador, dirigida per la seva vídua, Vicenta,<sup>112</sup> i el seu segon espòs, el llibreter Jeroni Margarit. Durant les dues èpoques aquest taller va produir més d'un centenar de títols.

---

<sup>112</sup> En un primer moment després de la mort del seu marit, la vídua va publicar, el 1590, *Flos sanctorum, quarta y vltima parte*, sota el nom de Vídua Cendrada.

Referent als distintius tipogràfics de Cendrat, cal distingir entre les dues marques parlants que utilitza, que dominen la seva producció, i altres senyals tipogràfics que apareixen en molt poques edicions. La marca A de Cendrat (Vindel, 1942, núm. 315) [B-016] és un au fènix que, amb les ales esteses, es consum pel foc que surt d'una calavera. Sota les ales figura un primer lema. Un segon text, dins d'un marc ovalat, envolta la imatge (figura 146).



Figura 146. Marca A de Jaume Cendrat [B-016] (*Breu compendi per examinar be la consciencia*. Barcelona, 1579)

La marca és clarament una marca parlant perquè tria un au fènix, l'ocell que es mor cremat i que es regenera a partir de les seves cendres. Per si l'analogia amb el cognom no fos advertida per algun lector, Cendrat acompanya la imatge de dos textos. El primer, fa referència a la facultat de l'animal: "Ex me ipso renascor" ("Reneixo de mi mateix"). L'altre, el que envolta l'escena principal, comprèn una citació de caire litúrgic pròpia del Dimecres de Cendra<sup>113</sup>: "Memento homo quia cinis es" ("Recorda home que ets cendra").

La utilització d'aquest primer distintiu arrenca el 1577 i s'estén fins a 1600. Amb aquest senyal, el més nombrós de tots els indicadors tipogràfics de Cendrat, estampa més d'una trentena d'edicions. La tria de l'au fènix, símbol d'immortalitat, és oportuna perquè Cendrat aprofita el coneixement del lector sobre aquest ocell després de l'activa campanya propagandística de l'editor Gabriele Giolito de' Ferrari, que difon les seves obres arreu d'Europa amb aquest emblema durant el tercer quart del segle XVI. Cendrat adapta una de les composicions de Giolito, cosa que es fa més evident en la segona marca que crea, també amb la imatge de l'ocell màgic.

<sup>113</sup> El text litúrgic deriva d'una citació bíblica: "Amb la suor del teu front menjaràs el teu pa, fins que tornaràs a la terra, ja que en fores tret. Perquè tu ets pols i a la pols tornaràs". (Gen 3, 19).

La marca B de Cendrat (Vindel, 1942, núm. 316) [B-021] amplia el distintiu anterior. Incorpora a l'escena un altre marc que es correspon exactament amb un model de Giolito (Zappella, 1986, núm. 534), llevat dels textos que l'acompanyen. Ara flanquegen l'ocell dues parelles d'àngel i infant que s'agafen a un marc adicional (figura 147). A la part inferior de l'orla dos lleons alats sostenen una espessa garlanda vegetal sota la qual hi ha una cartel·la buida. A la part superior del marc hi ha un rostre de jove barbamec; al seu voltant s'entortolliga un filacteri amb un tercer text, aquest evangèlic: "Scrutamini Scripturas quoniam illae sunt quae testimonium perhibent de me, Io. V" ("Prou examineu les Escriptures, perquè us penseu que en elles teniu la vida eterna, i justament també donen testimoni de mi. Joan, 5").



Figura 147. Marca B de Jaume Cendrat [B-021] (*Introduction del simbolo de la fe*. Barcelona, 1584)

Comparant els lemes de Cendrat amb els originaris de Giolito, els dos fan referència a la immortalitat, però una de les sentències de l'italià, “Semper eadem” (“Sempre la mateixa”) sembla manifestar el desig de l'editor d'estabilitat i permanència del seu negoci. Aquest sentit no hi és en Cendrat. El seu propòsit és identificar-se amb l'au fènix a través de la cendra. Les frases adopten un to més clerical, inspirades en les Sagrades Escriptures o la litúrgia penitencial.

Són dinou les edicions de Cendrat<sup>114</sup> amb la marca B i abasten des de 1583 fins a 1598, quan es publica el segon volum de l'obra del jurista Jaume Càncer, *Variarum resolutionum iuris cesarei, pontificii et municipalis principatus Cathaloniae*. Madurell (1969, p. 138) esmenta una peculiaritat de l'exemplar que reproduceix amb aquest distintiu: “En la parte inferior de la cartela, junto al ángulo derecho, se leen las letras I. E., tal vez las iniciales del nombre y apellido del grabador”. En totes les edicions que s'han consultat de l'esmentada marca, no s'ha trobat cap llibre amb aquestes inicials; tot plegat fa pensar que les lletres es refereixen al propietari de l'exemplar.

El 1583 l'impressor Jaume Cendrat va utilitzar de manera excepcional un distintiu del difunt Claudi Bornat a la portada del llibre, *In Canticum Canticorum Solomonis explanatio*, mentre al colofó mantenia la seva marca B. En realitat, la producció de l'obra havia estat encomanada a Bornat l'any 1577, però passats tres anys sense haver publicat l'obra, s'establí un nou contracte amb Jaume Cendrat el 1580 per tal de continuar i acabar la feina (Madurell, 1973, p. 56-57). Potser Cendrat va voler afegir el distintiu de Bornat a les portades per deixar constància de la seva participació. Aquesta marca C de l'impressor Cendrat és un disseny de l'Infant Jesús cavalcant sobre l'àliga, concretament el distintiu H de Bornat.

Els altres senyals de Cendrat apareixen ja mort l'impressor, en temps dels seus successors que van conservar, com ja s'ha dit anteriorment, el nom del creador de la impremta. En gran mesura, la **Casa Jaume Cendrat** va mantenir la pràctica del difunt i va utilitzar de manera preponderant les seves marques parlants. De quinze edicions d'aquest període amb distintius tipogràfics, el taller aplica els senyals tradicionals en dotze. La marca C de la Casa Jaume Cendrat [**B-002**] s'adopta el 1590 en l'edició de la *Grammaticae Latinae institutio*, de Nebrija, en temps de refundació del taller. És simptomàtic que adoptessin el senyal de l'àliga elevada sobre un pedestal rematat amb una bola i flanquejat per dues serps, és a dir, l'identificador tipogràfic del prestigiós llibreter Guillaume Rouillé. Tal vegada el motiu de l'estampació d'aquest distintiu fou el d'acreditar i refermar la qualitat del taller davant de la clientela, a pesar de la mort del fundador. El

<sup>114</sup> S'inclouen els de l'impressor, la seva vídua i la companyia homònima.

dibuix que s'adopta és el mateix que havia fet servir l'estampador Pere Malo, el 1578, sense cap lema annex.

Arran d'haver estat soci impressor en alguna de les companyies de Claudi Bornat, com la constituïda el 25 d'agost de 1575 (Madurell, 1969, p. 132), on participaren a més Joan Fornós i la vídua de Pere Montpezat, part del material de Bornat probablement va restar en poder seu. Sigui com sigui, el 1591 la Casa Jaume Cendrat usa la seva marca D [B-108], que aplica com a únic distintiu tipogràfic en l'edició *De octo orationis partium constructione liber*. Correspon a l'antiga marca E de Bornat, la del nen Jesús amb la bola del món i cavalcant sobre l'àliga, amb les fulles de palma i llorer, dins d'un marc ovalat simple, desproveït de qualsevol ornament.

La marca E de la Casa Jaume Cendrat [B-116] (figura 148) també incorpora un altre distintiu de Bornat, la variant de la marca C, que representa Jesús Infant, dret i vestit amb túnica, que mostra la bola del món i té l'àliga retuda als seus peus. Com en l'original de Bornat, la part superior del cap està esborrada, amb la qual cosa no figura el nimbe. Apareix en la impressió de Cendrat de les *Reglas breus de arithmetica*, de Bernat Vila. En aquesta edició de 1596 hi ha un text que emmarca la imatge. Vindel (1942, núm. 318), que no recull en el seu repertori la imatge entre els distintius de Bornat, la reproduïx amb aquesta sentència. Tanmateix, és una frase sobre l'aritmètica i, per tant, fa referència al llibre i no té a veure amb la marca; per això, no crec que s'hagi de tenir en compte, d'igual manera que Vindel ha omès la línia de text que tanca la marca per la part inferior, a igual distància de les altres, i que diu: "Ab licencia i priuilegi de Sa Excelencia".

Hi ha tres estampes de Cendrat que no s'han tractat com a marques tot i aparèixer la primera d'elles al repertori de Vindel (1942, núm. 317).

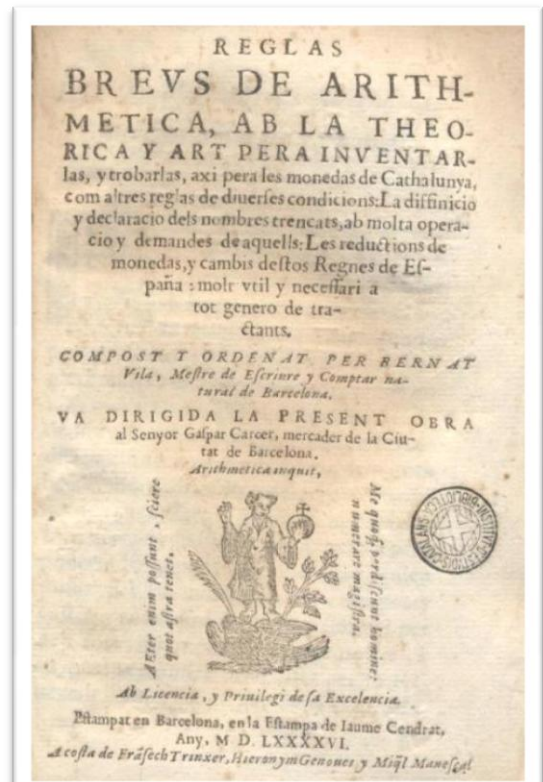


Figura 149. Portada de *Reglas breus de arithmetica*, amb marca E de Casa Jaume Cendrat [B-116] (Barcelona, 1596)



Figura 148. Gravats de Jaume Cendrat (*Summa dela doctrina christiana*, Barcelona, 1579)

És una imatge de l'Infant Jesús, despullat, amb una mà beneint mentre a l'altra du la bola del món. El Nen se situa en un paratge amb matolls i al cel s'hi dibuixen núvols. Un marc rectangular i una orla tanquen la imatge (figura 149). No s'ha considerat distintiu tipogràfic perquè figura només en una edició de la *Summa dela doctrina christiana*, de Pere Canisi, impresa el 1579, i concorda perfectament amb la temàtica de l'obra. Compleix, doncs, una funció bàsicament il·lustrativa. Es podria adduir la semblança amb els distintius de Bornat però, d'una banda, hi falta l'àliga, i de l'altra, el gest de beneir i l'atribut de la bola del món són elements molt característics de la iconografia del Nen Jesús, que pren gran volada en aquesta època.

Al Renaixement la literatura emblemàtica triomfa arreu. El gènere l'inicia Andrea Alciato amb *Emblematum liber*, que és reeditat de manera continuada, i aviat apareixen nous autors i textos. Els gravats del emblemes de vegades són adoptats com a distintius tipogràfics. Tanmateix, el fet més corrent és que s'aprofitin per il·lustrar llibres, sobretot les portades. El 1592 Cendrat imprimeix *Libro de medicina y cirurgia*, de Joan Calvo. Al colofó estampa una de les seves marques parlants i decora la portada amb un gravat d'una dona nua que s'ha afaitat part del cap amb una navalla. Aquesta imatge coincideix amb la que s'il·lustra l'emblema núm. 121 "In occasionem", d'Alciato. El gravat és lògic en un text adreçat a persones cultivades, però no sembla el tema de l'ocasió una matèria idònia per a un tractat de medicina. És possible que la tria de l'estampa tingui una altra finalitat i al·ludeixi, de manera indirecta, amb la navalla i el cap de la dona afaitat, a l'autor, Joan Calvo. En aquest cas, l'estampa no deu ser cap identificador tipogràfic.<sup>115</sup>

*Guirnalda de Venus casta y amor enamorado*, d'Heredia, obra impresa per Cendrat el 1603 té a la portada una estampa amb la famosa escena del pelicà picant-se el pit per nodrir els pollets (figura 150). Un text emmarca el dibuix: "Hijo de mi entendimiento, mas te diera mi pecho si mas tuviera". La representació es pot posar en relació amb les marques tipogràfiques de Diego de Gumiel i Pere Posa, però en aquest cas es justifica entendre-la com un simple gravat il·lustratiu del text. L'obra és un poemari on



Figura 150. Gravat de Casa Cendrat (*Guirnalda de Venus casta*. Barcelona, 1603)

l'autor expressa la pena per l'amor, no correspost, cap a una donzella. És cert que el pelicà simbolitza l'amor altruista i que no coincideix amb el sentiment amorós que es

<sup>115</sup> Al segle XVII la impremta de Jeroni Margarit reprèn aquest motiu com a marca.



canta, però tal com diu Copello (2008, p. 168-169), s'assisteix en el període a una certa indeterminació entre text i imatge, potser fruit “de una evolución del gusto del consumidor que ya no desea atribuirle a la imagen una función tan explicativa y escolar”.

**Onofre Gori** no treballa com impressor, es dedica exclusivament a l'ofici de llibreter. Com és costum en els noms d'aquells temps, en els documents conviuen diverses formes del seu cognom: Gori, Guari, Guarinus, Guarin... Va ser membre de la Confraria de Sant Jeroni, de Barcelona, entre 1575 i 1584, segons una relació redactada el 1696 (González Sugrañes, 1918, p.76). La data final és errònia perquè no es va morir en aquella data, sinó onze anys més tard.

El 1576, en un plet de l'impressor Samsó Arbús amb el seu soci Joan Rajol, se'l va triat com un dels dos àrbitres per dirimir l'afer (Madurell, 1971, p. 200), la qual cosa evidència un cert grau de reconeixement social. Era gendre del llibreter Claudi Bornat, casat amb la seva filla Anna (Madurell, 1973, p. 14). No es va limitar a vendre llibres, també en costejava la publicació i fou dels pocs llibreters que van tenir una marca pròpia [B-025]. Fins i tot en alguna edició, el seu senyal és l'únic present al llibre, malgrat que els tipògrafs eren Jaume Cendrat o Sebastià de Cormellas, que utilitzaven distintius de manera freqüent.

Gori aplica la seva marca entre 1579 i 1592 (figura 151). La primera edició on surt és el *Terentius*; la segona, de 1580, es titula *Modus examinandi sacrorum ordinum candidatos*, d'Holthusius, i l'última, *Llibre de consolat dels fets maritims*. En dues d'elles, el distintiu figura a portada, i l'altra, al colofó. La marca representa un castell merletat i flanquejat per dos grius alçats. Rodeja la imatge una anella ovalada, ornamentada en la part exterior. Dins l'anella figura la divisa: “Armas de Honofre Guarin, ISXO”. Probablement l'artífex no comptava amb xifres i els últims quatre signes volen indicar “1580”, però es desconeix els seu significat ja que la primera marca fou emprada un any abans. En els altres senyals, el 1580 no canvia. La marca és heràldica, tal com subratlla Gori en indicar-ho a la divisa. Recorda els distintius tipogràfics més primitius que consistien en escuts d'armes sense inicials i altres signes afegits. Reflecteix l'alta consideració que té el llibreter de si mateix.



Figura 151. Marca de Gori [B-025]  
(*Llibre de consolat de fets maritims*.  
Barcelona, 1592)

**Antoni Oliver** és un altre professional de la llibreria que va participar en el negoci editorial. Va ingressar a la Confraria de Sant Jeroni el 1553 i, segons la relació de 1698, va

morir el 1684 (González Sugrañes, 1918, p. 76). S'han observat errades en les dates de defuncions d'alguns confreres en el llistat esmentat, i l'any de la mort d'Oliver no concorda amb la documentació coetània. En realitat va morir el 1590 (Kamen, 1998, p. 552).

Una de les obres més ambiciosos que va endegar va ser la publicació infoli del *Lexicon seu Dictionarium*, d'Antonio de Nebrija, el 1595 (i reimpressa el 1597), a càrrec del tipògraf Jaume Cendrath. A banda de l'obra principal, aplega altres textos, com ara un diccionari mèdic o una relació de noms propis. Aquestes parts secundàries tenen la marca de Cendrath, però la portada principal té un gravat que no figura en cap altra obra d'aquest impressor. Hi figura la imatge de Dèdal, volant pel cel prop d'un paisatge costaner, sense cap lema. La marca és la que usa, en el seu format més gran, Pere Malo, i que constitueix la seva marca B, que adopta fins 1583 i que el seu fill Pau només usa el 1594. Aquest gravat de Dèdal cal considerar-lo en aquesta obra el distintiu d'Antoni Oliver [B-072], que hauria triat aquest disseny, que apareix a portada damunt la seva menció editorial, per reflectir la feina ingent i el resultat extraordinari assolit. Les altres obres finançades per Oliver de les quals tinc coneixement són de formats més reduïts.

“Ubertum Gotart, funditori literarum de empremta, naturalis ville de Çavoya, diocesis de Génova, ducatus de Savoye, olim habitator civitatis de Burgos, regni de Castella la Vella, nunc Barcinone residens”.

El text anterior correspon a la presentació d'**Hubert Gotard**, procedent d'un document notarial (Madurell 1970, p. 290). Mostra l'origen francès d'aquest artesà, que treballava a Barcelona des d'abans de 1577, primer com a mestre fonedor de lletres d'impremta i més tard exercint de tipògraf (Madurell, 1972, p. 188). Se sap que temporalment, el 1586, va establir el taller a la cartoixa de Scala Dei, al Priorat, d'igual manera que Joan Luschner i Joan Rosembach s'havien desplaçat al monestir de Montserrat per tal d'imprimir textos sota la supervisió directa dels monjos a finals del segle XV i principis del segle XVI, respectivament.

Madurell (1972, p. 193) recull vint-i-tres edicions impreses per Hubert Gotard; Millares Carlo (1981, p. 93-97) les xifra en trenta-nou, algunes amb la col·laboració de Jaume Cendrath, o finançades per llibreters, com ara Arnau Garrich i Francesc Trinxer, o per entitats, com el Col·legi d'Apotecaris.<sup>116</sup> És una producció considerable, sobretot tenint en compte que la seva activitat tipogràfica abasta una dècada, entre 1580<sup>117</sup> i 1590.

<sup>116</sup> *Concordia pharmacopularum Barcinonensium ...* Barcelona, 1587.

<sup>117</sup> De l'única obra de 1580, una *Grammatica Latina*, de Nebrija, no se'n coneix cap exemplar. Millares Carlo (1981, p. 90) refereix la notícia del bibliògraf Torres Amat.

Els dos primers distintius d'Hubert Gotard procedeixen del taller del difunt Claudi Bornat, usats el 1586. L'adopció és justificada, ja que Gotard va estar vinculat amb Bornat en la seva activitat professional, tal com es mostra a les *Cartas de Iapon, isla de las Indias orientales, ahora nueuamente venidas de los años 74, 75 y 76*, llibre que Bornat publica l'any 1580 amb un pròleg de Gotard (Millares Carlo, 1981, p. 91). Tal vegada amb aquests senyals vol fer ostensible la seva antiga relació. La marca A d'Hubert Gotard [B-109] figura a l'obra *De octo orationis partium constructione liber* i aplica el distintiu F de Bornat, això és, la imatge del nen Jesús cavalcant sobre l'àliga, amb la bola del món dins d'un marc ovalat de doble filet, sense figures, però amb quatre punts de subjecció disposats simètricament.

El mateix any, Gotard utilitza la seva marca B [B-114] en l'edició de *Commentaria in Ieremiam prophetam*, d'Andreu Capella, obra que va imprimir a la cartoixa de Scala Dei. Representa la imatge de Jesús Infant damunt l'àliga, amb la palma i el llorer, rodejada d'àngels amb flors, fruits i corns de l'abundància. Consisteix, doncs, en l'antic senyal I de Claudi Bornat.

A diferència de les anteriors, la marca C d'Hubert Gotard (Vindel, 1942, núm. 353) [B-005] no prové de cap impressor català. El model consta d'una àncora, amb una serp que s'entortolliga a la part superior i que és subjectada per dues mans sorgides dels núvols. La imatge s'usa el 1588 en l'edició de *Libro dela conversion dela Magdalena*, de Malón de Chaide. Aquest distintiu s'assembla als d'altres impressors, com ara del flamenc Ghislenus Manilius i l'italià Marcantonio Olmo, però en realitat tots ells imiten el distintiu de Jean Crespin (figura 152), impressor que treballa a Ginebra al tercer quart de segle, admirat per la qualitat i la quantitat de les seves produccions que superen les dues-centes cinquanta obres en vint anys.



Figura 152. Marca de Crespin (*Dictionnaire en theologie*. Ginebra, 1560)

Gotard va mantenir aquest distintiu que expressa, tal com reflecteixen els lemes que l'acompanyen en alguns impresos, la figura de Jesucrist. Segons Gilmont (1981, p. 67), l'àncora simbolitza Crist i la seguretat que dona a qui confia en Ell. La forma de tau de la part superior de l'àncora evoca el valor redemptor de la creu, i la serp al·ludeix a la serp d'aram feta i alçada per Moisès al desert (Nm, 21, 9)<sup>118</sup>

<sup>118</sup> “Moisès va fer una serp d'aram, i la posà damunt d'un pal. Quan una serp mossegava algú, aquest mirava cap a la serp d'aram, i vivia”.

i la seva referència evangèlica (Jn 3,14).<sup>119</sup> S'entén que Gotard aprofités l'ensenyament de Crespin, avalat per la seva fama, però sobta que adoptés aquest model en un país catòlic quan Crespin havia estat un dels principals editors de la Ginebra calvinista. En tot cas, a més de la faceta religiosa destaquen les seves edicions humanístiques de literatura grega, molt acreditades.

Del model que Hubert Gotard gairebé calca de Jean Crespin existeix una variant [B-006] en la qual s'afegeix un lema, “Bonae litterae nunquam sint sine virtute” (“Mai no hi ha bona literatura sense virtut”), que abandona, doncs, la temàtica religiosa de les divises de l'estampador de Ginebra (figura 153). La variant apareix en *Oratio de laudibus diui Nicolai episcopi habitata in florentissima Barcinonensium schola*, de Jaume Felip Gibert, impresa el 1588. No es coneixen altres impresos d'aquest tipògraf amb la marca de l'àncora i la serp.

De **Pere Gotard** se'n tenen molt poques dades. És probable que fos parent d'Hubert, però no hi ha constància documental de cap relació familiar ni de cap llibre imprès conjuntament. Tenint en compte que el pare d'Hubert es deia Pere (Madurell, 1970, p. 290), és pot conjecturar que fos un germà. La seva estada a Barcelona va ser breu, ja que durà només dos anys, i poc productiva. Només una de les seves edicions té una marca [B-002]; es tracta d'*El latino de repente*, de Juan Lorenzo Palmireno de 1588. Copia el senyal d'un llibreter compatriota molt conegut, el lionès Guillaume Rouillé, potser com a reclam per augmentar les vendes. És el model de l'àliga damunt d'una bola que s'alça sobre dues serps, sense cap lema, triat anteriorment per Pere Malo com a marca E.

A la mort d'Hubert Gotard el 1590, la seva vídua, **Maria Velasco**, que figura en els colofons com a Vídua d'Hubert Gotard, es posà al capdavant del negoci. Se'n coneix el nom sencer perquè a l'any següent va casar-se novament amb un altre tipògraf, Sebastià de Cormellas i en els capítols matrimonials s'esmenta el cognom del seu progenitor Bartolomé de Velasco, pagès de la ciutat de Burgos (Madurell, 1972, p. 196). Els anys 1590 i 1591 publica dues edicions —les *Institutiones grammaticae linguae Graecae*, de Pere Joan Nunyes, i la *Segunda y tercera parte de la Araucana*, d'Ercilla—, en les quals



Figura 153. Variant de marca C d'Hubert Gotard [B-006] (*Oratio ... diui Nicolai*. Baelcona, 1588)

<sup>119</sup> “I així com Moisès va alçar aquella serp al desert, així cal també que el fill de l'home sigui alçat, perquè tot el qui creu en ell tingui vida eterna”.

usa la marca C del seu marit Hubert [B-005], és a dir, el model de l'ànchora i la serp. En ambdós casos no va incloure cap lema.



Figura 154. Marca de Baresson [B-150] (*Tratado del amor de Dios*. Barcelona, 1594)

**Noel Baresson** treballa a Barcelona entre 1591 i 1594, any de la seva mort. Com en el cas d'altres impressors, coneixem la seva procedència gràcies al testament. Redactat el 4 de setembre de 1591, informa que és fill de Nicolau Baresson, negociant de Vilerup, al bisbat de Troyes, del regne de França, i de Jaumeta, la seva dona (Madurell, 1968, p. 213). La seva activitat professional va abastar els oficis de llibreter, editor i tipògraf. Un tema polèmic és la seu del seu taller, perquè en dos dels seus impresos es menciona el Castell de Sanahuja com a lloc de publicació. Alguns investigadors, com Palau (1948-1977, vol. 3, núm. 43127), han considerat el lloc dins de la ciutat de Barcelona; Madurell (1968, p. 214), en canvi, sosté que el topònim correspon a una residència dels bisbes d'Urgell en la seva demarcació diocesana. El tipògraf hauria desplaçat temporalment la seva impremta barcelonina per dur a terme la feina del bisbe urgel·lità. A favor de la tesi de Madurell és que aquell castell, prop del poble de Sanaüja, era propietat dels bisbes i, a més, el bisbe en qüestió, Andreu Capella, ja havia fet imprimir al tipògraf Hubert Gotard una altra de les seves obres a la cartoixa de Scala Dei per supervisar-ne la publicació. Només una edició de Baresson compta amb marca d'impressor [B-150] (figura 154). Apareix al colofó de *Tratado de amor de Dios*, de Cristóbal de Fonseca, publicada el 1594 i reeditada el 1596. Consta d'un pelicà en l'acció típica de picar-se el pit per nodrir els pollets amb la seva sang, simbolitzant la funció redemptora de Crist. Envoltat l'escena el lema: "In me mors, in me vita" ("En mi la mort, en mi la vida"). És el mateix lema —però no el mateix disseny de pelicà— que apareix en distintius francesos, com ara el de la societat de Jérôme de Marnef & Guillaume Cavellat, als anys seixanta del segle XVI.

Les marques institucionals —atès que només es consideren com a tals els distintius que figuren en edicions que mencionen explícitament que han estat costejades per l'entitat— són poc nombroses en aquest segle. Entre les entitats de govern, hi ha la **Diputació del General de Catalunya**, i entre les institucions eclesiàstiques, l'orde dels dominics. La primera entitat compta amb dos exemples de marques. La marca A [B-057] figura a les *Ordinacions sobre les Generalitats y Casa dela Deputacio del principat de Cathalunya, fetes enles corts generals ... en lany MDXLIIJ*, llibre publicat el 1543. El distintiu és l'escut de la Diputació del General de Catalunya, la creu de sant Jordi, composta d'una

creu plena de gules en camp d'argent. La marca A es presenta en escut caironat dins d'un marc quadrat, amb florons esquemàtics en els extrems (figura 155).



Figura 155. Marca A de la Diputació [B-057] (*Orde-nacions sobre les Generalitats... en l'any MDXLIIJ*. Barcelona, 1543)

La peculiaritat d'aquest model és que la creu no està gravada sinó que va ser pintada després de la impressió, una actuació que probablement deriva de les tècniques tipogràfiques rudimentàries de l'època i de l'exigència dels diputats d'exhibir la insígnia amb la vermellor que la caracteritzava. En qualsevol cas, l'acoloriment dels petits gravats, seguint la tradició dels miniaturistes dels còdexs manuscrits, era una pràctica encara molt estesa perquè continuaven creant-se molts llibres a mà, si bé la facilitat de l'operació en aquest cas no exigia un professional especialitzat i probablement es va fer dins del mateix obrador tipogràfic.

El culte a sant Jordi que s'havia començat a manifestar a l'edat mitjana no va arrelar en la devoció popular. De fet, és la Diputació del General la que promou la seva veneració. Al llarg dels segles XV i XVI celebra la festa de manera solemne i, tal com assenyala



Figura 156. Marca B de la Diputació [B-058] (*Capitols sobre lo redres del General ... any 1585*. Barcelona, 1587)

Anguera (2004, p. 69), “la Generalitat potenciava l'exhibició de la creu de sant Jordi per remarcar les prerrogatives davant la Corona”. Cal entendre, doncs, l'exigència dels diputats de respectar el disseny de l'escut en aquest voluntat d'afermar la seva autoritat.

L'ensinya de la Diputació del General de Catalunya també és present en l'edició de 1587 dels *Capitols sobre lo redres del General de Cathalunya y Casa de la Diputacio, fets en les corts celebrades en Montço ... any MDLXXXV* (figura 156). En aquesta ocasió, la marca B de la Diputació del General [B-058] té gravada la creu de sant Jordi amb un color fosc, que representa el

vermell. La creu torna a situar-se dins d'un escut caironat, però ara hi ha un marc amb àngels, flors i corns de l'abundància, que coincideix amb l'orla que utilitzava Claudi Bornat en la seva marca I, la més sofisticada de totes. La impressió del text s'encomana a Hubert Gotard que, com s'ha vist anteriorment, havia tingut una vinculació estreta amb Bornat durant el seus últims anys i possiblement s'havia quedat amb part del seu utilitatge tipogràfic. D'altra banda, cal subratllar el manteniment del patró de l'escut de la Generalitat: entre el primer model i el segon han transcorregut més de quaranta anys i, malgrat això, es conserva el mateix escut caironat.

Entre les institucions de l'Església Catòlica, una de les més actives en la producció intel·lectual és l'orde dels **dominics**, fundat el segle XII. S'imprimeixen nombrosos escrits d'autors dominics, i és que una de les seves missions és la predicació i la defensa de la fe cristiana. Si bé, en general, aquests textos els editen llibreters i impressors, en algun cas l'orde hi intervé directament. A la Catalunya del segle XVI s'han trobat dues edicions que manifesten explícitament el finançament per part de l'orde mendicant.

La marca que s'estampa en les dues edicions té el mateix model. Corresponen a dues entitats dominiques diferents, però adopten el mateix motiu comú: una creu de color blanc i negre amb els extrems amb forma de flor de lis, en un fons amb els mateixos colors invertits, que constitueix l'escut general de l'orde religiós. Heràldicament es descriu com un escut gironat d'argent i sabre, amb creu flordelisada, ressaltant de l'un en l'altre.

El 1583 es publica el *Thesauri concionatorum ... tomus primus [-secundus]*, de Tomás Trujillo; a la portada hi ha la marca del convent de Santa Caterina [**B-065**], amb la creu dominica dins d'un marc decorat amb motius florals i corns de l'abundància (figura 5). El marc és el mateix que utilitza Pere Malo en el distintiu B, el que empra en la representació de Dèdal, i és que Malo és l'impressor de l'obra de Trujillo.

El 1599 es publica la *Historia de la prouincia de Aragon de la orden de predicadores, desde su origen y principio hasta el año de mil y seyscientos*, de Francisco Diago, obra sufragada per la província d'Aragó, en la qual s'integren els dominics de Catalunya. Porta el distintiu de la creu flordelisada [**B-064**], típica de l'orde, i va acompanyada del lema: "Apprehende arma & scutum et exsurge in auditorium mihi" ("Pren les armes i l'escut, i vine a ajudar-me"), citació bíblica del Salm 35, verset 2. El marc que tanca el blasó està decorat amb volutes (figura 157).



Figura 157. Marca de la província dels dominics d'Aragó [B-064] (*Historia de la prouincia de Aragon de la orden de predicadores*. Barcelona, 1599)

### 5.2.3. EL SEGLE XVII

L'Europa del barroc manté el gust per les marques tipogràfiques, però a partir de la segona meitat de segle s'observa que, en línies generals, els tallers importants abandonen aquesta pràctica i que s'usen models més estereotipats.

La relació dels tallers catalans del segle XVII s'inicia, en aquest treball amb Lelio Marini perquè, si bé la seva activitat se situa a final del segle anterior, els seus identificadors tenen molta relació amb els d'alguns estampadors d'aquesta centúria.

Com esmenta en algun dels llibres que costreja, **Lelio Marini** era un llibreter de Venècia.<sup>120</sup> S'havia casat el 1586 a Barcelona, on signa les esposalles el 26 de febrer de 1586 amb la vídua Francesca Nin; en aquest document fa referència als seus pares, Joan Francesch Marini i Camil·la (Batlle, 1930, p [2]). Va participar intensament en el negoci

<sup>120</sup> *Vida de Christo señor nuestro*. Barcelona: en la empremta de Iayme Cendrad, a costa de Lelio Marini, mercader veneciano, 1598.



editorial de Barcelona en l'última dècada del segle XVI, probablement fins 1598, i va



Figura 158. Marca A de Marini [B-171] (*Candelabrum aureum Ecclesiae S. Dei*. Barcelona, 1595)

tenir contactes amb altres zones, com ara Alcalá de Henares, on va finançar el *Missal Romanum*, imprès per Juan Gracián el 1598 (Martín Abad, 1991, p. 158). Entre els impressors que van treballar per a marini hi ha Pau Malo i Sebastià de Cormellas, però va ser la companyia tipogràfica de Gabriel Graells i Gerard Dotil la més vinculada a la seva activitat editorial.

La marca A de Marini [B-171] es compon d'un sol lluent, amb rostre, que brilla amb els seus raigs malgrat els núvols que l'encerclen. Damunt del sol hi ha un filacteri que conté el lema: "Frustra oppositae"

("En va s'hi oposen"). Envolta l'escena un marc ovalat molt guarnit amb màscares, motius arquitectònics i florals (figura 158). No és un distintiu original, ja que la imatge acompanyada del mateix lema apareix anys abans en altres editors italians actius a Venècia, la pàtria de Lelio Marini, com ara la SocietÀ degli Uniti i Giacomo Bericchia. El disseny de Marini s'assembla molt al disseny d'aquells agents, fins i tot manté el mateix marc. El rostre del sol és l'alteració més aparent: en comptes de mirar lleugerament cap a l'esquerra, ara la mirada és més frontal i directa. Pel que fa a la divisa, el text recorda els clàssics. Luci Anneu Sèneca (1930, p. 83-84)<sup>121</sup>, a la seva carta 92 a Lucili, utilitza l'analogia del sol entre núvols per argumentar la força victoriosa de la virtut davant els obstacles:

"Però el sol manté la seva integritat àdhuc entre obstacles, i encara que s'interposi alguna cosa que ens privi de veure'l, continua igualment la seva obra i el seu curs. Mentre brilla entre núvols, no és més petit ni més feixuc que quan és serè, perquè hi ha molta diferència entre ésser tapat per alguna cosa o ésser-ne impedit. D'igual manera, no lleven res a la virtut els seus obstacles; no s'esdevé menor: brilla menys. Tal vegada no té tanta aparença ni tanta de brillantor als nostres ulls; en si és la mateixa i, a guisa de sol ennuvolat, desplega ocultament la seva força. Poden, doncs, contra la virtut, les calamitats, els danys i els maltractes el que poden contra el sol els núvols".

El lema escau al món editorial, perquè transmet un missatge de confiança en l'avenir, favorable a l'empresa malgrat els contratemps. Marini adopta el distintiu en quatre edi-

<sup>121</sup> Correspon a Carta 92, 17b-18.

cions entre 1595 i 1598 en obres que encomana a tipògrafs diferents: Pau Malo, Sebastià de Cormellas i la companyia de Gabriel Graells & Gerard Dotil.

El segon model d'identificador tipogràfic de Marini és la flor de lis; en té quatre dissenys diferents, que sempre segueixen el model florentí, és a dir, el lliri de tres pètals i dos estams entre ells. La marca B [B-088] és una flor de lis en vermell flanquejada, a la part inferior, per les seves inicials. L'envolta un marc rectangular de doble filet (figura 159). Generalment aplica el color vermell per identificar clarament el lliri amb l'escut de la ciutat de Florència. El 1595 i 1596 empra el senyal en les edicions de *Scrutinium sacerdotale*, de Fabio Incarnato, i *Responsiones casuum conscientiae*, de Luiz de Beja Perestrello.



Figura 159. Marca B de Lelio Marini [B-088] (*Responsiones casuum conscientiae*. Barcelona, 1596)

Es podria pensar que, amb l'ús d'aquest segon distintiu Marini reivindica el seu origen italià, que fa constar en alguns colofons. Tanmateix, l'explicació més plausible és que adopta un segell editorial acreditat que actua com a reclam per a les seves produccions. El segell triat és el dels Giunta, una de les grans nissagues italianes d'editors-impressors del segle XVI, i amb aquesta marca també al·ludeix indirectament a la seva ciutat natal. Els Giunta provenien de Florència, però el protagonista de la gran expansió del negoci fou Lucantonio Giunta, des de Venècia; en temps de Lelio Marini, els hereus de Lucantonio continuaven sent la branca de la nissaga més famosa, dinàmica i productiva.

Un altra possible explicació de la flor de lis en edicions de Marini estaria relacionada amb la política editorial dels Giunta. El 1521, en temps de Lucantonio Giunta, es va establir una sucursal de l'empresa al regne de Castella. Giovanni Giunta, nebot de Lucantonio, va instal·lar-se primer a Burgos i més tard a Salamanca, atret per la demanda de textos acadèmics de la universitat. Lucantonio Giunta, el Jove, nét del seu homònim, va continuar l'expansió del negoci, i a banda d'Itàlia, els seus contactes comercials més intensos van ser a la península Ibèrica, amb agents a Alacant, Madrid, Medina del Campo, Salamanca i Sevilla (Ceresa, 2001). En aquest context, l'ús de la flor de lis podria indicar que Marini havia estat un altre representant dels Giunta a Catalunya, però no s'ha trobat cap document que confirmi aquesta hipòtesi. A més, la inclusió de les seves inicials en comptes de les dels Giunta dificulta aquesta interpretació.



Figura 160. Marca C de Marini [B-087] (*La fuente desseada*. Barcelona, 1598)

Lelio Marini usa un altre disseny de la flor de lis de petites dimensions, amb les seves inicials a la part inferior. La marca C (Vindel, 1942, núm. 397) [B-087] amida 32 mm. En general, la flor és en vermell, però no està pintada, i tampoc no té marc (figura 160). Es troba en una única edició de 1598, a la portada de *La fuente desseada, o Institucion de vida honesta y christiana*, de Marc Antoni de Camós.



Figura 161. Marca D de Marini [B-089] (*Vida de Christo señor nuestro*. Barcelona, 1598)

La marca D de Marini [B-089] reproduïx la flor de lis, amb les inicials L. i M. al peu. Està dins d'un marc ovalat, decorat amb motius arquitectònics, busts i màscares (figura 161). En general, la flor i les lletres estan tintades de vermell, mentre que el marc és negre. La combinació policroma destaca l'element central de la imatge, d'un color més llampanant. La mida del distintiu és més gran que els anteriors: 51 x 48 mm. Es coneixen dues edicions amb aquest disseny: el

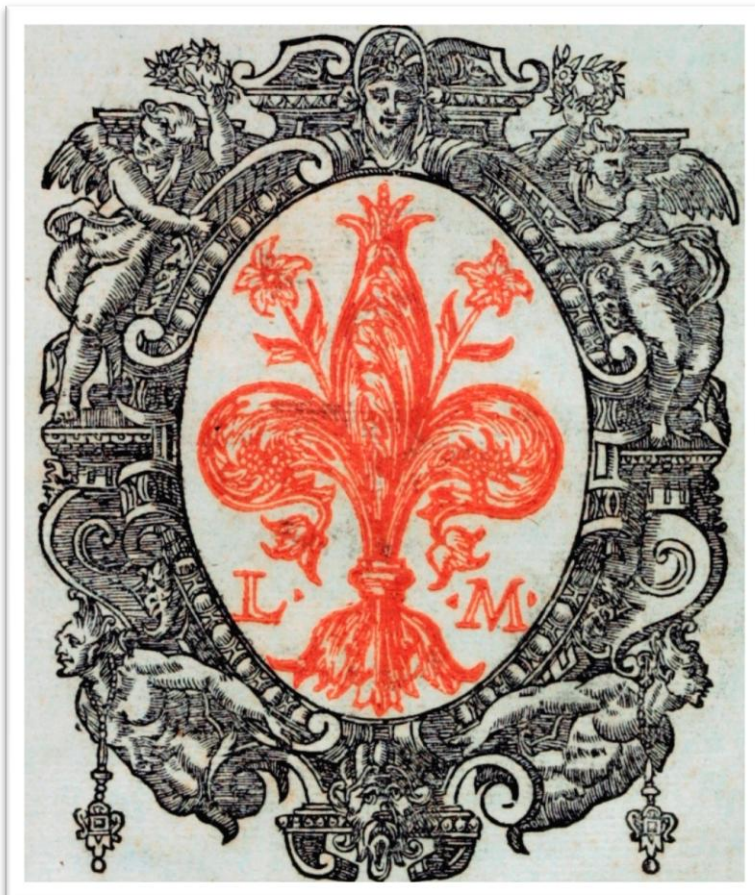


Figura 162. Marca E de Marini [B-090] (*Decisiones Supremi Senatus Regni Lusitaniae*. Barcelona, 1597)

text jurídic les *Decisiones nouissimae Sacri Regii Consilii Neapolitani* (1597), i *Vida de Christo señor nuestro* (1598), de Cristóbal de Fonseca.

L'últim disseny de Lelio Marini amb la flor de lis florentina és la marca E [B-090]. Està dins d'un marc oval decorat amb àngels que duen corones de llorer i atlants amb penjolls al coll (figura 162). Generalment la flor i les lletres estan acolorides de vermell. El disseny es una còpia exacta —inclòs el marc— d'un distintiu de l'editor venecià Lucantonio Giunta, el Jove. L'única dife-

rència entre les dues marques és la substitució de la G de Giunta per la M de Marini. Amb unes mides de 111 x 88 mm, és, amb gran diferència, el disseny del liri més gran dels adoptats per Marini. L'empra només un any més tard que Lucantonio l'usés per primer cop.



Figura 163. Marca F de Marini [B-164] (*Sententiae veterum poetarum*. Barcelona, 1596)

L'últim model del llibreter italià consta de dos dissenys. La marca F de Marini [B-164] representa una salamandra coronada i ajaguda entre flames. El marc ovalat que rodeja l'escena està decorat amb busts, màscares i volutes i conté el lema: "Virtuti sic cedit invidia" ("Així l'enveja cedeix davant la virtut") (figura 163). En el capítol sobre iconografia, ja s'ha

esmentat l'interès del Renaixement per aquest amfibi. La creença en la seva naturalesa ignífuga el convertia en una representació idònia per als distintius

tipogràfics, com si fos un talismà que propiciés la pervivència dels textos impresos. En el lema que acompanya la imatge de Marini no s'esmenta la primera part de la frase ("Així com el foc no destrueix la salamandra") perquè ja s'expressa amb el dibuix, i era familiar als lectors coetanis que coneixien els atributs ignífugs de l'animal.



Figura 164. Marca G de Marini [B-166] (*Decisiones Supremi Senatus Regni Lusitaniae*. Barcelona, 1597)

Com fa amb el distintiu dels Giunta, Marini pren el motiu de la salamandra d'un altre tipògraf venecià, Damiano Zenaro, que va popularitzar la imatge associada al lema citat. A la ciutat de Barcelona aquest distintiu apareix el 1596, en l'edició finançada per Ma-

rini d'un recull de textos de poetes, *Sententiae veterum poetarum*.

L'última marca de Marini, la G [B-166], també reproduïx una salamandra amb corona i entre flames. Sobre ella hi ha un filacteri que conté el lema difós per Zenaro: "Virtuti sic cedit invidia". La mida de la imatge és més gran que l'anterior i, per tant exigeix un marc ovalat diferent; en aquest cas, l'impressor reutilitza el que aplica al seu distintiu E [B-90], el de la gran flor de lis. Així doncs, el marc està decorat amb motius arquitectònics i màscares, d'on sobresurten un parell d'àngels que porten corones de llorer i dos atlants amb penjolls al coll. A més, Marini personalitza el nou disseny amb la inclusió de les seves inicials sota del dibuix de la salamandra, tocant els marges del marc, cosa que sembla indicar que les lletres no formaven part del gravat originari (figura 164). Probablement l'estampa també prové de la còpia d'un disseny d'un altre tipògraf on només hauria incorporat les seves inicials. El dibuix de l'animal té similituds amb el disseny de Lorenzo Pasquato, impressor de Pàdua, prop de Venècia. En alguns exemplars del distintiu de Marini, la salamandra i les inicials estan tintades de vermell que contrasta amb la negror del marc, un recurs molt emprat per l'editor italià. Usa aquest identificador tipogràfic el 1597, en la publicació de *Decisiones Supremi Senatus Regni Lusitaniae*. Cal advertir que d'aquesta edició hi ha dos estats amb diferències a la portada: un hi mostra la marca E, i l'altre, la marca G.

Acabada l'activitat de Lelio Marini, la impremta de **Gabriel Graells & Gerard Dotil**, que havia produït moltes de les seves edicions, va aprofitar les marques del llibreter venecià per distingir els seus treballs. Es coneix la procedència d'aquests tipògrafs arran dels seus matrimonis: Dotil era francès, del bisbat d'Aux, i va celebrar les esposalles a la catedral de Barcelona el 23 d'agost de 1588; Graells havia nascut a Cardona, i consta que el seu desposori es va celebrar el 5 de setembre de 1594 (Mas, 1917, p. 40-41). Els dos impressors van treballar sempre associats des de 1596 fins a 1610, data probable de la mort de Gerard Dotil.

Tot i la seva vinculació amb Marini, la marca A de Graells & Dotil [B-002] no pertany a l'editor venecià. En aquest cas, adopten el distintiu de l'àliga damunt del pedestal rematat amb la bola entre dues serps, que ja havien aplicat altres stampadors, com ara els Malo o Pere Gotard. Alguns l'havien adoptat a l'inici de la seva activitat professional, probablement a fi de donar credibilitat al seu negoci a l'empara de l'ensenyà respectada del llibreter Guillaume Rouillé, mort el 1589. Graells & Dotil no estaven en aquest estadi, però se'n serveixen el 1599 en una dels primers encàrrecs importants després de la desaparició de Lelio Marini, la impressió de *Primera parte de la vida del picaro Guzman de Alfarache*, de Mateo Alemán, a costa dels llibreters Miquel Manescal i Jeroni Genovès.

La marca B de Graells & Dotil (Vindel, 1942, núm. 403) [B-171] abans havia estat de Lelio Marini; correspon al seu distintiu A, el del sol i els núvols, i els dos tipògrafs no hi fan cap canvi. Apareix el 1600, a la portada d'una obra d'Antoni Olibà, *Commentarius ad Vsat. Alium namq. de iure fisci lib. 10 constit. Cathaloniae*.



Figura 165. Marca C de Graells & Dotil [B-165] (*Commentarius ad Vsat...* Barcelona, 1600)

En la mateixa edició d'Olibà, figura la marca C de Graells & Dotil [B-165] al full anterior a l'índex. Pròpiament no és un dels distintius de Marini, però se'n deriva perquè consta de la imatge central que apareix al seu senyal G, sense el marc ostentós dels àngels i els atlants que l'envoltava. Hi figura només la salamandra coronada i ajaguda entre flames, i sobre ella un filacteri amb el lema: "Virtuti sic cedit invidia" ("Així l'enveja cedeix davant la virtut"). No hi ha cap marc (figura 165).



Figura 166. Marca D de Graells & Dotil [B-162] (*Comoediae sex*. Barcelona, 1600)

La marca D de Graells & Dotil (Vindel, 1942, núm. 404) [B-162] és un segon disseny de la salamandra que probablement s'inspira en el distintiu F de Marini, tot i que és d'execució més matussera, trets que s'accentuen per les petites dimensions del senyal tipogràfic (26 x 33 mm). La salamandra entre flames es presenta sense corona. El marc ovalat que rodeja l'escena conté el lema i està decorat amb rostres i volutes molt esquemàtics. Hi ha una errada en la inscripció del lema: part de la paraula "Invidia" està escrita

al revés —no s'ha vist cap exemplar amb el text esmenat— (figura 166). Ateses les dimensions de la marca, s'aplica en dues edicions de 1600 de petit format: *El latino de repente*, de Juan Lorenzo Palmireno, i *Pub. Terentii Afri comoediae sex*.

La marca E de Graells & Dotil (Vindel, 1942, núm. 405) [B-167] representa una vegada més la salamandra enmig del foc, dins del marc sumptuós d'àngels i atlants, però s'han suprimit les inicials de l'antic editor venecià i no s'han substituït per les dels dos estampadors barcelonins. El disseny s'adopta en tres edicions publicades entre 1603 i 1606. A aquest últim any corresponen els *XII libros de la dignidad altissima de la Virgen*, obra escrita per Esteban Méndez i costejada pel llibreter Gabriel Lloberas.

L'últim distintiu de Graells & Dotil, la marca F (Vindel, 1942, núm. 406) [B-041] prové de l'antiga nissaga de llibreters Cortey. En aquest cas s'adopta el distintiu D de Jaume Cortey, que mostra una àliga amb les ales esteses damunt d'un cor sostingut per una mà que surt dels núvols. L'escena està encerclada per dues branques que s'uneixen al extrems. Amb tot, la nova marca té una diferència clara respecte a la de Cortey: s'hi han esborrat les inicials del llibreter (figura 167). Graells & Dotil l'empren en l'edició de *Jerusalen conquistada*, de Lope de Vega, de 1609. L'adopció del segell podria obeir a la important obra literària publicada per Cortey —Garcilaso, Jorge de Montemayor, Jaume Roig, Ramon Muntaner...— que d'aquesta manera es vincula amb la feina de la impremta de Gabriel Graells & Gerard Dotil.



Figura 167. Marca F de Graells & Dotil [B-041] (*Jerusalen conquistada*. Barcelona, 1609)

En morir Gerard Dotil, probablement el 1610, **Gabriel Graells** va continuar com a impressor fins 1619 i, encara que durant els anys 1614 i 1615 va associar-se amb Esteve Lliberós, va treballar sobretot en solitari. No va singularitzar aquesta època de treball individual amb noves figures a les marques, sinó que va continuar aplicant els distintius propis de l'antiga societat amb Dotil. La marca A de Graells [B-167], la salamandra estesa entre flames dins d'un marc amb àngels i atlants, i sense inicials, correspon al distintiu E de Graells & Dotil. Apareix a *Flores nuevas cogidas del vergel de las diuinas y humanas letras y de los santos padres*, edició publicada entre 1611 i 1612 del dominic Ramon Tomàs.

La marca B de Graells és un altre disseny de la salamandra [B-162]. De dimensions reduïdes, envolta l'escena un marc ovalat amb lema i decorat amb rostres i volutes. Com el seu equivalent, el distintiu D de Graells & Dotil, en la inscripció del lema està mal escrita la paraula "Invidia". Es troba a l'edició de *Conceptos extrauagantes y peregrinos sacados de las diuinas y humanas letras y santos padres* (1619), de Ramon Tomàs.

La marca C de Graells [B-171] consta del sol entre núvols en un marc ovalat molt guarnit. Correspon exactament al senyal B de Graells & Dotil i l'utilitza el 1618, a la portada de *De canonizatione sanctorum in honorem B. Ollegarii*, del pare Antoni Joan Garcia de Queralbs.

La flor de lis és un element molt utilitzat en els tallers catalans d'aquesta època, però sovint no constitueix una marca d'impressor, sinó un motiu ornamental d'influència francesa i italiana. Es difon amb diferents mides i dissenys usats alhora per diversos

tipògrafs. Vindel (1942, núm. 435) atribueix a Joan Simon, un llibreter que treballava a Barcelona a principis del segle XVII, la marca tipogràfica de la flor de lis, però aquest suposat senyal —el lliri gros, de model florentí i sense inicials—, només s’ha trobat en l’edició de 1607 d’una obra del jurista Francesc Molí.

En l’adopció d’aquest element vegetal, fins i tot s’aplica l’antiga marca E de Lelio Marini, la gran flor de lis, ara amb les seves antigues inicials desgastades, que ja no identifiquen el propietari. Així, Gabriel Graells empra aquest disseny de Marini en dues relacions històriques: la *Relacion verdadera de las capitulaciones se hizieron entre el principe nuestro señor y la infanta de Francia, y de la infanta de España con el rey de Francia* (1612) i la *Relacion verdadera venida agora de Florencia, la qual trata de como las seys galeras de Florencia tomaron a dos galeras de Roda* (1616). En general, Graells no sol incloure grans estampes per il·lustrar aquestes notícies històriques, que tenen una extensió breu; no sembla casual, doncs, que dos escrits referits a França i Florència estiguin decorats amb una imatge de la flor de lis que apareix en els blasons respectius.



Figura 168. Marca de Francesc Dotil [B-163] (*Desengaño de fortuna*. Barcelona, 1611)

**Francesc Dotil**, probablement parent de Gerard, imprimeix a Barcelona el 1611. No es té notícia que treballés associat amb Guillem Graells; però, en tot cas, la marca [B-163] que utilitza en l’edició de *Desengaño de fortuna* (1611), els relaciona: una salamandra entre el foc, dins d’un marc ovalat decorat amb rostres i volutes. S’assembla molt al distintiu D de Graells & Dotil, però l’execució és més destre, de traços fins que defineixen més clarament els rostres. La diferència més significativa

és al lema, “Virtuti sic cedit invidia”, on s’ha esmenat l’errada en l’escriptura de la paraula “Invidia” que apareixia en el distintiu dels dos tipògrafs (figura 168).

**Joan Amelló** és un tipògraf actiu a Barcelona entre 1597 i 1614. A partir de la informació dels colofons se sap que el 1598 tenia la impremta davant la rectoria de l’església del Pi, mentre que al 1606 tenia el taller a la plaça de la Trinitat. Amelló adopta dos distintius que anteriorment ja havien usat altres stampadors. La seva marca A [B-002] és la de l’àliga, amb les ales esteses, damunt d’un pedestal rematat amb una bola i flanquejada per dues serps, que Pere Malo introduí al Principat (marca E). És, doncs, el model de Guillaume Rouillé (Baudrier, 1895-1921, vol. IX, p. 68, núm. 7), que Amelló adopta sense lema, en la versió més difosa entre els companys d’ofici barcelonins. L’aplica dos cops: a l’edició de la *Quarta y quinta parte de la Araucana* (1598), poema



èpic de Diego de Santisteban, i a la del *Sermo del rey don Iayme el segon* (1606), de fra Miquel Quintana.

La marca B d'Amelló [B-072] és una imatge extreta de la mitologia grecoromana, la figura de Dèdal volant prop de la costa. Barbut i alat, des del cel assenyala amb una mà al sol, i amb l'altra, la terra, on ha caigut el seu fill Ícar. Envoltada d'un marc guarnit amb flors i cornucòpies, aquesta estampa l'havia utilitzada per primer cop la companyia de Pau Cortey & Pere Malo el 1571. Amelló la situa al colofó de *Flos sanctorum, Secunda parte* (1600), de Villegas.

**Juan de Bonilla**, un dels llibreters més importants de Saragossa, també va participar en el negoci editorial a Barcelona durant els últims anys del segle XVI i el primer terç del XVII. El 1610 va comprar, amb el seu pare Felipe de Bonilla, una gran fons de llibres i paper a Sebastià de Cormellas, llibreter i impressor de Barcelona (Jiménez Catalán, 1925, p. 54-55). Al Principat va dedicar-se sobretot a editar llibres, molts d'ells de temàtica religiosa que, entre altres, imprimien la casa Jaume Cendrat, Graells & Dotil i Jeroni Margarit. Va morir, segons Jiménez Catalán (1925, p. 53) "allá por el año 1636".

El llibreter aragonès utilitza quatre marques en les obres impreses a Barcelona, totes relacionades amb un mateix model inspirat en l'au fènix. La marca A de Bonilla (Vindel, 1942, núm. 427) [B-019] s'empra el 1603 al *Flos sanctorum. Quarta parte*, de Villegas. S'hi representa l'au prodigiosa, de la qual no es veuen les ales senceres, que es consum damunt del foc. Envolta l'ocell un marc ovalat on hi ha el lema, que flanquegen dos llancers. Els soldats estan damunt d'un casc i una tortuga amb el cap aixe-



Figura 169. Marca A de Bonilla [B-019] (*Flos sanctorum, Quarta parte*. Barcelona, 1603)

cat. Hi ha les inicials de l'editor damunt (I.B.) i sota (IDB) de la imatge principal, en una decoració amb volutes, fruits i branquillons amb nou fulles (figura 169). Pot sobtar aquest detallisme en la descripció de certs aspectes del gravat, però constitueixen els elements diferenciadors respecte als altres distintius del llibreter. El lema és un dels habituals en els senyals tipogràfics amb la imatge de l'au fènix: “Ex me ipso renascor” (“Reneixo de mi mateix”).

El doble joc d'inicials correspon al mateix editor, tal com es desprèn d'algun altre disseny on les tres lletres I.D.B. coincideixen a dalt i a baix. Això, unit a la presència d'un castell en un d'ells, com si fos noble, manifesta un clar afany de reconeixement social per part de Bonilla. La tria de l'au fènix, símbol d'immortalitat, mostra la voluntat de pervivència i de triomf del seu negoci editorial. Jiménez Catalán (1925, p. 54) il·lustra la seva informació sobre les marques de Bonilla amb un exemple d'aquest disseny, i n'indica l'origen francès: “Usó el siguiente escudo, que copió, salvo ligeras modificaciones, de los impresores de Lyon, Pedro y Claudio Landry”. L'afirmació de Jiménez Catalán és inexacta. És evident la semblança del disseny dels Landry (Baudrier, 1895-1921, vol. V, p. 313) amb el de Bonilla; ara bé, aquestes similituds es refereixen a la composició del distintiu, als diversos marcs i a les figures dels llancers.<sup>122</sup> L'element central i el lema són ben diferents ja que els Landry sempre exhibeixen com a motiu principal un roure.

El segon distintiu apareix el 1604, a l'edició de *Monarchia mystica de la Iglesia*, de Lorenzo de Zamora. Respecte al disseny anterior, la marca B de Bonilla [B-017] mostra una diferència fonamental pel que fa a les mides. El primer senyal, amb 114 x 84 mm, duplica els 55 x 42 mm d'aquesta segona marca. De tota manera, hi són presents els mateixos elements que en la versió gran: l'au fènix es crema damunt del foc, i té part de les ales tapades pel marc que la rodeja amb el lema; així mateix, un llancer se sosté amb un peu damunt la tortuga amb el cap alçat i l'altre soldat, damunt d'un casc (figura 170).



Figura 170. Marca B de Bonilla [B-017] (*Monarchia mystica de la Iglesia*. Barcelona, 1604)

És en els extrems superiors on hi ha una dissemblança clara: els branquillons tenen tres o quatre fulles, menys de la meitat que a l'altre distintiu. Lògicament, la reducció de les dimensions també provoquen l'aplatament de la

<sup>122</sup> Els llancers s'assemblen però estan en posició inversa en les marques de Bonilla i Landry: el de la dreta ocupa el lloc esquerre, i al revés.

imatge, amb un marc ovalat menys apuntat. Malgrat l'escurçament, manté intactes les dues inscripcions amb les seves inicials. Aquesta marca B no s'aplica a llibres de gran format, sinó a una edició en 4°. Bonilla mostra una gran riquesa de dissenys d'aquest model de l'au fènix i els llancers, tal com reflecteix Vindel, que recull set versions de la marca usades a Saragossa i a Barcelona, no reproduïx la marca B, cosa que demostra que el llibreter aragonès va fer servir més dissenys alternatius.

La marca C (Vindel, 1942, núm. 426) [B-020] figura en tres edicions de 1606, 1609 i



Figura 171. Marca C de Bonilla [B-020] (*Monarchia ecclesiastica*. Barcelona, 1620)

1620. Té unes mesures similars a les del primer distintiu i, per tant, es destina a infolis. Contràriament a les dues marques anteriors, ara les ales de l'au fènix es veuen íntegrament dins del marc, i la tortuga que està sota d'un dels llancers no alça el cap. Com en el senyal A, els branquillons de les volutes superiors tenen vuit fulles o més. Les inicials de l'editor només figuren sota la imatge principal. La composició té un aspecte més elegant, amb figures més estilitzades (figura 171).

L'últim distintiu que Bonilla emprà en les impressions barcelonines, la marca D (Vindel, 1942, núm. 417) [B-018], té dues manifestacions: la *Tercera parte de la vida de Christo Señor Nuestro, que trata de sus parabras* (1606), de Cristóbal de Fonseca, i els *Cigarrales de Toledo* (1631) de Tirso de Molina. En el repertori de Vindel (1942), s'esmenta erròniament l'edició de Tirso com a exemple de la marca núm. 425.



Figura 172. Marca D de Bonilla [B-018] (*Terceira parte de la vida de Christo*. Barcelona, 1506)



Figura 173. Marca d'Angelo Tavano [B-151] (*Inhibitionum et magistratus ...* Barcelona, 1608)

La marca D de Bonilla amida 69 x 56 mm. Pel que fa als elements diferenciadors, les ales del fènix no es veuen en la seva integritat, un llancer trepitja la closca d'una tortuga que no alça el cap i els branquillons de les volutes superiors tenen vuit fulles o més. Hi ha les inicials de l'editor (I.D.B.) damunt i sota la imatge principal. En alguns exemplars la foguera s'ha acolorit amb vermell; en marques precedents també se solen pintar altres elements, com ara la sang vessada (figura 172).

**Angelo Tavano** treballa a Saragossa com a impressor, i ocasionalment combina aquesta tasca amb la de llibreter i també amb la d'editor d'algunes obres. Com Juan de Bonilla, estén la seva activitat a Barcelona, i el 1608 hi costea l'edició d'*Inhibitionum et magistratus iustitiae Aragonum tractatus*, de José de Sessé, impresa per Graells & Dotil.

A portada inclou la seva marca (**B-151**), que ja havia fet servir en la producció saragossana, en la qual es representa l'escena típica del pelicà: l'ocell picant-se el pit per nodrir les cries amb la pròpia sang. Un marc ovalat i decorat amb volutes rodeja l'escena. En els extrems, hi ha quatre infants nus amb corns de l'abundància i fruits. El tema central de l'ocell, difós en tantes marques, el propietari el singularitza afegint-hi el seu monograma: a la base del marc hi ha una A majúscula coronada amb el pal superior de la T i una creu al damunt. En alguns exemplars, com és costum, el pit del pelicà i el monograma estan pintats de vermell (figura 173). A l'Espanya del barroc, el pelicà simbolitza la figura de Crist i la seva funció redemptora, o també l'amor altruista. Segons Cacheda Barreiro (2006, p. 83-84) alguns impressors trien aquest animal com a marca distintiva perquè era “símbolo de la filantropía y del amor al prójimo”.

Jiménez Catalán (1927, p. 18) apunta erròniament que la marca de Tavano va ser usada en altres llibres per Graells & Dotil. Tavano es va retirar de la feina o bé va morir el

1608 perquè l'any següent ja s'ocupen del taller els seus fills Juan Antonio i Juan Bautista.

**Joan Burgués** fa de llibreter a Barcelona, primer a la plaça Nova, tal com s'indica en algun dels breus impresos que ven vers 1573,<sup>123</sup> i més tard a principis del segle XVII, a la plaça de Santa Anna. El 1606 estampa una marca pròpia [B-161] a *Modus recitandi officium diuinum*. Consisteix en una rosa de cinc pètals i tija amb tres fulles, envoltada d'una orla ovalada (figura 174). Aquest dibuix no és un gravat per il·lustrar el text. Ho confirma la menció de venda, a la portada: “venundantur Barcinone sub signo rosae, apud Ioan. Burgues, biblio. iuxta plateam Santa Anne” (“Es venen a Barcelona, sota el senyal de la rosa, a càrrec de Joan Burgués, llibreter a la plaça de Santa Anna”). Així doncs, la rosa era l'enssenya que decorava la seva botiga. A diferència d'altres zones, la marca al·lusiva a l'enssenya comercial no és corrent a Catalunya.



Figura 174. Marca de Joan Burgués [B-161] (*Modus recitandi officium diuinum*. Barcelona, 1606)

Els Cormellas són una de les grans nissagues de llibreters-impressors a la Barcelona del segle XVII. Part dels seus ascendents són francesos. **Sebastià de Cormellas**, el fundador del negoci editorial a Barcelona, havia nascut a Alcalá de Henares, fill de Francisco, tipògraf parisenc, i de Luisa López (Madurell, 1972, p. 195-196). A Alcalá, Francisco Cormellas havia treballat associat amb Pedro de Robles, imprimint obres per a llibreters d'Alcalá, Madrid, Conca i Toledo entre 1563 i 1565 (Martín Abad, 1991, p. 109-110), data probable de la seva mort.

El seu fill Sebastià va orientar l'activitat professional cap a Catalunya. El 24 de gener de 1591 va signar els capítols matrimonials amb Maria Velasco, vídua de l'impressor Hubert Gotard, traspassat l'any anterior. Sebastià de Cormellas va dirigir des d'aleshores la impremta, que va ampliar amb la compra de l'antic taller dels Malo (Viada, 1920, p. 10). Va donar una gran volada al negoci que va transformar, en paraules de Llanas (2002, p. 273), en “l'obrador tipogràfic barceloní més fecund de tot el segle”. A la feina d'estampar, Cormellas va afegir la d'editor i llibreter. El 10 de desembre de 1595 va ingressar a la Confraria de Sant Jeroni dels llibreters barcelonins (González Sugrañes, 1918, p. 78). L'empresa dels Cormellas perduraria al llarg de tot el segle a través dels seus descendents.

---

<sup>123</sup> *Summa del testament de part dels bandolers dela companyia de Moreu Palau, Cascauell y Camadall a sis de abril, 1573*. Barcelona, [1573?].

En consonància amb la gran producció del taller de Sebastià de Cormellas, el nombre de marques que presenta és elevat, si bé la varietat respon als dissenys, ja que els models dels quals parteixen són pocs. En el procés d'adoptar distintius tipogràfics per al negoci de Cormellas, hi tenen un paper destacat els senyals usats anteriorment per les impremtes que va reunir. A través de la seva dona, Maria Velasco, va disposar lògicament del fons del seu primer marit, Hubert Gotard, però també d'alguns distintius de Claudi Bornat, fruit de l'estreta relació que van mantenir. Per això, la marca A de Sebastià de Cormellas (Vindel, 1942, núm. 381) [B-118] prové de l'utilitatge de Claudi Bornat. És el seu antic distintiu B, una representació de Júpiter amb l'àliga i cinc estrelles de sis puntes, envoltada d'una corona de llorer i el lema "In Iovis usque sinum" ("Fins al si de Júpiter"). L'utilitza des de 1597 fins a 1628, i és la marca més emprada perquè figura en deu edicions. Potser el motiu del seu èxit rau en el lema, que predica l'estima per als clàssics. Cal indicar que Viada (1900, p. 153) nega el caràcter de marca a la imatge de Júpiter: "no fou tal segell, sinó un floró usat indistintament per molts stampers barcelonins".

L'obrador també va continuar aplicant l'únic distintiu usat per Maria Velasco, heretat d'Hubert Gotard: l'àncora, amb la serp enrotllada a la part superior, i agafada per dues mans entre núvols. Aquesta marca B de Sebastià de Cormellas (Vindel, 1942, núm. 353) [B-005] figura en dues edicions, a l'*Apologia medicinalis*, de Pedro Váez (1593), i a la *Chronica de los santos de Sardeña*, de Dimas Serpi (1600).

A la portada de l'edició de Dimas Serpi hi ha un text que rodeja el distintiu: "Estote prudentes, sicut serpentes. Matth. cap. 10",<sup>124</sup> que és una cita evangèlica extreta de la crida de Jesús als apòstols, precursors dels sants de què tracta el llibre. És, doncs, una frase referida al llibre, i per tant, no forma part de la marca. Estampar només dos cops el distintiu de l'àncora no indica que sigui un senyal que s'abandonés; ans al contrari, Sebastià de Cormellas va utilitzar cinc dissenys més amb aquest motiu durant la seva carrera.

A la primera dècada del segle XVII reprèn el model de l'àncora i la serp, però amb un disseny molt diferent, basat parcialment en el distintiu del llibreter aragonès Juan de Bonilla, que havia modificat el senyal tipogràfic de l'impressor lionès Pierre Landry. Bonilla havia mantingut en bona mesura el marc sofisticat del francès, però havia substituït la seva imatge principal. El distintiu C de Sebastià de Cormellas [B-010] (Vindel, 1942, núm. 376), que amida 112 x 83 mm, té com a element central l'àncora i la serp i s'inspira en el marc de Bonilla, tot i que no el copia exactament. Com ell, col·loca a

<sup>124</sup> La citació bíblica exacta és: Bíblia. Jn 10, 16b.

l'esquerra un llancer, ara barbut, damunt d'una tortuga, i a la dreta, la dona amb la llança i la cornucòpia, però cap dels soldats no és igual que els de Bonilla (figura 175).

També manté les estructures amb volutes a dalt i a sota de la imatge principal, amb els dos escudets amb inicials. En el superior, ara hi ha les inicials de Cormellas (S.D.C.), que flanquegen un cor, que reemplaça el castell de Bonilla. A l'escudet inferior hi ha les lletres D.I.G., enmig d'un triangle coronat amb una creu patriarcal —senyal segurament tipogràfic—, la qual cosa podria indicar que estava relacionat amb un altre impressor, però no se n'ha descobert la identitat. Vindel (1942, p. 288) apunta que “seguramente pertenecía a algún pariente de Gotard, que estaría en la imprenta de oficial o regente”. El distintiu afegeix al disseny de Bonilla nous ornaments amb motius florals al voltant del marc ovalat.



Figura 175. Marca C de Sebastià de Cormellas [B-010] (*Obras de Ludouico Blosio*. Barcelona, 1614)

En resum, la marca C reflecteix la història de l'obrador:

l'actual, de Sebastià de Cormellas, amb el símbol parlant del cor, i l'antiga, de Gotard, amb el símbol de l'àncora que el caracteritzava. A més, l'escut inferior probablement també al·ludeix a un altre tipògraf que treballaria amb Cormellas. Aquesta marca C va introduir-se el 1606 amb la publicació de *Las obras de Blosio*, i vas ser emprada en sis títols més fins al 1614.

Existeix un altre distintiu, la marca D de Sebastià de Cormellas [B-011] que és gairebé idèntic al senyal anterior. L'única diferència és l'escut inferior on apareix el triangle coronat amb la creu patriarcal i sense cap lletra. Això fa pensar que l'impressor D.I.G. que figurava anteriorment ja no estava actiu o que ja no estava vinculat amb Cormellas. Sembla confirmar-ho el fet que les dues edicions on apareix l'escut sense inicials són

les més tardanes: el *Libro de la vida y obras maravillosas del sieruo de Dios, el bienaventurado padre fray Pedro Nicolas Factor*, de Cristóbal Moreno (1618), i una al·legació jurídica, *Iuris responsum pro Anna March et Moxo, vidua Baltazaris Ausiae March et pupillis Marchs...* (1625).

El disseny anterior, de grans dimensions, no era apte per als formats en 4°. Així doncs, la marca E de Sebastià de Cormellas (Vindel, 1942, núm. 377) [B-008] s'hi adequa amb unes mides més reduïdes, de 67 x 54 mm. Malgrat la reducció, es manté el mateix disseny llevat d'algun element secundari, com la vegetació que envoltava el marc ovalat, que desapareix. Aquest distintiu està present en quatre edicions entre 1606 i 1613.

Tal com havia succeït abans, hi ha un disseny idèntic al distintiu E, excepte per l'absència de les inicials en el segon escudet (figura 176). Corroborant la hipòtesi, la

marca F de Sebastià de Cormellas (Vindel, 1942, núm. 378) [B-009] també apareix més tard que les edicions amb l'escut que té les lletres D.I.G. El llibre on s'inclou és el recull *Doze comedias de Lope de Vega*, imprès el 1618.



Figura 176. Marca F de Sebastià de Cormellas [B-009] (*Doze comedias*. Barcelona, 1618)

L'últim distintiu amb l'àncora i la serp, la marca G de Sebastià de Cormellas (Vindel, 1942, núm. 379) [B-007], s'aplica als llibres de format en 8°. La mida és de 44 x 39 mm. El senyal conserva la majoria de trets dels distintius més grans, però lògicament hi ha un menor nivell de detall. Així, el cos de la serp només s'enrotlla un cop al voltant del pal de l'àncora mentre que en altres dissenys s'hi entortolliga dues vegades. Ara les garlandes de fruits de les volutes inferiors han desaparegut (figura 177). De tota manera, són detalls anecdòtics, ja que prevalen les coincidències amb els altres dissenys. S'utilitza en cinc edicions des de 1607, any de la publicació de *Veyntiquatro discursos sobre los pecados de la lengua*, de Luis de Torres, fins al 1617, en la impressió d'un escrit de Joan Lluís Vives, *Linguae Latinae exercitatis*.



Figura 177. Marca G de Sebastià de Cormellas [B-007] (*Institutio grammatica*. Barcelona, 1609)

Encara que el cor figura en els distintius que contenen l'àncora, Cormellas va utilitzar altres senyals on aquest



òrgan constituïa l'element central. Curiosament, l'identificador tipogràfic més antic que es conserva d'ell ja recull el cor de manera molt destacada; ara bé, durant les primeres dècades del segle XVII la forma predominant d'exhibir el cor és en el conjunt amb l'àncora. No és fins als anys trenta quan s'imposa plenament la fórmula del cor sol, sense més referències a l'antiga impremta Gotard. El distintiu més antic és la marca H de Sebastià de Cormellas (Vindel, 1942, núm. 369) [B-054], que només es conserva a l'edició publicada el 1592 de *Guerras ciuiles de los romanos*, d'Apià.

El cor es presenta amb vuit ferides, i es facilita la comprensió del seu significat, dividint el nom de l'impressor per formar els mots "cor" i "mellas" (figura 178). En castellà antic existia també el mot "cor"; de fet, encara figura al *Diccionario de la lengua española* de la RAE que l'indica com a sinònim de "corazón", si bé indica que és un mot en desús. Per tant, en el text no ha fet la combinació d'un mot en català i l'altre en castellà. L'orla historiada amb àngels que porten corns de l'abundància no és original; prové de la marca I de Claudi Bornat, decorant el nen Jesús que cavalca damunt l'àliga. Cormellas l'obté a través de l'utilatge del primer marit de la seva dona, Hubert Gotard, que havia treballat amb Bornat.

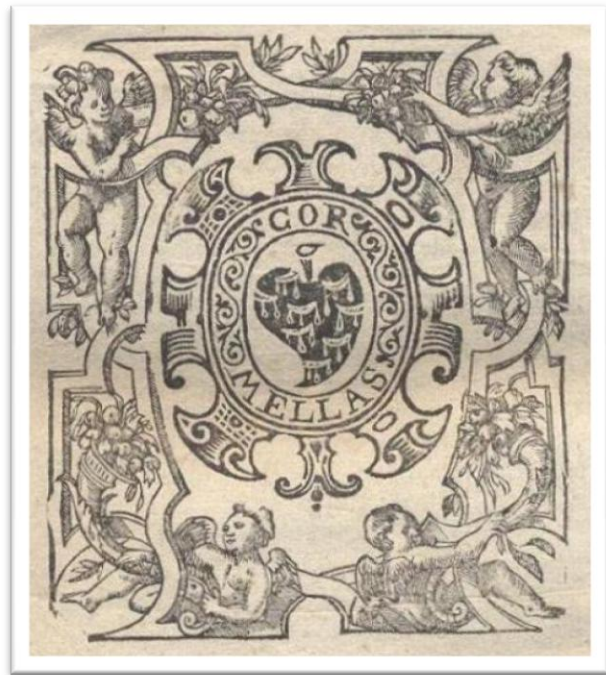


Figura 178. Marca H de Sebastià de Cormellas [B-054] (*Guerras ciuiles de los romanos*. Barcelona, 1592)



Figura 179. Marca J de Sebastià de Cormellas [B-035] (*Tratado sobre los euangelios...* Barcelona, 1622)

Un any més tard, el 1593, s'estampa estampar la marca I de Sebastià de Cormellas (Vindel, 1942, núm. 370) [B-053] a *Euripidis Satyrus Cyclops*. Aquest distintiu es va tornar a usar més de vint anys més tard, el 1616 i el 1620. L'impressor crea el nou disseny, sense afegir res de nou, només prescindint de l'orla historiada d'àngels manlevada de Bornat i de Gotard. Simplifica així el distintiu i concentra l'atenció en l'element central, el cor amb vuit ferides, rodejat pel marc ovalat amb les dues parts del seu cognom.

Un disseny de cor que difereix de tota la resta és la marca J de Sebastià de Cormellas [B-035]. En aquest cas no fa referència al cognom sencer perquè

representa un cor indemne, sense sagnar. El dibuix és simple: l'òrgan del cos humà, parcialment ombrejat per donar-li volum, del qual surt un vas sanguini. Està enquadrat en un marc rectangular sense cap ornament (figura 179). La imatge només es va emprar en l'edició de la *Primera parte de los tratados sobre los euangelios que dize la Iglesia en las festiuidades de los santos*, de Diogo Lopes de Andrade (1622). Reprèn la imatge del cor, tal com es representa en l'escut superior dels distintius de l'àncora i la serp de Cormellas.

A l'última dècada d'activitat, tots els distintius parlants de Cormella segueixen el mateix esquema d'un cor amb sis ferides —dues menys que en les representacions del cor malmès dels senyals més antics. Millora l'aparença estètica del distintiu amb les nafres disposades regularment en

columnes de dos. La marca K (Vindel, 1942, núm. 374) [B-050] és la més gran del grup; amida 108 x 90 mm i compta amb una orla historiada, atapeïda de figures humanes, animals, vegetals i elements escultòrics i arquitectònics. A la part inferior del distintiu hi ha dues sirenes, i a la superior, dues figures humanes assegudes amb animals a la falda. Entre la decoració recarregada, destaca enmig de la marca, i encerclat amb una anella ovalada amb el nom del tipògraf, el gran cor ferit, pintat de color fosc per ressaltar les ferides (figura



Figura 180. Marca K de Sebastià de Cormellas [B-050] (*Lexicon ecclesiasticum*. Barcelona, 1631)

180). El senyal s'aplica el 1630 i 1631 a les portades de les edicions de la *Quinta parte de la historia pontifical*, de Marcos de Guadalajara y Javier, i del *Lexicon ecclesiasticum Latino Hispanicum*, de Diego Jiménez Arias, respectivament.

Respecte a l'anterior, la marca L de Sebastià de Cormellas (Vindel, 1942, núm. 372) [B-047], de 69 x 60 mm, substitueix l'orla historiada per una decoració floral, amb deu fulles que es retorcen al voltant de l'anella que conté el cor amb les sis nafres. Damunt del marc ovalat, una cara i unes ales d'àngel (figura 181). En les representacions del cor ferit, aquest òrgan es presenta tintat de color negre tant per destacar-lo respecte al marc com per distingir amb claredat les nafres, que s'assenyalen en blanc. Aquest distintiu figura en sis edicions entre 1631 i 1636.



Figura 181. Marca L de Sebastià de Cormellas [B-047] (*Asuntos predicables para todos los domingos despues de Pentecostes*. Barcelona, 1631)

En un examen poc acurat, la marca M de Sebastià de Cormellas (Vindel, 1942, núm. 373) [B-046] semblaria igual que la L anterior, tret de la seva part superior on es reemplaça l'àngel per una flor en consonància amb la resta de decoració vegetal. En realitat, el gravat és nou, de 52 x 47 mm, amb el cor i el marc ovalat menys apuntats i amb una diferència en la inclinació i el nombre de les fulles —ara en son vuit— (figura 182). El senyal figura en tres edicions entre 1634 i 1638. Segons Vindel (1942, p. 285) existeix una altra marca amb un disseny semblant, però de mida més petita: “En un pequeño libro que vi en Barcelona, y que no pude reproducir, se encontraba una marca parecida a ésta, pero del tamaño de un sello de correos”.<sup>125</sup>



Figura 182. Marca M de Sebastià de Cormellas [B-046] (*Instruccion de sacerdotes*. Barcelona, 1637)

La marca N de Sebastià de Cormellas (Vindel, 1942, núm. 371) [B-049] manté el cor amb les sis nafres dins d'una anella que conté el nom de l'impressor, per bé que la forma del marc ja no és ovalada sinó circular. Tanmateix, l'element diferenciador d'aquesta imatge és la presència de quatre àngels, representats només pel cap i les ales, en l'interior de quatre semicercles que envolten l'anella, a manera de pètals d'una flor.

<sup>125</sup> No he trobat cap exemplar ni cap altra referència bibliogràfica de l'esmentada marca amb decoració vegetal. Tal vegada Vindel es referia a la marca O, el distintiu del cor nafrat més petit.

En altres dissenys anteriors ja hi havia àngels entre els elements ornamentals, però no amb el protagonisme i la profusió d'aquest distintiu. S'adopta en sis edicions de 1631 a 1634.

L'últim disseny del cor ferit és la marca O de Sebastià de Cormellas [B-045]. Amb 25 x 24 mm, és el distintiu més petit, i reservat, per tant, als formats més reduïts. El disseny és simple, amb el cor rodejat per l'anella ovalada amb el nom de l'impressor. Com a única decoració, un marc retallat amb formes arrodonides (figura 183). Es conserva només una mostra d'aquesta marca, en format 12°, l'edició dels *Auisos para la muerte*, de 1636. De segur va ser un senyal molt més utilitzat, però les edicions on s'estampava eren obretes de mala qualitat i, malgrat els llargs tiratges, se n'han conservat pocs exemplars.



Figura 183. Marca O de Sebastià de Cormellas [B-045] (*Auisos para la muerte*. Barcelona, 1636)

Un altre model és el que es mostra a les portades de dues obres de fray Luis de Granada, *Introduction del simbolo de la fe* (1603) i *Doctrina christiana* (1604). La marca P de Sebastià de Cormellas (Vindel, 1942, núm. 375) [B-055] reproduïx diversos elements. En la posició central hi ha les “arma Christi”, és dir, els instruments de la Passió —la creu, la llança, l'esponja, els claus, la corona d'espines, els flagells i els claus— que són entesos des de la baixa edat mitjana com les armes de Crist en el seu combat contra el dimoni. Ja a principis del segle XVI, alguns impressors utilitzen aquest tema en els seus identificadors tipogràfics, com el lionès Étienne Gueynard (Baudrier, 1895-1921, vol. XI, p. 189) o Arnao Guillén de Brocar, actiu a Navarra i Castella (Vindel, 1942, núm. 27-28).

La iconografia de les “arma Christi” estableix un ordre en la disposició dels elements, comú a les marques de Brocar, Gueynard i Cormellas: la creu en la part central, i a banda i banda, des del peu de la creu i inclinades formant una mena de V, la llança amb què es va traspasar el costat de Jesús i la canya amb la qual li van acostar l'esponja xopa de vinagre. De la unió dels dos pals de la creu, penja la corona d'espines, i del pal traveser, dos flagells. Un clau travessa la part inferior de la creu, i a la superior s'ha clavat la inscripció INRI (figura 184).



Figura 184. Marca P de Sebastià de Cormellas [B-055] (*Introduction del símbol de la fe*. Barcelona, 1603)

Un altre element de la marca són les tres figures femenines situades a l'esquerra, a la dreta i per damunt de la creu. Simbolitzen les tres virtuts teologals: la fe, una dona que porta el calze i l'hòstia, representació de l'eucaristia; l'esperança, la figura amb l'àncora, i la caritat, una dona estirada alletant una criatura i amb dos altres nens al seu voltant. Una estructura amb volutes separa les diverses figures, i a la part inferior hi ha un escut cordiforme amb les inicials del tipògraf (S.D.C), rematat amb la típica ensenya tipogràfica de la creu patriarcal.

Per bé que no he trobat l'original, sóc del parer que aquesta marca prové d'un gravat anterior, tot aprofitant que dues de les virtuts teologals podrien relacionar-se amb l'impressor: la dona amb nens simbolitzaria la caritat, que a voltes es representa amb un cor, i l'esperança que porta l'àncora al·ludiria a l'antic taller dels Gotard, propietat seva després del casament de Cormellas amb Maria Velasco, vídua de Gotard. En tot cas, si aquest distintiu s'hagués creat amb la finalitat expressa de funcionar com a distintiu tipogràfic, no seguiria el procediment habitual de Cormellas de fer servir marques parlants directes, sense referències religioses o humanístiques.

L'últim model de Sebastià de Cormellas és la marca Q (Vindel, 1942, núm. 380), que reproduïx un griu amb una base de la qual penja una bola alada. Malgrat els vincles de l'impressor amb Alcalá de Henares, no adopta el griu que havien utilitzat altres companys de professió d'aquella ciutat, com ara Juan de Gracián, que n'estampa un d'ales apuntades (Vindel, 1942, núm. 304). El de Cormellas és un griu amb més ploma al pit i d'ales esteses i acabades en forma arrodonida (figura 185), propietat de Sebastianus Gryphius en l'últim període de la seva activitat (Baudrier, 1895-1921, VIII, p. 45, núm.10). Cormellas tampoc no fa seus els dissenys de l'hereu de Sebastianus, Antoine Gryphius, més proper al seu temps ja que va concloure la seva carrera el 1599. La tria ve determinada probablement per la societat que van establir el seu pare Francisco amb Pedro de Robles, que més tard s'instal·laria a Lleida. El distintiu B de la companyia Pedro de Robles & Juan de Villanueva, i el Q de Cormellas [B-101] comparteixen el mateix disseny.<sup>126</sup> El griu apareix en quatre edicions de Sebastià de Cormellas del 1612 al 1621.



Figura 185. Marca Q de Sebastià de Cormellas [B-101] (*De officiis libri III*. Barcelona, 1621)

A la mort de Sebastià de Cormellas cap a 1638, va succeir-lo a la impremta el seu fill que duïa el mateix nom de pila; el canvi de titular no va representar cap ruptura respecte a la política editorial anterior —el fill ja havia participat en la marxa del negoci familiar. Seguint les passes del pare, el 17 de maig de 1612 **Sebastià de Cormellas, fill**,<sup>127</sup> ingressa a la Confraria de Sant Jeroni (González Sagrañes, 1918, p. 78). La seva activitat fructífera transcorre entre 1638 i 1667, data del seu traspàs. Kamen (1998, p. 557), que analitza l'inventari de la seva llibreria, qualifica l'establiment com “la millor de què disposem per al món literari de Barcelona de l'època”, i en descriu el contingut, que comptava “amb 793 títols, uns 3.000 volums que el notari va trigar quatre dies a fer-ne l'inventari, la qual cosa ens dóna una perspectiva d'una de les més destacades col·leccions de llibres del Segle d'Or espanyol”.



Figura 186. Marca A de Sebastià de Cormellas, fill [B-049] (*De octo orationis partium constructione*. Barcelona, 1645)

Una mostra de la continuïtat del negoci és que, pel que fa als identificadors tipogràfics, persisteixen els

<sup>126</sup> En el motlle de Cormellas hi ha una petit tara: una línia fina que travessa l'animal per la meitat entre el cap i l'ala dreta.

<sup>127</sup> Davant l'homonímia dels dos impressors Cormellas, el fill s'anomena al treball “Sebastià de Cormellas, fill”.

models paterns i només en una ocasió s'incorpora un disseny nou. A més, el nombre de distintius adoptats en aquesta nova etapa es limita a tres, i sempre fan referència al model del cor amb sis nafres, el senyal més definidor de l'empresa durant l'època final del fundador de la impremta. Les marques A i B de Sebastià de Cormellas, fill, es nen amb els distintius N i M del progenitor. Cronològicament, el seu primer disseny apareix el 1639, en un recull legislatiu del concili de Trento, *Sacrosancti et oecumenici Concilii Tridentini, sub Paulo III, Iulio III & Pio III pont. max. celebrati, canones et decreta*. La marca A [B-049] és la dels quatre àngels rodejant el cor ferit, la més difosa pel segon Cormellas (figura 186). Entre 1639 i 1666 es registren nou edicions amb aquest senyal.

La marca B de Sebastià de Cormellas, fill [B-046], s'utilitza entre 1642 i 1644, en quatre edicions, essent la primera una obra de Francesc Martí i Viladamor, sota el pseudònim de Marc Tixell, *Catalonia sub Vrbanò foeliciter renata, amota vi, iustitiaque emittente*, on justifica l'establiment de la monarquia francesa a Catalunya, en el context de la Guerra dels Segadors. La marca, estampada a la portada, és el distintiu del cor amb sis nafres rodejat per una orla vegetal rematada amb una flor.

L'únic senyal original de Sebastià de Cormellas, fill, és la marca C [B-048]. El disseny és similar al distintiu L del pare. Hi figura el cor ferit tancat en l'anella amb el cognom, envoltada d'una orla vegetal i amb el rostre d'un àngel a la part superior. La diferència gràfica més evident és a la part inferior del senyal. Hi augmenta la vegetació que conclou amb una flor de nou pètals (figura 187). En realitat, l'element més visible del nou dis-

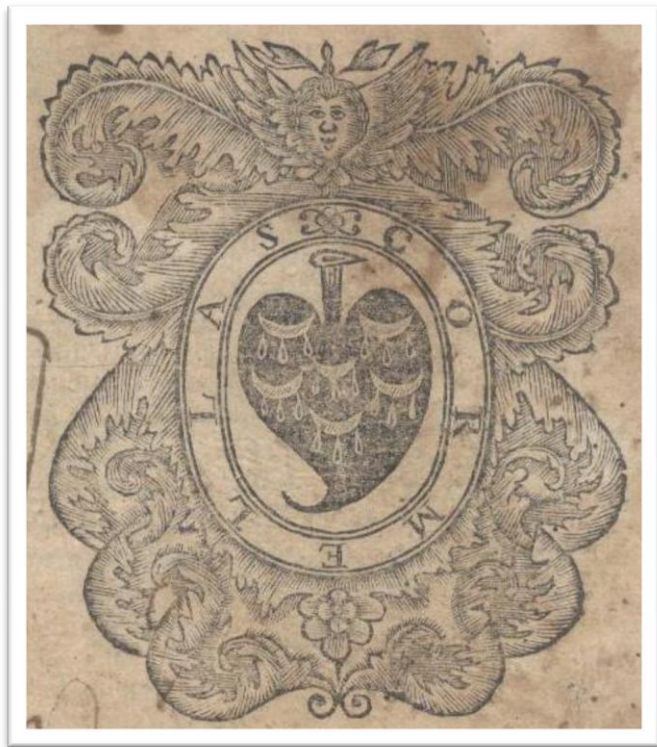


Figura 187. Marca C de Sebastià de Cormellas, fill [B-048] (*La historia del emperador Carlo Magno*. Barcelona, 1644)

tintiu és la mida. Dels 69 x 60 mm del disseny patern es passa als 87 x 74 mm de la marca C del fill. Es coneix un únic exemple del distintiu a la portada de *La historia del emperador Carlo Magno*, de 1644.

A la mort de Sebastià de Cormellas, fill, el 1667, la família manté la propietat del negoci, però no l'administració, que va passa a mans d'impressors, com ara Vicenç Surià, Jaume Cays, Tomàs Loriente, etc. Per aquest motiu, el taller s'anomena Casa Cormellas a partir de 1668. Amb la nova empresa s'abandonen els antics distintius, i només a les acaballes del segle apareixen nous identificadors que recuperen el cor nafrat.

La marca A de la **Casa Cormellas** (Vindel, 1942, núm. 382) [B-051] figura en l'edició d'una obra dels carmelites titulada *Collegii Salmanticensis FF. Discalceatorum B. Mariae de Monte Carmeli Primitiva Observantiae cursus theologiae moralis*. L'edició va ser costejada per aquells religiosos, i la van imprimir, el 1695, Tomàs Loriente i Josep Texidor, "ex typis Cormellas" ("de la impremta Cormellas"), segons consta al colofó.



Figura 188. Marca A de Casa Cormellas [B-051] (*Collegii Salmanticensis ...* Barcelona, 1695)

El nou disseny consta d'un cor amb sis nafres sagnants disposades de manera triangular. El cor, rematat amb casc i cimera, està emmarcat per un oval que conté el nom Cormellas. A banda i banda hi ha dos àngels, envoltats de fulles i flors (figura 188). L'estampa calcogràfica afavoreix el nivell de detall i de precisió. La imatge es reivindica com a successora dels tallers dels dos Sebastià de Cormellas, tot adoptant una presentació heràldica honorable i mantenint la mateixa iconografia (cor nafrat, vegetació i àngels) que les de les marques precedents de mig segle abans. Aquesta marca té la peculiaritat que el nom de Cormellas figura escrit de cap per avall i de dreta a esquerra.



Vindel menciona un altre distintiu d'aquesta impremta. La marca B (Vindel, 1942, núm. 382) [B-052] no s'ha trobat enlloc tot i que Vindel n'inclou la notícia bibliogràfica (amb un títol estrany): "Officia sanctoro. Barcelona: ex typis Cormellas, apud Thomas Loriente, 1694". S'ha reproduït, doncs, la imatge que proporciona Vindel al seu repertori, però s'ignoren les dimensions i la ubicació del senyal dins del llibre. Manté els trets característics de la marca anterior: la presentació heràldica, amb el cor timbrat amb un casc de cavaller i els elements iconogràfics típics, on ara sobresurten dos àngels de cos sencer tocant trompetes, imatge molt conreada al segle XVIII (figura 189).



Figura 189. Marca B de Casa Cormellas [B-052] (*Officia sanctoro*. Barcelona, 1694)

S'hi afegeix per primera vegada una petxina com a element ornamental i el cor té el nombre inusual de set nafres. Les dues marques, sorgides mentre la impremta vas estar administrada per Tomás Loriente no tenen continuïtat. Dels dos distintius únicament es té constància de les dues edicions esmentades.

A banda d'aquestes dues imatges, s'observen alguns casos en què es recuperen antics distintius usats per impressors traspassats dècades enrere, com ara per Claudi Bornat, Sebastià de Cormellas o el sevillà Fernando Díaz (Vindel, 1042, núm. 298), i apareixen en alguna edició, tot i que no figuren en llocs destacats, com la portada o el colofó, sinó enmig del text, i de vegades de manera repetitiva. Un cas es troba a la *Tercera parte del Sabio instruido de la naturaleza, con esfuerzos de la verdad, en el tribunal de la razon*, editat l'any 1700, que conté antics distintius, com el griu i el Júpiter de Sebastià de Cormellas, o la bola amb creu del tipògraf Fernando Díaz. A tall d'exemple, l'antic senyal de Júpiter es troba a les p. 52, 94, 107, 460 i 531, i el del griu, a les p. 342 i 449. En definitiva, aquestes antigues marques prenen una nova funció de caire decoratiu, com una il·lustració més. Així doncs, no s'han tingut en compte.

Vindel (1942, núm. 412) apunta la possibilitat que el 1603 l'impressor sevillà **Fernando Díaz** hagués treballat com a oficial en el taller de Sebastià de Cormellas en la impressió dels *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma. Ho justifica per la presència tres vegades al llarg del text del senyal tipogràfic d'aquell impressor: una bola del món rematada per la creu patriarcal que conté les lletres I i D separades per un asterisc. La imatge està envoltada d'una decoració de fulles i corbes (figura 190).

La hipòtesi sobre l'activitat de Díaz a Barcelona trenta anys més tard d'haver utilitzat aquell distintiu en l'edició del *Tratado de la caballeria de la gineta*, publicada a Sevilla el 1562 (Vindel, 1942, núm. 298), sense cap altre element que ho confirmi, és agosarada. En la impressió de l'obra barcelonina de 1603 no hi apareix la marca de Cormellas, sinó que la portada està decorada amb una imatge de la Immaculada Concepció. Sobta que el mestre impressor, que no ha inclòs el seu senyal en l'edició, permeti estampar tres cops al llarg del text la imatge de Díaz. El fet de la presència del gravat en llocs poc destacats del llibre, la repetició, les petites dimensions i el seu caràcter ornamental, que n'afavoreixen l'adopció com a recurs decoratiu, semblen garantir que la imatge constitueix una il·lustració del text, sense cap altre propòsit. El 1636 aquesta mateixa estampa apareix en una impressió de Sebastià de Cormellas dels *Auisos para la muerte*, a l'últim full dels preliminars i, com ja s'ha esmentat abans, en diversos fulls d'una edició de 1700.



Figura 190. Gravat de Fernando Díaz (*Auisos para la muerte*. Barcelona, 1636)

Vindel (1942, núm. 514) considera marca un gravat que figura a l'edició d'*Estado de las almas del purgatorio*, de Martín de Roa, publicat per Francesc de Cormellas i imprès per Jacint Andreu. El gravat apareix al full 4 dels preliminars i s'hi representa, en posició central, el monograma de Jesucrist (IHS) rematat amb una creu i, a la part inferior, tres claus. A l'esquerra hi figura la M i l'A entrelaçades, monograma de la Verge Maria, i a la dreta hi surten les lletres F i R, per la qual cosa Vindel conclou que és un distintiu tipogràfic (figura 191). Tanmateix, ni la ubicació del senyal, enmig dels preliminars, ni la mera presència d'inicials implica que el gravat constitueixi una marca. De fet, és revelador que el pretès identificador adopti la forma del monograma IHS, que constitueix una de les ensenyes del Companyia de Jesús, congregació a la qual pertany Martín de Roa, l'autor de l'obra. Així doncs, el dibuix sembla tenir més a veure amb la redacció del llibre que no pas amb la seva publicació.



Figura 191. Gravat de Francesc de Cormellas (*Estado de las almas del purgatorio*. Barcelona, 1669)

Arran del matrimoni amb Vicenta, vídua de l'impressor Jaume Cendrat, **Jeroni Margarit** va administrar l'obrador del difunt mentre que la seva dona conservava la propietat de l'establiment (Madurell, 1969, p. 135). Probablement per això el taller va continuar designant-se com la impremta de Jaume Cendrat fins a 1608, gairebé vint anys després de la mort del fundador. El 1609 ja imprimeix llibres sota el seu nom, alguns de destacats, com la primera edició de la *Coronica universal del Principat de Cathalunya* de Jeroni Pujades. El 1610 s'associa amb Lluís Manescal i treballen a Lleida, on el 1612

publiquen l'*Arcadia*, novel·la pastoral de Lope de Vega. Tanmateix, la companyia no va durar gaire més, i des d'aquell moment la carrera professional de Margarit se centra a Barcelona, on imprimeix fins al 1634.

Lògicament les seves marques tipogràfiques neixen un cop funda el seu propi obrador, No obstant això, la marca A de Jeroni Margarit ja s'havia usat en una portada, sense funcions d'identificador tipogràfic, el 1592, quan treballava amb el segell Jaume Cendrós. Originalment aquest gravat constitueix una il·lustració de l'emblema núm. 121 "In occasionem" ("Sobre l'ocasió") d'Alciato, que es refereix al temps, un dels temes més tractats pel intel·lectuals de l'època. La imatge reproduïx l'ocasió, l'oportunitat, simbolitzada en una dona nua amb peus alats. Té una llarga cabellera incompleta, rasurada completament per darrere, i sosté una navalla amb la mà esquerra mentre amb l'altra agafa una banda de roba que voleia entorn del seu cos; als peus té una roda, sobre el mar, on figura la divisa: "Inimicos virtute superabis" ("Amb la virtut guanyaràs els enemics"). En *Declaracion magistral sobre las emblemas*, Diego López (1670, p. 442) explicava el significat de la imatge de la manera següent:

"En viendo la buena ocasion le avemos de echar la mano, y no dexarla passar, y por esto tiene el cabello en la frente, para que nos aprovechemos de la buena ocasion, y el tener la postrera parte de la cabeza calva, significa, que en passando, no ai por donde la podamos coger".

En la marca A de Margarit [B-146] la idea de l'oportunitat es lliga amb el lema que tracta de la virtut. Els dos principis, fortuna i virtut, són objecte de debat en els cercles intel·lectuals de l'època. La virtut ja no s'entén en la seva concepció medieval, sinó com l'energia que l'home té per afrontar les circumstàncies del món en canvi constant, fruit de la fortuna.

La imatge de l'ocasió, molt difosa gràcies al gran èxit dels *Emblemata* d'Alciato, és també un motiu iconogràfic dels senyals d'impressors de diversos països que, tal vegada, confiaven que el moment en què imprimien els textos era una oportunitat propícia per a la bona marxa del negoci.

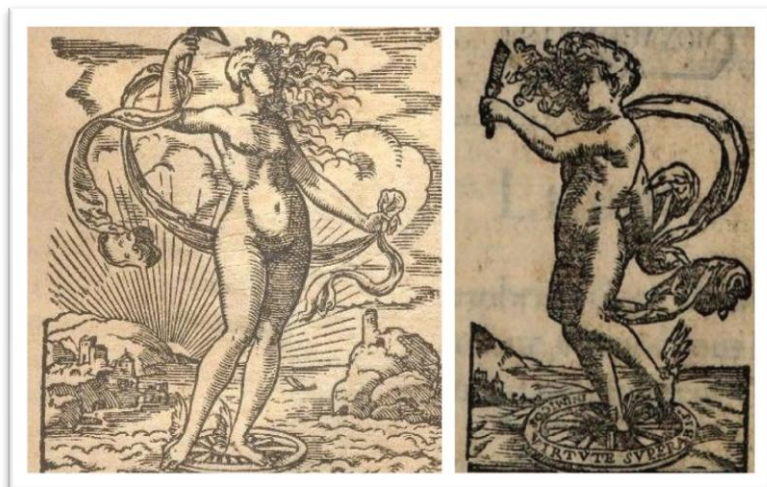


Figura 192. Marca de N. Bassée i marca de Margarit [B-146] (*Noches de invierno*. Barcelona, 1609)

Estampadors com Nicolas Bassée, a Frankfurt, al segle XVI, o el parisenc André Pallard, a la segona meitat del segle XVII (figura 192) testimonien el conreu d'aquesta imatge com a senyal tipogràfic. Jeroni Margarit en fa ús en l'edició de la *Primera parte del libro intitulado Noches de inuierno*, de Antonio de Eslava, de 1609 —data significativa, ja que és l'any en què Margarit inicia la seva etapa professional en solitari—, en l'edició de las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregon*, de 1618.

La influència italiana, sobretot de Venècia, un dels pols editorials del continent, continua a Catalunya al segle XVII. Un exemple és la marca B de Margarit [B-096], que adopta un distintiu tipogràfic usat fins el 1600 pels hereus de Melchiorre Sessa (Zappella, 1986, núm. 593). Aquesta nissaga d'impressors i editors venecians tenia com a ensenya el gat. En aquest model el felí es representa, damunt d'una base ovalada, amb un ratolí a la boca i la cua alçada (figura 193). Comparant el model italià i el de Jeroni Margarit, la marca catalana figura al revés i mostra un grau d'execució deficient. El distintiu apareix en quatre edicions entre 1614 i 1628.



Figura 193. Marca d'Eredi di Melchiorre Sessa i Marca B de Margarit [B-096] (*Historia de los dos leales amantes Theogenes y Chariclea*. Barcelona, 1615)

La marca C de Margarit [B-116] recupera un dels antics senyals de Claudi Bornat, concretament la variant del seu distintiu C. Reprodueix la figura de Jesús Infant que, alçat, beneeix amb la mà dreta i amb l'altra du la bola del món rematada amb la creu; als seus peus hi ha l'àliga, la palma i el llorer. Curiosament, aquest senyal tipogràfic sense lema, havia estat utilitzat només una vegada per Bornat mentre que Margarit en fa ús en quatre edicions, de 1617 a 1621, cosa que el converteix en el seu màxim difusor. Com en la imatge de Bornat, el distintiu de Margarit té esborrada la part superior del cap, clara evidència, com ja s'ha vist anteriorment, que el disseny originari comptava amb un lema suprimit sense cap cura.

Vindel no registra cap d'aquests tres senyals tipogràfics com a marques de Margarit, però n'esmenta tres més que no s'han considerat marques en aquest treball. D'una banda, es refereix a dues estampes de bustos femenins que representen l'abundància (Vindel, 1942, núm. 453-454)

—en un cas, la figura central té dues figures més assegudes als costats que cullen fruites d'un cistell (figura 194). Segons Vindel, les dues imatges són “adornos tipográficos que, repetidamente usados en los colofones, sirven de marca de impresor”. Però, en realitat, aquestes imatges no apareixen només en colofons sinó també al llarg del text i no són patrimoni de Margarit. Ben al



Figura 194. Gravat de Margarit (*Discurso y memorial hecho por F. Francisco de Copons...* Barcelona, 1622)

contrari, són ornaments que decoren molts textos catalans del segle XVII. A més de Margarit, també es troben en impresos dels Matevat, de Llorenç Deu, de Gabriel Nogués, de Pere i Antoni Lacavalleria, etc.

Vindel (1942, núm. 455) tracta com a marca de Margarit el distintiu de la grua vigilant que abans havien utilitzat el tipògraf Martín de Montedoca, a Sevilla, i Pedro Cosin i Guillermo Droy, a Madrid. Només l'inclou en l'edició de las *Doze comedias nuevas* de Lope de Vega, impresa —d'acord amb la portada— per Margarit el 1630. Tanmateix, estudis com els de Cruysenk (1981) han demostrat que l'edició és falsa; l'utilitatge tipogràfic que es va fer servir no es correspon amb el de Margarit, sinó que els veritables editors cal buscar-los a Sevilla, Manuel de Sande y Simón Faxardo. El motiu de la falsa portada és la prohibició en el regne de Castella de publicar comèdies entre 1625 i 1634, mesura promoguda per la Junta de Reformación per lluitar contra els llibres perjudicials per a la joventut (Moll, 1974). En conclusió, Jeroni Margarit no va tenir a veure amb la marca tipogràfica de la grua, d'altra banda insòlita a Catalunya.

**Lluís Manescal**, l'impressor que s'havia associat amb Jeroni Margarit entre 1510 i 1512, un cop acabada la companyia va seguir treballant a Lleida en solitari fins a la seva mort el 1522. De les seves premses van sortir una quarantena de llibres, alguns finançats per ell mateix. Manescal utilitza dos models de distintiu editorial. La marca A [B-086] l'estampa en la seva etapa inicial barcelonina, a l'edició de *Scrutinium sacerdotale* de Fabio Incarnato, impresa i finançada per Margarit el 1610. Reprodueix una flor de lis, d'acord amb el patró florentí difós pels Giunta, i és dimensions reduïdes —no supera els 25 mm de llargada. La imatge s'acompanya de les inicials del llibreter a una certa distància de la flor (figura 195). En els exemplars consultats consten sempre les dues lletres, cosa que confirma que es tracta d'un distintiu tipogràfic.



Figura 195. Marca A de Manescal [B-086] (*Scrutinium sacerdotale*. Barcelona, 1610)

Manescal adopta un segon identificador aquell mateix any, la marca B (Vindel, 1942, núm. 440) [B-157], que no és un gravat original. Figura a la portada de *Vida, excelencias y muerte del gloriosissimo patriarca y esposo de Nuestra Señora, san Ioseph*, llibre editat el 1607 per Rafel Nogués i imprès per Onofre Anglada. D'aquesta obra se'n va fer una altra edició barcelonina el 1610, a càrrec de Lluís Manescal i estampada per Jeroni Margarit. Manescal va conservar la estampa pietosa que il·lustrava la portada d'aquella edició i la va reaprofitar en altres portades dels títols que va imprimir durant la seva activitat a Lleida. Aquest distintiu tipogràfic figura en cinc edicions —no totes de temàtica religiosa— fins al 1617.



Figura 196. Marca B de Manescal [B-157] (*Romancero y monstro imaginario*. Lleida, 1616)

La marca B de Manescal està relacionada amb el tema del llibre on va aparèixer per primera vegada. S'hi representen dues plantes: el lli, senyal de puresa, i la vara florida, símbols tradicionals de la Verge Maria i sant Josep. Damunt les dues plantes figura una corona, i per la part inferior estan lligades amb un filacteri amb el lema "Facillime congregantur", que al·ludeix a la comunió espiritual de sant Josep i la Mare de Déu (figura 196). Aquest text llatí forma part d'un proverbi citat per Ciceró (1998, p. 87) a la seva

obra *Cato el Vell, De la vellesa*: “Pares cum paribus facillime congregantur”<sup>128</sup> (“Els iguals es reuneixen més fàcilment amb els seus iguals”). Una vegada més, es combinen a la marca elements de la tradició cristiana amb altres sorgits de l’antiguitat grecolatina.

La impremta de Lleida no va desaparèixer després de Lluís Manescal, sinó que va continuar amb el taller de Maurici Anglada i Pau Canals, si bé va durar poc temps perquè Anglada va morir el 1626. A partir d’aquell moment, la seva vídua Margarida va ocupar-se de l’obra sense mantenir l’antic soci. Va treballar sola o bé en companyia d’una altre estampador, Andrés Lorenzo.

Segons Jiménez Catalán (1997, p. 30), l’empresa tipogràfica de la **vídua Anglada i Andrés Lorenzo**, vigent entre 1627 i 1629, va comptar amb un distintiu tipogràfic propi. L’escut amb el qual expressarien gràficament el negoci editorial figura un sola vegada, a la portada de *Commentarius analiticus ad constitutionem ex insignioribus Principatus Cathaloniae primam ... incipientem Hac nostra* (1629), escrita per Francesc Ferrer i Nogués, un jurista lleidatà de renom. Jiménez Catalán en descriu l’escut: “está dividido en dos cuarteles, en uno cinco margaritas y el otro quiere representar la muralla tiberiana y la iglesia de San Lorenzo de Roma” (figura 197).

La descripció de Jiménez Catalán és força imaginativa: les estrelles es transformen en flors i l’arquitectura representada esdevé una muralla i un edifici ben concrets. No crec que l’escut es refereixi als dos impressors sinó a algun prohoms de Lleida, d’igual manera que en una altra obra escrita pel mateix jurista el 1617, impresa per Lluís Manescal, hi apareixia un altre blasó. D’altra banda, sembla estrany que Margarida Jolivà (la vídua Anglada) i Lorenzo Andrés timbrin l’escut amb un elm de cavaller o bé que no utilitzin l’escut d’armes conjunt en cap altra publicació impresa.

---

<sup>128</sup> Correspon a Cap. III, 7.



Figura 197. Gravat de Vídua Anglada & Lorenzo. (*Commentarius analiticus ad constitutionem ...* Lleida, 1629)

El *Sermon predicado en el conuento de Sancta Catherina, martyr de Barcelona*, de Jacinto Saiz, consta que és imprès el 1613 a Barcelona per Joan Amelló i que el ven Llorenç Rossell. A la portada figura la marca de l'editor [**B-123**], que no és cap dels esmentats, sinó **Jeroni Montserrat Llopart**, que ha costejat l'edició. Montserrat no pertany al món professional del llibre, és un editor ocasional, però testimonia la seva participació amb una menció expressa —“sacado a luz por Hieronimo Montserrate Llopart”— i, a més, amb la imatge prestigiosa que l'acompanya: un felí rampant coronat i dins d'un marc rectangular, en els extrems del qual hi ha les lletres P, A, R i T. La combinació i del lleó i les lletres fan referència al nom del finançador. Com s'ha mencionat més amunt, és un exemple de marca “rebus” a Catalunya (vegeu fig. 23).

A la primera meitat del segle XVII, **Llorenç Déu** es diferencia d'altres impressors perquè també destaca en l'art del gravat. El 1608 va establir a Barcelona una companyia amb Sebastià Matevat que va durar probablement uns set anys. Quadrado, Roig, Socias



(2001, p.274-275) assenyalen un dels propòsits d'aquella empresa: crear una tipografia moderna, deixant de banda la pràctica habitual d'adquirir material usat d'impremtes extintes del país i comprar nous gravats a l'estranger, a França. Durant dècades Déu va treballar activament, tot combinant la impremta amb la producció de gravats, generalment de caire religiós. Va morir el 1647.

Tot i la seva destresa en el gravat, Llorenç Déu gairebé no usa marques tipogràfiques. Només en consta una a l'edició de *Relox espiritual de principes*, d'Antonio de Guevara



Figura 198. Marca de Déu [B-153] (*Relox espiritual de principes*. Barcelona, 1633)

(1633). La imatge no és original, la manlleua dels impressors aragonesos Juan Antonio i Juan Bautista Tavano, fills d'Angelo Tavano, el tipògraf i editor saragossà que havia ampliat el seu radi d'acció a Barcelona. La marca [B-153] inclou el pelicà, amb les ales esteses, en l'acció de picar-se el pit per nodrir amb la seva sang els seus cinc pollets, dins d'un niu construït amb branques. En un filacteri que envolta el pelicà adult hi ha el lema "Omne quod possum

do" ("Dono tot allò que puc"). Déu només ha suprimit les inicials dels dos germans impressors que estaven als extrems inferiors de la marca (figura 198).

En els dos volums del tractat del jurista Joan Pere Fontanella, *De pactis nuptialibus, siue Capitulis matrimonialibus tractatus*, publicat entre 1612 i 1622, hi ha una estampa de grans dimensions (124 x 90 mm) que reproduïx una font monumental de dos nivells, cadascun amb sis brocs d'aigua, rematada amb un cap de bèstia del qual penja una anella. Quadrado, Roig, Socias (2001, p. 276-277) consideren probable que l'estampa sigui una marca de l'impressor i per això els sorprèn no trobar-la en cap altra edició. Es podria pensar que la marca al·ludeix a una de les accepcions de "deu" que registra el *Diccionari de la Llengua Catalana*, de l'IEC (2007): "Naixement d'aigua, origen d'una font, d'un corrent d'aigua". Tanmateix, crec que en realitat el dibuix no és referenciat al

tipògraf, sinó a l'autor Joan Pere Fontanella, amb una relació de dibuix i cognom evident; per això la imatge de la font no es troba en cap altra obra de Llorenç Déu.

Segons Pizarro Carrasco (2003, p.145), els Matevat són la segona impremta més important de Barcelona en el segle XVII després de la casa Cormellas". El primer representant de la nissaga, **Sebastià Matevat**, inicia l'activitat cap el 1605 en associació amb Onofre Anglada. Poc després formaria companyia amb Llorenç Déu urant alguns anys i més tard continuaria o bé sol o bé, des de 1620, acompanyat habitualment per Jaume Matevat. Una fita de la seva carrera professional va ser el nomenament el 1631 com a estamper de la ciutat de Barcelona, cosa que el facultava per imprimir bona part de les seves publicacions.

El primer distintiu que usa l'estampa a l'edició de 1612 d'*Israel libertada y explicacion literal del psalmo ciento y treze*, de Francisco Fénix de Canales. La marca A de Sebastià Matevat [B-16] repren el senyal A de Jaume Cendrat, que consisteix en l'au fènix cremant-se pel foc que surt d'una calavera i envoltat d'una anella ovalada amb un text penitencial. A la portada una frase rodeja el distintiu, però no en forma part ja que és un text bíblic relatiu al tema del llibre. Matevat aplica aquesta marca quan la companyia Jaume Cendrat ja està extinta.

Pizarro Carrasco (2003, p. 146) adverteix que algunes de les marques atribuïdes per Vindel als Matevat "no son sino emblemas que ilustran sobre el contenido de los textos" i esmenta com a exemples els núm. 442 i 443 de Vindel (1942). En el primer cas, el núm. 442, l'afirmació de Carrasco és correcta. A la imatge es reproduïx una ermita a la muntanya, amb núvols al cel que fan ploure, i el lema següent que voreja la imatge: "Aerumnas lenit quies" ("La quietud apaivaga els problemes") (figura 199). Baró i Queralt (2005, p. 139, 142) defineix aquesta representació com un "emblema eminentment neoestoic" i fa constar que apareix en dues edicions del pensador moralista Joaquim Setantí, *Frutos de historia* (1610) i *Las centellas de varios conceptos con los Auisos de amigo*, aquest treball dins *Aphorismos sacados de la Historia de Publio Cornelio Tacito* (1614). Els dos llibres van ser publicats a Barcelona per dos impressors diferents, Llorenç Déu i Sebastià Matevat, respectivament, i per tant, la coincidència iconogràfica deriva dels gustos de Setantí i no pas de suposats identificadors



Figura 199. Gravats de Sebastià Matevat (*Aphorismos sacados de la Historia ...* Barcelona, 1614)

tipogràfics. A més, la imatge no es repeteix en la producció tipogràfica de cap dels dos artesans.

En canvi, en l'altre cas citat per Pizarro Carrasco (2003), l'estampa de la tortuga potser té un origen emblemàtic, però també funciona com a senyal d'impressor. La imatge es repeteix en obres estampades per Sebastià Matevat sol o en col·laboració amb el seu fill Jaume, i en alguns títols, en els quals la imatge no té cap relació amb el text. Matevat usa tres dissenys d'aquest model.

La marca B de Sebastià Matevat [B-173] retrata una tortuga atacada per abelles. Damunt dels insectes hi ha el lema: "Non penetrant" ("No penetren"), i tot plegat està dins d'un marc ovalat decorat amb motius arquitectònics i màsca-



Figura 200. Marca B de Sebastià Matevat [B-173] (*Iuris responsum... ecclesiarum villae Ceruariae*. Barcelona, 1613)

res, d'on sobresurten àngels que porten corones de llorer i atlants amb penjolls al coll (figura 200). El distintiu, que mostra la inutilitat dels agullons de les abelles davant la closca dura del rèptil, transmet un missatge de fortalesa i resistència davant les adversitats. La fa servir el 1613, en l'edició d'un text jurídic, *Iuris responsum pro S.C. et R.M. inuictissimi D.N. Philippi III Hispaniarum et Indiarum regis ... super iure patronatus ecclesiarum villae Ceruariae*.

La marca C de Sebastià Matevat [B-172] és un altre disseny de la tortuga, ara sense el marc exuberant, i rodejada només per un simple oval (figura 201). La posició de la tortuga i del lema no s'alteren. Lògicament la supressió d'aquell marc recarregat suposa una minva de dimensions, que passen de 109 x 89 mm a 88 x 71 mm. Aquesta marca es troba en una edició de Sebastià Matevat, que data de 1615 i versifica un llibre de la Bíblia, *La historia de Thobías*



Figura 201. Marca C de Sebastià Matevat [B-172] (*Historia de Thobias*. Barcelona, 1615)

A partir de 1620, als peus d'impremta dels llibres figura ralmente la fórmula “**Sebastià i Jaume Matevat**”. Els investigadors han debatut sobre el vincle familiar entre els dos Matevat. Uns, com Delgado (2001, vol. 1, p. 444), atinent a la curta distància entre la mort dels dos —Sebastià va morir el 1641, i Jaume, el 1644— han argumentat que eren germans; altres, com Pizarro Carrasco (2003, p. 146) sostenen que entre pare i fill, cosa que confirma la documentació coetània. En les esposalles celebrades a la catedral de Barcelona de Jaume Matevat amb Eulàlia, filla d'un pagès de Caldes de Montbui, se n'indica el parentiu, i també en

un memorial de comptes del Consell de Cent dels anys 1632-1633.

Sebastià Matevat i el seu fill tornen a utilitzar el senyal nou de la tortuga, no manllevat d'altres tipògrafs. La marca A dels dos Matevat [B-172] es correspondria amb el distintiu C de Sebastià quan treballava sol. L'apliquen a la portada d'una relació de fets històrics de l'època, *Relacion verdadera de los sucessos de Italia, y toma de Veruga y Crecentin por los señores duque de Feria y don Gonçalo de Cordoua, nieto del Gran Capitan*, publicada a Barcelona el 1625.

El model de la tortuga és objecte encara d'un tercer senyal tipogràfic. La marca B dels dos Matevat [B-174] consisteix en el disseny conegut, amb el rèptil i els insectes en la mateixa posició, i el lema: “Non penetrant” a la part superior. El canvi rau en el marc que envolta l'oval que conté la imatge. Més gran, amb cinc filets concèntrics, guarnit als quatre extrems amb quatre rostres entre volutes que s'endinsen en l'oval, i àngels i fruits que ocupen la resta del marc (figura 202). Aquest senyal té un emmarcament nou, no trobat en altres distintius anteriors. Apareix a la portada de l'edició del metge Lusitano Amato *Curationum medicinalium centuria septem*, de 1628.

El 1636, a la portada de les *Epistolae familiares*, de Ciceró, figura la marca C de Sebastià i Jaume Matevat [B-116], que és la mateixa que la variant del distintiu C de Claudi Bornat. Es tracta de la imatge del nen Jesús vestit amb una túnica i portant la bola del món; a sota del nen, l'àliga retuda. El senyal no conté cap lema. El distintiu l'havia utilitzat també Jeroni Margarit. Curiosament, malgrat que es tracta d'una imatge de Jesús Infant, sovint s'utilitza en textos relacionats amb l'antiguitat grecollatina —també en el cas dels Matevat—, potser perquè Bornat havia destacat com a llatí, i amb l'estampació d'un dels seus símbols es garantia la qualitat del producte.



Figura 202. Marca B de Sebastià i Jaume Matevat [B-174] (*Amati Lusitani ... curationum medicinalium centuria septem*. Barcelona, 1628)

Si bé l'etapa de **Jaume Matevat** al capdavant de l'empresa familiar només va durar tres anys, entre 1641 i 1644,<sup>129</sup> la seva activitat tipogràfica va ser intensa a causa del conflicte que havia esclatat el 1640 amb la monarquia hispànica. Les seves premses van estar al servei dels interessos del Principat i van participar en “la difusió de una literatura combativa al servicio de la revuelta de 1640-1652” (Pizarro Carrasco, 2003, p. 151), al costat d'altres impressors, com Gabriel Nogués i Jaume Romeu. En l'enfrontament contra Felip IV, Catalunya resta “de facto” controlada per França.

<sup>129</sup> En algunes produccions entre 1623 i 1640 Jaume Matevat figura com a únic responsable editorial, però això no s'ha de prendre al peu de la lletra; tal com afirma Pizarro Carrasco (2003, p. 157), els dos familiars constituïen el mateix taller.

En aquest context francòfil, Jaume Matevat i els altres tipògrafs esmentats estampen en les seves breus relacions de fets recents, amb el mateix propòsit, un gravat usat abans per altres impressors, com Gabriel Graells, Joan Simon o Esteve Lliberós,<sup>130</sup> que l'havien adoptat per il·lustrar sovint temes relatius a França. El disseny, procedia originalment de l'antic distintiu E de Lelio Marini: la flor de lis de model florentí on figurava la flor dins d'un marc ostentós i amb les seves inicials clarament visibles. El gravat posterior havia perdut el marc i el deteriorament havia provocat la pèrdua gradual de part de les inicials, sobretot de la L, fins simular més o menys una I. Vindel (1942, núm. 444) tracta aquest gravat com a marca de Jaume Matevat (figura 203), però aquesta visió és errònia per bé que puguin coincidir les inicials. De fet, només en la *Copia de vna carta enuiada per lo doctor Ioan Baptista Vila* (1641) apareix el nom de Jaume Matevat, el gravat amb la flor de lis i les inicials I i M; en altres ocasions, figuren a portada Nogués o Romeu amb el mateix gravat i les mateixes inicials. Vindel ho justifica adduint que els



Figura 203. Gravata de Jaume Matevat (*Copia de vna carta enuiada per ... Ioan Baptista Vila...* Barcelona, 1641)

Matevat eren llibreteres i que aquella “marca” era la indicació del seu finançament. Malgrat aquesta afirmació de Vindel, Jaume Matevat no figura a la nòmina dels agremiats a la Confraria de Sant Jeroni ni tampoc no s'esmenta la seva funció editora en altres impresos coetanis.

La marca A de Jaume Matevat [B-103] és molt similar al senyal B de Carles Amorós. Com en el seu distintiu, s'hi representen dos grius alçats que sostenen un escut. També hi ha dibuixats dos caps de gos afrontats i separats per un xebro; rere l'escut s'aixeca una planta amb fruit, i sota hi ha un gos amb collar; al centre de la imatge, les lletres A, R i L. L'única diferència amb el disseny d'Amorós és la pèrdua del marc, si bé l'emmarcament canvia molt poc les mides del distintiu sencer. Aquesta marca s'estampa en dues edicions de 1641: la *Verdadera relacio de tots los successos se han tinguts en estas parts del Empurda...*, i la *Copia de vna carta que ha*



Figura 204. Marca A de Jaume Matevat [B-103] (*Copia de vna carta que ha escrita de Paris...* Barcelona, 1641)

<sup>130</sup> *Relacion verdadera en que se da cuenta como en la ciudad de Paris se han quemado dos puentes ....* Barcelona, 1621.

*escrita de Paris lo agent de la ciutat de Barcelona ...*

La marca B de Jaume Matevat (Vindel, 1942, núm. 445) [B-108] reproduïx el senyal E de Claudi Bornat. El nen Jesús amb la bola del món, cavalcant sobre l'àliga, dins d'un marc més senzill, una simple línia ovalada. Se segueix, doncs, la vella pauta d'usar el senyal d'un impressor acreditat, en aquest cas de Bornat, per avalar la perfecció d'una obra procedent de l'antiguitat clàssica. En aquest cas la marca s'estampa a la portada de les *Faules d'Ysop*, de 1642.

Després de l'òbit de Jaume Matevat, el negoci el dirigeix Paula Umbert, mare del difunt, coneguda com la vídua Matevat (o Matevada). Anys més tard la substituï Caterina Matevat, i vers el 1659, en un procés similar al dels Cormellas, la Impremta Matevat és administrada per diversos tipògrafs que es van succeint, com ara Narcís Casas i Martí Gelabert.

La marca A de la **Casa Matevat** [B-146] es correspon amb l'antic distintiu A de l'impressor Jeroni Margarit. Es tracta de la dona gairebé nua, amb la cabellera mig afaitada i ensenyant una navalla, damunt d'una roda que sura al mar. Aquesta imatge que deriva d'una emblema d'Alciato i que representa l'ocasió, va ser estampada dos cops. El primer, quan la impremta era administrada per Martí Gelabert el 1677, en l'edició de *De octo orationis partium constructione*; el segon cop va ser en temps del tipògraf Jaume Cays, el 1686, en *De differentiis iuris*, de Bartolommeo Chesio.

Un senyal originari de Claudi Bornat, que ja havia utilitzat com a distintiu C la societat de Sebastià i Jaume Matevat, reapareix el 1679, usat per la casa Matevat durant l'administració de Martí Gelabert. La marca B de la Impremta Matevat [B-116] és el dibuix del nen Jesús, dret i vestit, beneït i amb l'àliga als peus. A diferència de casos anteriors en què s'adopten estampes de Bornat en edicions de textos vinculats amb el passat grecollatí, en aquesta ocasió es tracta d'una obra de caire religiós, *Casos raros de la confessio*, de Cristóbal de la Vega.

A Girona, la primera meitat de segle està protagonitzada en el camp tipogràfic per **Gaspar Garrich**, fill d'un altre impressor i llibreter, Arnau Garrich. A banda de la seva feina com a estamper, és una figura destacada de la ciutat gironina ja que forma part del Consell Municipal i fins i tot el 1631 és nomenat sotsbatlle (Llanas, 2002, p. 243). La seva activitat com a impressor abasta de 1617 a 1638, quan Jaume Romeu, estampador de Barcelona, li compra l'equip d'impremta.

Pel que fa als distintius, Gaspar Garrich adopta dos models. La marca A [B-069] coincideix amb el senyal A de Pere Malo, emprat al segle XVI. Representa la figura del Dèdal barbut i volant, assenyalant alhora al cel i a la terra, on hi ha un paratge de costa. La

imatge, dins d'un simple oval, no conté marc ni lema. Figura a la portada de *Michaelis Verini ... Sententiae morales*, de 1519.

Seguint amb el model del Dèdal, l'any següent n'incorpora un segon disseny. La marca B de Gaspar Garrich [B-072] es correspon amb el distintiu B de Pere Malo, adoptat també per altres tipògrafs durant la centúria anterior. La imatge central és l'equivalent a la de la seva marca A, però ara està rodejada d'un marc ostentós, ornamentat amb motius florals i cornucòpies. L'aplica a l'edició d'*Introduction del simbolo de la fe* de fray Luis de Granada.

A més de recórrer a senyals tipogràfics ja coneguts, Garrich n'afegeix un altre que fa referència expressa a la seva estreta vinculació amb la ciutat de Girona. La seva marca C (Vindel, 1942, núm. 469) [B-083] consta del blasó de la ciutat, per bé que no és policrom, i per tant només el representa en les seves formes. Girona té un escut caironat d'or amb quatre pals de gules i escussó quadrilong ibèric vairat d'ondes d'argent i de gules. Garrich inscriu una lletra G a la part superior, que es correspon amb la inicial del seu nom i cognom. Dos àngels alçats sostenen l'escut de Girona que està inserit en un altre escut, i per timbre hi posa una corona. Envolta la imatge un marc rectangular (figura 205). En els diversos exemplars consultats, la lletra G sempre hi



Figura 205. Marca C de Gaspar Garrich [B-083] (*Historia general de los santos ... Girona*, 1530)

és present. D'altra banda, el llibre on estampa aquesta ensenya no té una temàtica circumscrita a l'àrea de Girona. La seva marca C figura al colofó d'*Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña*, editada el 1630, un any abans d'ocupar un càrrec municipal.

A Barcelona, **Esteve Lliberós** treballa com a impressor durant el primer terç del segle XVII, aproximadament entre 1613 i 1633. Als inicis de la seva activitat, els anys 1614 i 1615, forma societat amb Guillem Graells. Precisament d'aquest contacte deriven els distintius tipogràfics que va usar quan l'antic soci va tancar el seu obrador, encara que en alguns casos semblen complir funcions més aviat il·lustratives que identificadores.

Lliberós adopta dos models. La marca A [B-042] es relaciona amb el senyal G de l'antiga impremta de Gabriel Graells & Gerard Dotil. S'hi representa una àliga amb les ales esteses damunt d'un cor que sosté una mà que surt dels núvols, i tot envoltat per dues branques unides pels extrems. El distintiu de Lliberós no és el mateix que el dels dos tipògrafs anteriors, sinó que n'és una còpia d'execució més deficient, amb un rapi-





Figura 206. Marca A de Lliberós [B-042] (*Sueños y discursos de verdades...* Barcelona, 1627)

nyaire de cos més massís, un cor més triangular, i mans i núvols més esquemàtics (figura 206).

El primer exemple d'aquest senyal data de 1619, en un llibre de Lope de Vega, *Ierusalen celestial*. Deu anys abans, Graells & Dotil havien editat aquesta mateixa obra amb el distintiu que Lliberós imita. Aquest impressor el va tornar a estampar en les portades de cinc edicions entre 1622 i 1627, dues en notícies històriques, i altres en obres de més gruix, com dues edicions de Quevedo, entre les quals destaca la primera edició de la seva obra poètica *Sueños, y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios, y engaños, en todos los oficios y estados del mun-*

*do*. Tot plegat palesa que, com els seus antecessors, Lliberós també adapta el segell de Cortey per indicar la cura amb què estampa les produccions literàries més valuoses.

El segon model que adopta Lliberós és la salamandra. El primer disseny el pren del distintiu D de Gabriel Graells i Gerard Dotil. La marca B d'Esteve Lliberós [B-165] reproduïx l'amfibi enmig del foc i coronat, de 62 x 51 mm, amb el lema habitual, "Virtute sic cedit invidia", dins d'un filacteri a la part superior i sense marc. S'han vist dos exemplars d'aquest senyal en relacions històriques, publicades el 1623 i 1632.

L'altre disseny de la salamandra que constitueix la marca C d'Esteve Lliberós [B-162] prové del senyal D de Gabriel Graells i Gerard Dotil: l'animal entre les flames, de dimensions més reduïdes (26 x 33 mm), dins un marc ovalat decorat amb rostres i volutes, amb el lema habitual. Lliberós té entre el seu utillatge l'antic boix de Graells perquè conserva el defecte en la paraula "invidia" amb les lletres V i A escrites al revés, mentre que el motlle de Francesc Dotil, de 1611, amb el mateix gravat ja estava esmenat. Apareix a l'edició *Operum poeticorum Iacobi Falconis ... libri quinque*, de 1624.

Vindel (1942, Apèndix, 1950, núm. 354 (a)) registra un senyal tipogràfic de l'impressor **Gabriel Robert**, que treballa a Tarragona. En la seva impressió de *Desengaños del abuso de la sangria y purga* (1623), escrita per Llorenç Romeu i publicada el 1623, al revers del colofó hi ha una antiga marca de Jean Pasquet (Zappella, 1986, núm. 673), estampador a Nàpols entre 1518 i 1521. Hi consta una imatge de sant Joan Baptista, que agafa un cercle amb les lletres I, P, D i S ("Ioannes Pasquet, de Sallo"), unides amb cordes. El cercle està rematat per una creu patriarcal on oneja l'estendard de l'Agnus Dei (figura 207).



Figura 207. Gravats de Gabriel Robert (*Desengaños del abuso de la sangria y purga*. Tarragona, 1623)

Probablement aquesta gravat no té a veure amb Gabriel Robert. Més aviat sembla que la imatge reaprofitada després d'un segle del seu ús original, no es relaciona amb cap estampador, sinó que té una altra finalitat. El llibre, un tractat de medicina, està dedicat al bisbe Joan Sentís, que ocupava la lloctinència general de Catalunya, és dir constituïa el màxim representant reial al Principat. A la portada hi surt la dedicatòria i el seu escut d'armes; a l'últim full, s'ha elegit l'antiga estampa per retre un altre homenatge al bisbe, posant-hi la imatge del seu sant patró.

Vindel (1942, núm. 466) assenya-la un distintiu d'una impressora activa a Barcelona, coneguda com la vídua **Elisabet Tomàs**. El documenta a *Las guerras de los Países Bajos*, de Carlos Coloma, publicat l'any 1627. Consta de la creu de Malta tancada en una anella decorada i amb florons als quatre extrems (figura 208). A pesar del parer de Vindel, no s'ha considerat marca perquè aquesta creu és un recurs decoratiu freqüent a l'època.

**Gabriel Nogués**, impressor i llibreter de Barcelona entre 1634 i 1647, va participar de manera molt activa en la campanya propagandística a favor de la Diputació del General de Catalunya durant les tensions polítiques amb la monarquia dels anys trenta i en el conflicte obert des de 1640. La seva actuació s'explica perquè és l'impressor d'aquella entitat governamental catalana durant aquells anys (Llanas, 2002, p. 300).



Figura 208. Gravats d'Elisabet Tomàs (*Las guerras de los Países Bajos*. Barcelona, 1627)

Gabriel Nogués usa dos models de distintiu, però no els prodiga gaire i probablement tenen més aviat una finalitat il·lustrativa que no pas identificadora. El primer model és un dels animals tipogràfics habituals: la salamandra. Adopta dos dissenys que provenen del taller de l'impressor Esteve Lliberós, tancat el 1633. Aquest tipògraf havia mort aquell any, tal com es dedueix d'un llibre imprès per la seva vídua, que no va continuar treballant. Justament Gabriel Nogués també va exercir l'ofici al mateix carrer barceloní de Sant Domènec del Call, potser després d'adquirir l'utilatge tipogràfic de Lliberós. La marca A de Nogués [B-162] copia el disseny C d'Esteve Lliberós: un amfibi ajagut i serè entre flames, de mides reduïdes (26 x 32 mm), dins del marc ovalat decorat, i el lema de costum, amb lletres de l'última paraula escrites al revés. Figura a l'edició de 1636 del *Sermon que predico el doctor Antonio Gual, el primer domingo de Quaresma por la tarde de el año 1635...*

També fa servir la salamandra, però amb una altre disseny, en l'edició publicada el 1646 de las *Nouelas amorosas y exemplares*, de María de Zayas. En aquest cas, la marca B de Gabriel Nogués [B-165] adopta el distintiu B d'Esteve Lliberós. La salamandra amb corona no està emmarcada i el lema figura a la part superior del gravat dins d'un filacteri. A pesar del gran nombre de textos que surten del taller de Nogués, el nombre de títols literaris que imprimeix no és gaire nombrós. Potser per això, i vist el caràcter llicencios de la novel·la, estampa a la portada la imatge protectora de la salamandra. En tot cas, en el període estudiat és la darrera aparició de la salamandra en la impremta com a distintiu tipogràfic a Catalunya.

L'altre model de distintiu d'aquest tipògraf és el nen Jesús. La marca C de Gabriel Nogués [B-111] s'assembla molt al distintiu G de Claudi Bornat: Jesús Infant, despullat,



Figura 209. Marca C de Gabriel Nogués [B-111] (*De genere et declinatione nominum*. Barcelona, 1643)

cavalca sobre l'àliga mentre beneeix i porta la bola del món. El rodeja una anella ovalada que conté el lema següent: “Reddita lux terris, hic alma salutis imago” (“Aquí, la imatge benèfica de la salvació, la llum restituïda a la terra”). El senyal de Nogués (figura 209) afegeix, a banda i banda del dibuix, un altre lema que no es troba en cap senyal de Bornat: “In virtute et fortuna” (“En la virtut i la fortuna”). Tanmateix, aquest lema no és cap novetat entre els distintius catalans. Prové del llibreter i impressor lionès Guillaume Rouillé, i Pau Malo ja

l'havia incorporat a un del seus senyals. Així doncs, Nogués revifa els conceptes de virtut i fortuna tan en boga des del Renaixement i la literatura emblemàtica. Els seu se-

nyal C s'estampa a l'edició de 1643 de *De genere et declinatione nominum*, de Jaume Felip Gibert.

La marca D de Gabriel Nogués [B-116] recupera la variant de l'identificador C de Bor-nat, usat també per altres impressors, sobretot per Jeroni Margarit. Consisteix en la representació del nen Jesús, vestit i dret, que porta la bola del món, amb l'àliga, la palma i el llorer als peus. No inclou cap lema. Figura al llibre *De octo orationis partium constructione*, imprès el 1644.

**Joan Sapera** va ingressar a la Confraria de Sant Jeroni l'any 1623 (González Sugrañes, 1918, p. 79). El 1638 va ser nomenat llibreter de la ciutat, encarregat, entre altres tasques, del proveïment de paper, tinta i plomes per a les dependències municipals. Després de ser acusat de subministrar material d'escriptori de mala qualitat, el destituïren del càrrec, però un any més tard va recuperar les seves antigues funcions i les va exercir, sense més entrebancs, fins el seu òbit, el 1661 (González Sugrañes, 1918, p. 42-43). Paral·lelament a les tasques municipals, va encomanar la impressió de textos a tipògrafs barcelonins, com ara Sebastià i Jaume Matevat, Gabriel Nogués i Jaume Romeu.

El llibreter Sapera disposa d'un distintiu ben evident perquè hi figuren tant les seves inicials del nom com un dibuix al·lusiú (figura 210). La marca parlant de Joan Sapera (Vindel, 1942, núm. 490) [B-155] consta d'un escut on es representa un perer carregat de



Figura 210. Marca de Joan Sapera [B-155] (*Summa de la theologia moral y canonica*. Barcelona, 1640-1641)

fruita i, a la part inferior, tres peres unides per les cues. Damunt i sota de l'escut hi ha les lletres I i S, inicials del seu nom. Envolta la composició un marc ovalat, decorat amb motius florals i corns de l'abundància, el mateix emmarcament que s'aplica al senyal B de Pau Cortey & Pere Malo, que decora la figura de Dèdal volant en un lloc de costa.

El distintiu de Sapera està estampat a les portades dels dos volums de la *Summa de la theologia moral y canonica* del franciscà Enrique de Villalobos (1640-1641). Les portades inclouen una dedicatòria al superior general dels framenors, però no hi ha cap gravat al·lusiu. Al peu d'impremta, s'indica la funció editora del llibreter: “vendense en la libreria en casa de Iuan Sapera y à su costa”. Tot plegat demostra que en la publicació d'aquesta gran obra el llibreter ha volgut destacar la seva intervenció, reservant-se la portada —per davant del tipògraf, l'autor o el prohòm objecte de la dedicatòria— amb un marc de grans dimensions que conté un dibuix que l'identifica de manera evident.

**Jaume Romeu**, un tipògraf actiu a Barcelona entre els anys 1638 i 1643, concentra la seva activitat en la producció de cròniques de fets coetanis i d'opuscles de propaganda política, en un moment d'enfrontament entre les institucions del Principat i la monarquia hispànica. A més, Romeu destaca amb la publicació de la *Gazeta*, el 1641, com a promotor d'un primer assaig de premsa periòdica. En realitat, aquesta publicació, d'igual manera que la majoria de gasetes catalanes d'aquell temps, constitueix la traducció directa de la *Gazette de Paris*, iniciada el 1531 per Théophraste Renaudot (Ettinghausen, 1993, p. 24). Romeu es distingeix d'altres editors-tipògrafs tant per la importància quantitativa de les gasetes de notícies dins la seva producció com, sobretot, “en el fet que demostra una consciència del que feia que no apareix a les relacions de cap altre impressor barceloní de l'època” (Ettinghausen, 1993, p. 27).

A la *Gazeta vinguda a esta ciutat de Barcelona, per lo ordinari de Paris, vuy à 28 de maig, any 1641* figura a portada una flor de lis amb les lletres I i M., una estampa que ja s'ha analitzat i a la qual s'ha negat el caràcter de marca malgrat l'opinió de Vindel (1942, núm. 444). Un fet que corrobora la condició de simple il·lustració és que Jaume Matevat no participa en aquesta obra i, en la presentació de la *Gazeta*, Romeu es manifesta com a únic responsable de la publicació.

Jaume Romeu utilitza com a distintiu un gravat que repeteix en cinc portades de gasetes o fulls de notícies dels anys 1641 i 1642 (Vindel, 1942, núm. 489) [B-127]. Consisteix en una lletra M rematada amb una corona damunt la qual hi ha tres lliris. Sota la lletra hi ha una S i una muntanya amb una creu al cim. La composició s'envolta d'un marc ovalat que conté el lema extret de les primeres paraules de la pregària de l'Avemària: “Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum” (“Salve, Maria, plena de gràcia, el Senyor és en vos”) (figura 211). Potser originalment el lema s'acabava amb les lletres LI, que feien

referència al passatge evangèlic d'on prové la pregària (Lc, cap., 1, 28). Al distintiu s'han alterat per escriure les lletres BI (o RI). La divisa està en consonància amb les imatges que constitueixen símbols marians: la lletra M, inicial del nom de la Mare de Déu; la corona, com a reina del cel; els lliris, símbol de puresa...

**Pere Lacavalleria** va ser un impressor francès, originari de l'Aquitània, que va establir un taller a Barcelona el 1627. L'any següent va treballar també a Perpinyà, però des de 1629 i fins a 1645, data probable de la seva defunció, les seves produccions es localitzen a Barcelona. Seguint l'exemple d'altres tipògrafs catalans, va fer servir un model de distintiu original que va mantenir al llarg de tota la seva producció, emprant dos dissenys diferents.

La marca A de Pere Lacavalleria mostra un escut ovalat guarnit amb volutes i disposat verticalment (Vindel, 1942, núm. 475) [B-028]. Té una banda central on hi ha un cavall esvelt corrent, flanquejada a la part superior i inferior per dos cascos militars de perfil (figura 212). Utilitza, doncs, una marca parlant que identifica clarament el propietari del distintiu. Apareix entre 1633 i 1641 en sis edicions que corresponen generalment en llibres destacats, com ara obres de Quevedo, de Góngora i de Francisco de Quintana.

La marca B de Pere Lacavalleria reproduïx un altre dibuix amb el mateix esquema d'un cavall que corre dins de la banda central de l'escut, amb dos cascos ocupant les altres dues parts del camper (Vindel, 1942, núm. 474) [B-030]. Presenta tres diferències clares respecte a la marca anterior: les mides de la marca A són 46 x 37 mm, mentre que les del distintiu B les superen àmpliament, amb 78 x 100 mm; l'escut ara es disposa de manera horitzontal, i finalment, l'execució de la imatge és molt més acurada, amb figures més definides i detalla-



Figura 211. Marca de Romeu [B-127] (Copia de vna carta escrita ... à 5 de iuliol 1641. Barcelona, 1641)



Figura 212. Marca A de Pere Lacavalleria [B-028] (*Experiencias de amor y fortuna*. Barcelona, 1633)

des (figura 213). Aquest distintiu es troba en sis edicions des de 1635 fins a 1645, entre les quals destaquen algunes obres dels grans juristes catalans Jaume Càncer i Joan Pere Fontanella.

A banda d'aquests dos senyals tipogràfics, Pere Lacavalleria va estampar moltes altres portades amb gravats ornamentals, com ara la imatge d'un bust femení, representació de l'abundància, un gerro petit amb flors o el monograma de Jesucrist (IHS).



Figura 213. Marca B de Pere Lacavalleria [B-030] (*Sacri Regii Senatus Cathaloniae decisiones*. Barcelona, 1639-1640)

A la mort de Pere Lacavalleria, el negoci familiar va continuar en mans d'uns dels seus fills, **Antoni Lacavalleria**, que comença a estampar el 1646 i que estarà actiu durant la resta del segle XVII, una època de decadència de la impremta. Per pal·liar la crisi, el segon Lacavalleria augmenta la producció d'impresos barats i de fàcil lectura, com els plec solts de poemes i romanços, o bé ven les seves impressions al taller propi de manera corrent, com si fos una botiga, per la qual cosa la confraria de Sant Jeroni, la dels llibreters barcelonins, el denuncia per intrusisme el 1677 (Pascual, 1985, p. 623-624).

Al llarg de la seva activitat, Antoni Lacavalleria roman fidel al model del cavall amb dos cascos militars que havia establert el seu pare. Fins i tot, en un principi, fa servir les mateixes estampes paternes. Així, les seves marques A [B-028] i B [B-030], es corresponen amb els senyals A i B del seu predecessor, sense cap canvi. De tota manera, l'adopció dels distintius del primer Lacavalleria no és la pràctica més habitual. El distintiu A figura en quatre edicions entre 1647 i 1679, com ara *Las elegancias*, de Paolo Manuzio (1679). Pel que fa a l'identificador B, Antoni Lacavalleria només l'estampa en dues impressions significatives: una de jurídica, *Nobilis D. Lvdouici de Peguera ... Praxis criminalis et ciuilis* (1649), i l'altra en un diccionari català-llatí escrit pel seu germà Joan, el *Gazophylacium Catalano-Latinum* (1696).



Figura 214. Marca C d'Antoni Lacavalleria [B-029] (*Experiencias de amor y fortuna*. Barcelona, 1649)

Un tercer disseny del cavall és el més representatiu d'aquest tipògraf perquè no prové dels senyals heretats, sinó que l'hi pertany exclusivament. Potser per això és el més emprat, amb molta diferència respecte els altres, amb unes vint-i-cinc mostres en edicions produïdes al llarg de quaranta anys, entre 1649 i 1699, i amb edicions de Lope de Vega i Baltasar Gracián o d'autors de l'antiguitat clàssica, com ara Ciceró i Virgili.



Figura 215. Portada d'*Imperatoris Iustiniani Institutionum libri IV* (Barcelona, 1676) i detall de la marca D d'Antoni Lacavalleria [B-026]

La marca C d'Antoni Lacavalleria (Vindel, 1942, núm. 476) [B-029] conserva la mateixa composició que les anteriors, amb el cavall corredor dins la banda central de l'escut i els dos cascos situats a la part superior i inferior del camper. S'assemblen per la disposició vertical de l'escut, també ovalat i guarnit amb volutes, i per les mides (47 x 38 mm) amb el seu senyal A, però es distingeixen clarament pel disseny del cavall. L'animal d'Antoni Lacavalleria es dibuixa amb un cos allargassat, que no té les formes més esveltes dels quadrúpedes anteriors (figura 214).

L'estampador encara empra dos dissenys més del model del cavall i els dos cascos militars destinats a formats molt petits. La marca D d'Antoni Lacavalleria [B-026] presenta un escut ovalat, amb la banda central on corre un cavall allargassat, entre els dos elms (figura 215). La factura del cavall és molt esquemàtica i matussera a causa de les seves proporcions minúscules. Només se'n coneix un exemple, l'edició d'*Imperatoris Iustiniani libri IV*, impresa el 1676, en què l'escut ovalat s'insereix dins de l'orla que envolta la informació de la portada: a la

part inferior hi ha el distintiu entre motius florals, i a la part superior, una al·legoria de la justícia. Aquesta estructura de la marca integrada a l'orla de la portada, freqüent en



tipògrafs antics, com Joan Rosembach o Carles Amorós, constitueix una modalitat rara en la impremta catalana del segle XVII.

La marca E d'Antoni Lacavalleria (Vindel, 1942, núm. 477) [B-027] manté les mateixes característiques que el disseny anterior; és a dir, el tipògraf aprofita la decoració de la portada per incloure la marca en un lloc destacat dins de l'orla. Però, a pesar de les similituds, el nou distintiu no és el mateix que l'anterior: el cavall és més massís, l'escut ovalat s'ha convertit gairebé en un cercle i el filet que rodejava l'oval ha desaparegut. Apareix a l'edició de *M. Val. Martialis ex muse Petri Scriverij*, de 1677, entre dos personatges que juguen amb màscares mentre a la part superior de la portada hi ha altres figures, amb trompetes, caretes o copes, envoltant el rectangle que conté la informació de la portada. Probablement la seva singularitat rau en el fet que l'identificador tipogràfic s'estampi en obres en 12°. A diferència de la majoria de textos en aquest format, es tracta d'obres destacades, d'alt relleu cultural.

Vindel (1942, núm. 486) inclou com a marca la imatge que surt a la portada d'*El sol, solo y para todos, de la filosofia sagaz y anatomia de ingenios*, escrita per **Esteve Pujasol** i impresa per Pere Lacavalleria el 1637. La identificació del gravat és molt fàcil: hi ha un sol damunt d'una muntanya i, a banda i banda de l'astre, les lletres E i P. Un marc rectangular tanca la composició (figura 216). Queda clar que el distintiu es refereix a l'autor de l'obra, un prevere de Fraga, tal com s'indica als preliminars. Vindel inclou la imatge perquè afirma que Pujasol també és l'editor del llibre, però al text no s'inclou cap referència de l'autor com a responsable editorial. Per això, el gravat no s'ha considerat una marca.

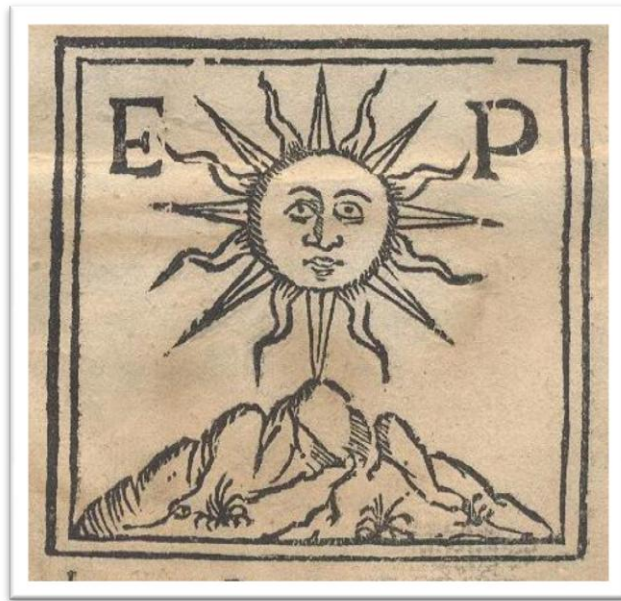


Figura 216. Gravat d'Esteve Pujasol (*El sol, solo y para todos*. Barcelona, 1637)

**Miquel Delmunts** va exercir la medicina a Barcelona, i va combinar aquesta feina amb la compravenda de llibres a l'engròs, que no va limitar al Principat; més tard també es va dedicar a l'edició i la impressió d'algunes obres, sense que el seu taller no fos mai molt actiu. Camprubí (2013, p. 585-590) dóna informacions precises de la seva biografia que demostren aquestes activitats, com ara la participació com a testimoni en un plet

celebrat el 1648 entre l'estampador Antoni Lacavalleria i els llibreters lionesos Laurent Anisson i Laurent Renaud, on Delmunts acreditava l'autenticitat d'un document dels editors francesos, coneixedor de les seves signatures.

A partir de 1650 compta amb una impremta que gestionen alguns artesans coneixedors de l'ofici, com Tomàs Vassiana o Jaume Cays; també hi treballen els seus nebots Martí Gelabert i Rafel Figueró. Aquest últim va comprar-li la impremta el 1668 i, com es comentarà més endavant, va tenir un paper destacat en la impremta barcelonina.

La primera obra editada per Delmunts de la qual se'n té notícia és el *Liber de officio curati*, de l'italià Giovanni Battista Possevino. Al peu d'impremta consta com a administrador de la impremta Tomàs Vassiana i Delmunts figura com a editor: "à costa del doctor Miquel Delmunts". En aquesta edició, potser perquè és la primera i vol destacar el seu nou vessant editorial, utilitza un distintiu tipogràfic a portada. El senyal de Delmunts és una marca parlant clara. Consta d'un escut quadrilong apuntat, timbrat amb casc de cavaller i llambrequins, que te al camper dues muntanyes on salta un isard [B-145] (figura 217).



Figura 217. Marca de Delmunts [B-145] (*Liber de officio curati*. Barcelona, 1650)

**Francesc Llopis** és un llibreter que exerceix l'ofici a Barcelona entre 1673 i 1688, quan també era membre de la Confraria de Sant Jeroni (González Sugrañes, 1918, p. 80). En la seva vessant editorial, va costejar el 1680 la publicació del *Galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco, que va imprimir Martí Gelabert. És en aquesta edició la primera i única vegada en què fa servir marca (Vindel, 1942, núm. 525) [B-175]. S'hi representa un unicorn a la falda d'una donzella que l'acaronava. Envoltat la imatge una anella ovalada on s'inscriu el nom del llibreter. El marc està decorat profusament amb volutes i màscares (figura 218). El tema és antic, i va ser molt difós al segle XV en pintures i tapissos que il·lustren l'amansiment d'aquell animal llegendari amb la presència d'una donzella.



Figura 218. Marca de Francesc Llopis [B-175] (*Galateo español*. Barcelona, 1680)

L'estampa prové de Venècia, on l'usa per primera vegada, a final del segle XVI, la companyia tipogràfica de Matteo Zannetti & Comino Presegni; aquest darrer la manté posteriorment en les seves produccions en solitari. L'única modificació de Francesc Llopis consisteix a substituir el lema original "In hac quiesco" ("En aquesta reposo") pel seu nom. El distintiu denota, d'una banda, la persistència de l'influx cultural italià, sobretot de l'àmbit editorial de Venècia, en el Principat; de l'altra, l'elecció d'un tema que evidencia un nivell cultural notable, cosa que prestigia al llibreter.

**Josep Moyà** ingressa a la Confraria de Sant Jeroni el 1667 (González Sugrañes, 1918, p. 80), i combina l'ofici de llibreter amb el d'editor des de 1670; a partir d'aquesta data costreja impressions dels barcelonins Jacint Andreu, Martí Gelabert i Josep Forcada, i fins i tot d'impressors d'altres contrades, com de l'estampador Josep López, que treballa a Tarragona. El 1684 amplia el seu negoci perquè compta també amb una impremta. Sembla que la seva activitat editorial conclou vers el 1691.

El llibreter-impressor Moyà adopta dos models de distintiu, cadascun amb diversos dissenys. El primer model reproduïx una figura femenina, amb barret i asseguda, que du a les mans la cornucòpia i el caduceu, símbols de prosperitat i salut. La imatge sembla correspondre a Felicitat, la deessa romana de la felicitat. L'envolta un marc ovalat molt guarnit amb motius vegetals i arquitectònics i éssers alats, que inclou el monograma del llibreter amb les quatre lletres del cognom a la part inferior. Les raons probables de la tria d'aquesta divinitat romana, de la qual no s'han trobat equivalents en altres identificadors tipogràfics, són acreditar el coneixement de la tradició grecoromana i demostrar així la cultura humanista del propietari, i propiciar que la felicitat i la prosperitat caracteritzin el negoci editorial.



Figura 219. Marca A de Moyà [B-073] (*Principios de geometria*. Barcelona, 1682)

El disseny més petit de la deessa romana Felicitat (34 x 42 mm) constitueix la marca A de Josep Moyà [B-073]. Ateses les seves mides, la imatge no és tan detallada com en els dissenys més grans, si bé no s'oblida d'elements, com el caduceu, el corn de l'abundància o el monograma de l'editor (figura 219).

Lògicament aquesta estampa va destinada a llibres de format 12° o inferior. S'han identificat dues edicions amb aquest distintiu: *Principios de geometria, sacados de los elementos de Euclides*, de Juan Mazo (1682) i *Instrumenta curationis morborum*, obra crita pel metge de Montpeller Jérôme Tencke (1683).



Figura 220. Marca B de Moyà [B-074]. *Tractat de les cerimonies ...* (Barcelona, 1684)

La marca B de Josep Moyà (Vindel, 1942, núm. 522) [B-074] manté la composició i els elements de la marca A, però amb unes mides més grans, de 50 x 66 mm (figura 220). És el més antic dels tres dissenys ja que la primera estampació del distintiu data de 1679, amb el *Tractat de les cerimonies de la missa resada y solemne*, de Rafel Vilalta. L'altra edició on apareix aquest senyal són les *Poësias selectas de varios autores latinis*, imprès a Tarragona, el 1684, per López i a costa del llibreter Moyà.

El disseny reservat als infolis és la marca C de Josep Moyà (Vindel, 1942, núm. 521)



Figura 221. Marca C de Moyà [B-075] (*Certamen scholasticum ...* Barcelona, 1689)

[B-075]. Amida 66 x 83 mm i aquestes dimensions li permeten afegir nous elements accessoris, com ara un parell de coloms a la part superior del marc; també permeten identificar clarament alguns objectes, com un escut que figura al darrere de la deessa (figura 221).

Es coneixen tres produccions amb aquest senyal: el *Tractatus de brachio militari et pristina nobilitate gotholorum*,

d'Antoni de Vilaplana, que s'edita el 1683 i el 1684, i el *Certamen scholasticum, expositio argumentum pro Deipara*, de Tomás Francés de Urrutigoyti. Aquest últim text és molt significatiu perquè revela l'amplitud dels negocis de Moyà: l'obra va ser impresa a Lió per Laurent Arnaud i Pierre Borde l'any 1689; a la portada del tercer volum hi ha el senyal tipogràfic del llibreter Moyà amb la menció que n'indica l'activitat: "venundantur in aedibus Iosephi Moyà, bibliopolae" ("Es venen a l'obrador de Josep Moia, llibreter").

A més dels distintius de caire mitològic, Moyà emprà un altre model molt diferent, sense referències cultes. Com a element central hi ha un objecte quotidià, un gerro ple de flors a vessar. És un motiu ornamental molt generalitzat entre els tipògrafs del període i que s'usa per il·lustrar qualsevol part del text, inclosos portades i colofons. Per exemple, entre molts altres, els tipògrafs següents fan servir un gerro decorat amb rostres i ple de flors, de 62 x 68 mm: Llorenç Déu,<sup>131</sup> Jaume Matevat, Gabriel Nogués, Josep Llopis<sup>132</sup> i Rafel Figueró.



Figura 222. Marca D de Moyà [B-097] (*Compendio ... del Despertador christiano*. Barcelona, 1687)

Josep Moià ha afegit al gerro un monograma que combina les quatre lletres del seu cognom.

El primer dels dissenys que segueix aquest model, la marca D de Josep Moyà [B-097] presenta un gerro de base allargada i de dues nanses, ple de flors. El monograma de l'impressor figura enmig del vas, sense cap altre element (figura 222). L'imprimeix al revers de l'últim full de *Compendio de los cinco tomos del Despertador christiano* e Jose de Barcia y Zambrana, en l'edició de 1687.

A la mateixa edició de Barcia y Zambrana, a la portada hi ha una estampa amb un altre disseny de recipient. La marca E de Josep Moyà (Vindel, 1942, núm. 523) [B-098] representa un gerro alt, de dues nanses, ple de flors que també



Figura 223. Marca E de Moyà [B-098] (*Compendio ... del Despertador christiano*. Barcelona, 1687)

<sup>131</sup> *Espedicion de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*. Barcelona, 1623.

<sup>132</sup> *Seneca acrisolado en la copela del desinteres y ludido en Diogenes*. Barcelona, 1688.

inclou el monograma de l'impressor, però ara flanquegen l'objecte la miniatura d'un caçador que prepara l'arc per disparar a una serp arraulida (figura 223). No s'ha de re en aquesta escena afegida una imatge relacionada de manera directa amb el llibreter. En les edicions de Moyà sovintegen altres estampes ornamentals amb petites figures que acompanyen l'element principal, com la fruitera que té al costat una papallona i un cargol, que també es troben en impresos de Rafel Figueró i de Joan Jolis.

Josep Moyà va participar en la pràctica estesa, a final del segle XVII, de formar associacions amb altres llibreters per editar conjuntament. Aquest fet responia a la crisi de l'època, ja que les dificultats econòmiques aconsellaven compartir riscos en l'edició d'algunes produccions. De tota manera, no es tracta d'una realitat nova, si bé ara s'intensifica i augmenta el nombre de socis que componen aquestes agrupacions que tenen una durada diversa. Així, al costat d'algunes associacions que responen a projectes concrets i breus, d'altres tenen una llarga durada, com la companyia formada per A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassañes, Badia & Pau que va estar vigent durant uns sis anys. En tot cas, aquestes societats comercials no adopten un nom comú col·lectiu. Als peus d'impremta generalment s'esmenten només els noms dels llibreters que hi intervenen, sense anomenar-se companyies o societats. Ara bé, en algunes ocasions aquestes companyies creen un distintiu específic que s'incorpora a una edició col·lectiva concreta, i que inclou les inicials dels socis editors. No és un fet generalitzat, ja que la presència d'aquests identificadors col·lectius és minoritària respecte a totes les edicions compartides d'aquests anys.

La companyia de **Moyà, Ascona, Llopis & Torre-Sánchez** utilitza dos distintius que responen al mateix model iconogràfic. La marca A d'aquesta societat de llibreters (Vindel, 1942, núm. 529) [B-091] representa la deessa Fortuna, dreta, que sosté una vela desplegada dins del vaixell on s'asseu el déu Mercuri, amb el casc alat i el caduceu. Als peus de la deessa, el monograma de Moyà i les lletres A.L.T, inicials dels altres tres llibreters. Envoltada l'escena una anella ovalada que inclou el lema: "In dies, arte ac fortuna" ("Amb art i fortuna tots els dies"). La composició està enquadrada en un marc rectangular decorat amb florons als extrems (figura 224).



Figura 224. Marca A de Moyà, Ascona, Llopis & Torre-Sánchez [B-091] (*Razones para convencer al pecador...* Barcelona, 1683)

La imatge de la marca de Moyà, Ascona, Llopis & Torre-Sánchez és una adaptació d'un distintiu de l'impressor Pietro Dusinelli, actiu a Venècia a finals del segle XVI, que també conté el mateix lema. La representació de Mercuri a la nau mentre la Fortuna du la vela, expressa el desig que la raó i l'habilitat comercial, acompanyada de la sort, garanteixi l'èxit en els negocis. Aquest distintiu s'estampa a la portada de *Razones*



Figura 225. Marca B de Moyà, Ascona, Llopis & Torre-Sánchez [B-092] (*Itinerario espiritual*. Barcelona, 1684)

*para convencer al pecador para que salga de pecado y se ponga en gracia de Dios*, llibre escrit per Ignasi Fiol i editat pels quatre llibreters l'any 1683. Vindel (1942, p. 417) esmenta una altra edició publicada el 1685, l'*Almanach universal sobre el año 1685*, de la qual no s'ha trobat cap exemplar,.

Un any més tard, es publica un altre títol amb un distintiu similar, però de mides més grans, que passen de 45 x 60 mm a 55 x 74 mm. La marca B de Moyà, Ascona, Llopis & Torre-Sánchez (Vindel, 1942, núm. 528) [B-092] manté la mateixa composició i el mateix lema. El canvi més destacat d'aquest segon distintiu és la posició de Mercuri que, en comptes d'estar assegut d'esquena a la proa de l'embarcació, ara mira en aquesta direcció, amb una posició més activa i ensenyant el caduceu, el senyal del seu poder, com si es volgués accentuar el seu paper director en la marxa del vaixell (figura 225). Apareix en una edició de 1684 de l'*Itinerario espiritual que debe guardar el hombre para caminar al cielo*, d'Alonso de Andrade.

La societat integrada per **Payssa, Nivell & Roca** va emprar un senyal identificador (Vindel, 1942, núm. 530) [B-093] en l'edició de 1685 de la *Instruccion de sacerdotes*, d'Antonio de Molina. La imatge reproduïx una escena al·legòrica en la qual es representen tres figures humanes que personifiquen la fortuna, el temps i la virtut: la primera, amb els ulls embenats, sembla els camps; al seu costat, el Temps —un vell barbut amb ales que porta un rellotge de sorra i la dalla— empeny l'arada, i la Virtut va armada amb una llança, atribut de la Fortalesa. Encerclant l'escena hi ha una anella ovalada amb el lema “Semina for[tunae] gem[i]nat cu[m] tempore virtus” (“La virtut dobla les llavors de la fortuna amb el decurs del temps”). La part superior de l'oval està decorada amb un rostre i a la part inferior hi ha les inicials dels tres llibreters (figura 226).



Figura 226. Marca de Payssa, Nivell & Roca [B-093] (*Instrucció de sacerdots*. Barcelona, 1685) i Marca de L. Arnaud, Borde, J. & P. Arnaud (*Augustini Barbosae ... Pastoralis sollicitudinis*. Lió, 1679)

El dibuix i el lema amb què es representa la companyia no és una imatge original dels tres llibreters. En realitat, adapten un senyal col·lectiu, que utilitzen altres associacions d'editors de Lió des de mitjans dels segle XVII, com ara la companyia de Laurent Arnaud, Pierre Borde, Jean & Pierre Arnaud (Laurent-Vibert, Audin, 1925, núm. 19). Aquesta marca col·lectiva expressa un eslògan corporatiu: la conducta virtuosa i la constància són eines necessàries per obtenir bons resultats. Amb idèntic propòsit, els llibreters catalans mantenen el lema i la composició del gravat, encara que el dibuix s'executa de manera més matussera. Lògicament les inicials dels socis de la companyia també es canvien.

A Barcelona la societat dels llibreters **A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassañes, Badia & Pau** està activa entre 1683 i 1688. A diferència d'altres companyies editorials catalanes,



Figura 227. Marca A d'A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassañes, Badia & Pau [B-121] (*Introducció a la vida devota*. Barcelona, 1685)

aplica de manera regular el seu distintiu, que reproduïx un lleó amb corona i alçat, que sosté un cor on hi ha les inicials dels membres de la companyia, rematat amb un quatre, que recorda la vinculació estreta d'aquest número amb els distintius tipogràfics des del segle XV. La composició del lleó i el cor se situa entre dos ocells rapinyaires amb el cap inclinat, damunt dels quals es llegeix el lema: "Ex amore fortitudo" ("De l'amor, la fortalesa". Aquest text és

escaient en una societat composta per sis membres: només una bona relació entre ells pot assegurar-ne la unió i la fortalesa del negoci. A més del quatre, aquesta marca con-



serva elements molt tradicionals dels senyals tipogràfics, com la seva presentació heràldica, amb un lleó que fa de suport.

El model del lleó amb el cor té dos dissenys que difereixen en la presentació del felid i en el marc. La marca A d'A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassañes, Badia & Pau (Vindel, 1942, núm. 533) [B-121] mostra més cos del lleó, amb la cua sencera, i el marc que tanca tota la composició consisteix en



Figura 228. Marca B d'A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassañes, Badia & Pau [B-120] (*Obras christianas*. Sevilla, Barcelona, 1685)

un simple rectangle, sense cap ornament (figura 227). Aquest senyal és el més usat per la companyia, ja que figura en sis edicions, entre 1683 i 1688, que recullen escrits de sant Francesc de Sales i de Jean de Bernières Louvigny.

Vindel (1942, núm. 531) [B-120] registra la marca B d'aquesta societat de llibreters; l'extreu d'una edició de les *Obras christianas* de Juan Eusebio Nieremberg, impresa a Sevilla i editada per aquests llibreters barcelonins el 1685. No se n'ha trobat cap altra



Figura 229. Marca d'A. Ferrer, I. P., Figueró & B. Ferrer [B-122] (*Practica de el confessorario ...* Barcelona, 1695)

referència a catàlegs o bibliografies. Vist el detallisme del lleó, sembla que té unes dimensions més grans. Comparat amb el senyal anterior, s'observa que una part de la cua del felí està oculta; en canvi, els rapinyaires ensenyen clarament les dues potes. La diferència més notòria és

el marc, que aquí és ovalat, amb una estructura decorativa bastida amb volutes i elements vegetals (figura 228).

El 1595, en l'edició de la *Practica de el confessorario y explicacion de las LXV proposiciones condenadas por la santidad de N.S.P. Inocencio XI*, de fray Jaime de Corella, Antoni i Baltasar Ferrer i Jaume Gascon figuren com a responsables editorials al peu d'impremta. Tanmateix, a la mateix portada hi ha un distintiu tipogràfic, molt similar al del lleó i el cor, però les inicials que conté pertanyen a quatre llibreters o impressors: dos corresponen a les dels dos Ferrer i les altres no queda clar perquè no apareixen esmentats en el text. "I.P." i "R.F". Joan B. Batlle (1926b, p. [2]) i Vindel (1942, p. 420) afirmen que són de Joan Payssa i Rafel Figueró, però d'acord amb el llistat de membres de la Confraria de Sant Jeroni (González Sugrañes, 1918, p. 80), Payssa havia mort un any abans. A continuació s'explica aquest senyal tipogràfic, mantenint les inicials I.P. i sense indicar cap possible atribució.

La marca de la companyia editorial d'**A. Ferrer, I.P., Figueró & B. Ferrer** (Vindel, 1942, núm. 532) [B-122] deriva del distintiu B de la companyia dels sis llibreters esmentada més amunt; aquest origen és evident tant per les coincidències amb el lema, els animals i el quatre, com també perquè el cor mostra quatre parts, desiguals de mida, ja que les parts centrals s'han allargat en esborrar les subdivisions necessàries anteriorment per incloure els sis editors. El canvi més significatiu es produeix en el marc: ara l'oval es rodeja d'una orla amb una decoració exuberant de cornucòpies, figures humanes y vegetació (figura 229). Resta clar que després de desaparèixer la companyia dels sis llibreters, els Ferrer es van quedar amb el motlle del distintiu corporatiu.

En l'apartat històric ja s'han comentat els conflictes que es produeixen entre llibreters i impressors durant la segona meitat del segle XVII quan els tipògrafs s'afanyen a equiparar-se amb els llibreters i poder comptar amb una confraria civil que els permeti regular la professió, evitar l'intrusisme i acabar amb certs privilegis dels llibreters. Tot i la primera resposta municipal favorable a les seves demandes, de 20 d'abril de 1684, la reacció dels llibreters va aconseguir canviar el parer de les autoritats, i la confraria dels impressors va tornar



Figura 230. Marca d'Andreu, Figueró, A. Lacavalleria & J. Llopis [B-168] (*Sermones*. Barcelona, 1685)

un any més tard a la condició inicial de confraria religiosa, sota l'advocació de Sant Joan Evangelista.

Es conserva un distintiu tipogràfic relacionat amb la breu trajectòria de la confraria cívica dels impressors. L'obra titulada *Sermones del padre Antonio de Vieyra* i impressa per **Andreu, Figueró, A. Lacavalleria & J. Llopis** l'any 1685, té a portada una imatge (Vindel, 1942, núm. 536) [B-168] que s'acompanya de la dedicatòria següent: “al glorioso apòstol y evangelista san Iuan en su martyrio de la Puerta Latina, patron de los impressores”. El gravat reproduïx sant Joan dins d'una caldera bullent, pregant a Déu. El marc ovalat que rodeja la imatge se situa dins del cos d'una gran àliga que mira a l'esquerra, amb les potes i les ales obertes (figura 230).

Amb l'estampa de sant Joan, vinculada a la confraria religiosa dels tipògrafs barcelonins des del segle XV (Molas, 1998), la companyia dels quatre impressors s'identifica amb la nova entitat i la reivindiquen enfront de l'oposició dels llibreters. Els elements de la imatge són clars: sant Joan a la caldera es relaciona amb un dels martiris que va patir l'apòstol, segons la tradició, “ante Portam Latinam”, és a dir, en una de les portes de la ciutat de Roma. D'altra banda, l'àliga és l'animal que simbolitza sant Joan com a evangelista des de l'inici de l'edat mitjana.

Batlle (1927a, p. [2]) va més enllà en la identificació d'aquest distintiu i el considera l'estampa oficial de l'efímera confraria civil dels impressors de Barcelona:

“Aquest gravat no duptam que es la marca que adoptaren los estampers al constituirse en gremi, y per més que no la hem vista sinó en los Sermons del p. Vieyra, ne tenim prou, per nostres deduccions, al veure que los noms dels estampers que editan la obra son los metexos que dictaren les ordinacions perque se regí lo gremi durant los 15 mesos que funcionà, y que la data d'estampació del llibre es la de 1685”.

**Joan Roca** (Vindel, 1942, núm. 535) és un llibreter barceloní, membre de la Confraria de Sant Jeroni entre 1683 i 1692 (González Sugañes, 1918, p. 81). Més a munt ja se n'ha examinat l'activitat editora quan el 1685 publica, amb Bernat Nivell i Joan Payssa, una obra on havien estampat el senyal col·lectiu.

El mateix any 1685, en una edició que costea ell sol, impressa per Jo-

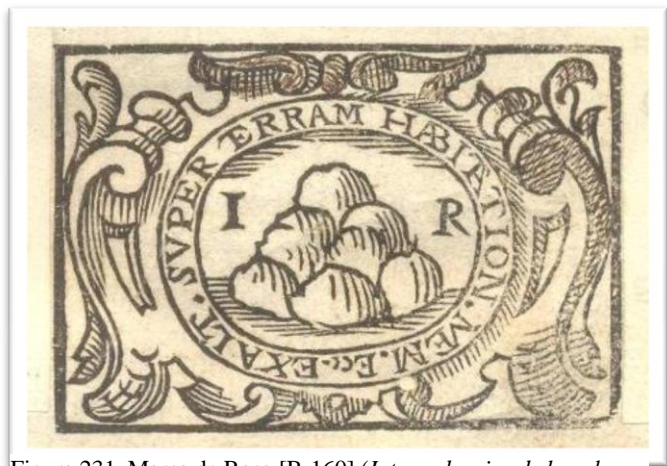


Figura 231. Marca de Roca [B-160] (*Intercadencias de la calentura de amor*. Barcelona, 1685)

sep Llopis i titulada *Intercadencias de la calentura del amor*, inclou un distintiu propi (Vindel, 1942, núm. 535) [B-160]. Consta d'unes roques disposades en forma triangular, amb les lletres I i R, inicials del llibreter, a banda i banda (figura 231). Envolta la imatge una anella ovalada que conté el lema: “Exaltasti super terram habitationem meam, Ecc.” (“Vas exaltar la meva casa sobre la terra,<sup>133</sup> Sir.”). És una citació bíblica del Llibre del Siràcida, 51, 9b, que forma part d'un text d'acció de gràcies a Déu. Es tracta d'una marca parlant: el dibuix del rocam al·ludeix al cognom. En aquesta edició es destaca, doncs, l'editor, amb el seu senyal, sobre el tipògraf.

A la dècada dels anys noranta del segle XVII, **Josep Llopis** té una impremta a Barcelona, al carrer de Sant Domènec que posteriorment trasllada a la plaça de l'Àngel, per bé que no es limita a imprimir llibres sinó que també n'edita. Intervé de manera activa en la campanya per crear una confraria civil de tipògrafs barcelonins i forma part d'aquesta corporació durant la seva breu existència (Molas, 1998). Com a distintiu fa servir un model amb dos dissenys diferents. La marca A de Josep Llopis (Vindel, 1942, núm. 547) [B-138] mostra un llop, amb la cua alçada, que sosté un cor amb les inicials del tipògraf, rematat per un quatre invertit. Damunt del llop hi ha un filacteri que conté el lema “En lupus in fabula” (“Vet aquí el llop del conte”). La composició està rodejada d'àngels amb corns de la fortuna i trompetes; a la part inferior hi ha dues àligues retudes al costat d'una màscara (figura 232).

El distintiu té un cert aire paròdic que no és habitual en els senyals tipogràfics catalans, i que és atiat pel conflicte entre els llibreters i els tipògrafs de Barcelona. La composició del senyal recorda la marca de la companyia de llibreters A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cas-

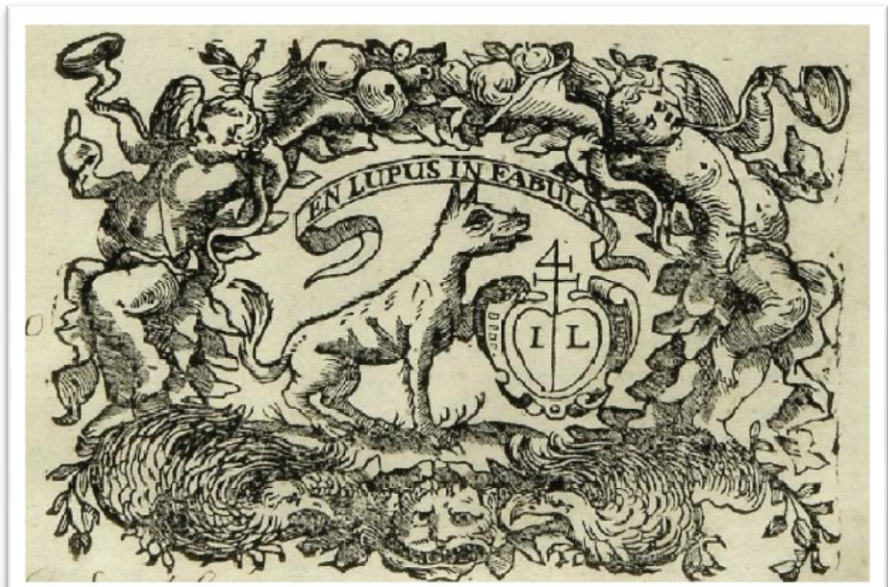


Figura 232. Marca A de Josep Llopis [B-138] (*Desengaño de religiosos ...* Barcelona, 1697)

<sup>133</sup> Aquest text correspon a l'edició de la Vulgata. Eccl, 51, 13. Les traduccions actuals d'aquest text bíblic són diferents: “I vaig alçar de la terra la meva súplica” (*Bíblia. Llibres sapiencials*, 1966, p. 845).

sañes, Badia & Pau, on figurava un lleó sostenint un cor com a element central i al costat dues aus rapinyaires. Ara, sota el llop apareixen estesos a terra els dos ocells al costat d'una màscara amb una gran boca que representa el lleó. Així doncs, el llop ha vençut als seus oponents.

A banda de la paròdia, s'hi manifesten altres apunts humorístics, com els àngels tocant trompetes tortes i el lema del distintiu tipogràfic que al costat de la solemnitat de tantes divises, du un missatge intranscendent. Probablement el tipògraf ha volgut emprar el text en un sentit literal, que ja li va bé per reforçar la identificació de l'animal amb un llop, però aquesta locució llatina té un altre sentit. És una expressió que s'usava en la conversa quan es parlava d'algú que apareixia en aquell moment: "Parlant del rei de Roma..." Tot plegat, unit a un llop amb un posat poc ferotge, transforma aquest distintiu en un petit divertiment.

Aquest identificador tipogràfic apareix en dues edicions: la *Historia de la conquista de Mexico, poblacion y progressos de la America septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, d'Antonio de Solís (1691) i el *Desengaño de religiosos y de almas que tratan de virtud* de sor María de la Antigua (1697).

La marca B de Josep Llopis (Vindel, 1942, núm. 548) [B-137] abandona la comicitat del seu primer senyal, però manté la mateixa composició dels elements centrals: el llop sosté el cor amb les inicials del tipògraf, rematat pel quatre tipogràfic, i en el filacteri de la part superior figura el mateix lema (figura 233). Ara bé, les mides de la nova marca són més reduïdes ja que passen del 72 x 101 mm als 49 x 68 mm; el llop ara no ensenya la cua, i el quatre ressalta perquè ha augmentat de mida respecte al cor. El canvi més notori entre els dos senyals rau en l'emmarcament: la marca B té un marc ovalat decorat amb volutes, mentre que



Figura 233. Marca B de Josep Llopis [B-137] (*Vida de Numa Pompilio*. Barcelona, 1693)

el senyal anterior no tenia marc. La marca B es troba estampada a l'edició dels *Poëmas de la vnica poetisa americana, musa dezima, sor Juana Ines de la Cruz*, de 1691, i a la *Vida de Numa Pompilio, segundo rey de los romanos*, d'Antonio Costa, de 1693.

**Rafel Figueró** és un dels tipògrafs més actius de la segona meitat del segle XVII. Natural de Manlleu, havia treballat abans com a paraire, feina que va deixar seguint les passes del seu germà Pere, estamper d'ofici (Batlle, 1927b, p. [1]). Ja a Barcelona, l'any

1667 es casa amb Isabel Jolis (Socias Batet, 2001, p. 16), de qui tindria un fill amb el mateix nom que el succeiria en el negoci. Dissortadament, es desconeix la data de la mort de Rafel Figueró pare, amb la qual cosa no se sap en quin moment l'obrador passa a ser regit per l'hereu, que estarà actiu fins al primer quart del segle XVIII.

A la dècada dels anys noranta, Figueró adopta una marca parlant (Vindel, 1942, núm. 1698) [B-094], que no se sap si correspon al pare o al fill. Consisteix en tres fulles de figuera que neixen

del mateix tronc i que estan disposades una al centre i les altres dues a banda i banda de manera simètrica.

Un marc ovalat envolta la planta i va guarnit amb un rostre dins d'una

petxina, a la part superior, i amb el

monograma del tipògraf a la inferior. El marc està rodejat per una orla floral (figura 234). La marca apareix en cinc edicions entre 1692 i 1700, sempre en obres de gran format, ja que mesura 61 x 105 mm.



Figura 234. Marca de Rafel Figueró [B-094] (*La corte santa*. Barcelona, 1696-1698)

**Joan Jolis**, cunyat de Rafel Figueró, també va ser impressor. Havia nascut a Sant Feliu de Torelló el 1650 i era fill de pagesos (Socias Batet, 2001, p. 15). Es va traslladar a Barcelona, on va aprendre l'ofici d'estamper al taller de Rafel Figueró, el seu cunyat. El 1676 es casa amb Maria Oliver (Batlle, 1927b, p. [2]). Vers el 1679 compta amb un taller propi al carrer dels Cotoners, que es mantindrà actiu al segle XVIII, després de la seva mort el 1703, dirigit per la vídua i els seus fills. Com l'antic estampador Llorenç Déu, Joan Jolis destaca en l'art del gravat.



Figura 235. Marca de Joan Jolis [B-099]

Vindel (1942, núm. 556) [B-099] esmenta un distintiu d'aquest impressor, però no n'inclou cap referència bibliogràfica; sí que comenta que "me fue facilitada por mi buen

amigo, el librero de Barcelona, D. Juan Batlle”, i el data el 1699. No s’ha trobat cap edició de Jolis dels segle XVII amb l’esmentada imatge, per la qual cosa s’ignora si pertany realment a aquesta centúria. De fet, Batlle (1926, [2]) registra el distintiu de Jolis el 1701.

La marca de Jolis representa un gerro alt de dues nanses amb cinc flors de lis. Encercla la imatge una anella ovalada que conté el cognom del tipògraf, i una estructura decorativa amb dues figures antropomorfes i garlandes de fruits envolta l’anella i alhora s’enquadra en un marc rectangular (figura 235). La identificació de les flors amb lliris prové de Socias Batet (2001, p. 29). Per bé que la planta no es retrata de manera realista, destaquen els seus llargs estams característics; d’altra banda, tal com menciona Socias Batet, la utilització d’aquesta flor converteix el distintiu en un marca parlant perquè al·ludeix a la part final del cognom Jolis.

**Joan Pau Martí** exerceix l’ofici de llibreter des de 1684, quan ingressa a la Confraria de Sant Jeroni (González Sugrañes, 1918, p. 81). El 1700 compra l’antiga impremta Cormellas (Batlle, 1926a, p. [2]), i aquell mateix any fa servir un distintiu tipogràfic. Consta d’un anyell que porta la creu —la representació de l’Agnus Dei—de la qual penja un banderí que conté també una creu; damunt de l’animal, una espasa desembainada plana sobre el seu cos. L’espasa i l’estendard al·ludeixen, respectivament, a la Passió i al triomf. Rodeja la imatge central un marc ovalat i guarnit, sobre el qual seuen dos àngels que sostenen el monograma del tipògraf a la part superior (figura 236).

Vindel (1942, núm. 559) [B-001] assenyala aquest distintiu, si bé s’equivoca en la datació. El situa al segle XVII perquè registra una edició de 1701, però Martí ja el va fer servir a l’any 1700, a l’edició del *Libro octavo, memorial de la vida christiana en el qual se enseña todo lo que vn christiano deve hazer, dende el principio de su conuersion, hasta el fin de la perfeccion*, de fray Luis de Granada. Probablement aquest títol va ser publicat abans de l’adquisició de la impremta Cormellas ja que està estampada per Francesc Barnola a càrrec de Joan Pau Martí, que s’anomena “mercader de libros”. Vindel (1942, núm. 540) assigna una marca molt semblant, amb un sol punt a la part superior de la imatge, a la vídua Maria Martí, i la data el 1687. Tanmateix, la localitza al *Tratado de las ceremonias de la misa*, de Juan Bautista Almansa, que no està datada i al peu d’impremta només figura



Figura 236. Marca de Joan Pau Martí [B-001] (*Memorial de la vida christiana*. Barcelona, 1700)

l'esmentada vídua. En realitat, aquesta edició és del segle XVIII perquè Maria Martí dirigeix el taller a la mort del seu marit, entre 1722 i 1737.

El distintiu de Martí és una marca parlant, i és un dels pocs casos catalans en què l'estampa fa referència al nom i no pas al cognom, que està representat en el monograma. L'Agnus Dei és un animal tradicionalment vinculat amb la figura de sant Joan Baptista. En moltes imatges apareixen plegats, i aquí s'ha triat per referir-se al sant patró del llibreter.

**Antoni Ferrer**, actiu a Barcelona, treballa generalment associat amb Baltasar Ferrer, tot i que de vegades s'hi afegeixen altres companys d'ofici, que usen en aquests casos un distintiu col·lectiu que s'ha comentat més a munt. Tanmateix, de vegades publica sota la menció: "Por Antonio Ferrer y compañía", sense indicar els socis, com en una edició de 1688 de la *Medula de la theologia moral*, de Hermann Busenbaum.

A la portada d'aquesta edició figura un gravat inspirat en la marca d'una de les impremtes més il·lustres d'Europa, la de Plantin, establerta a la ciutat flamenca d'Anvers des del segle XVI i continuada després pels Moretus. Com en aquesta marca, si bé executada de manera molt més matussera, s'hi representa una mà que surt dels núvols i que dibuixa un cercle amb el compàs; també porta el lema: "Labore et constantia" ("Treball i constància") [B-139] (figura

237). La marca de Moretus s'acompanya, de vegades, de dues figures que representen el treball i la constància. El model de Ferrer n'afegeix tres, de figures, que rodegen l'anella ovalada que conté l'element principal. Cal suposar que aquesta estampa, imitada dels Plantin, és el senyal tipogràfic d'Antoni Ferrer, si bé s'ignoren altres edicions on l'hagués emprat.

**Baltasar Ferrer** és un llibreter actiu a Barcelona entre els segles XVII i XVIII. Va ingressar a la confraria de Sant Jerònim el 1671 (González Sugrañes, 1918, p. 80). Vindel (1942, núm. 564) registra un distintiu d'aquest editor al segle XVIII, associat amb Josep Ferrer<sup>134</sup> (Vindel, 1942, núm. 564). Ara bé, aquesta marca ja figura al segle anterior, en



Figura 237. Marca de Balthasar Moretus II (Anvers, 1644) i Marca d'Antoni Ferrer [B-139] (*Medula de la theologia moral*. Barcelona, 1688)

<sup>134</sup> *Escuela de Daniel: discursos políticos y morales a su profecia..* Barcelona, 1711.



una edició de *De la diferencia entre lo temporal y eterno*, de Juan Eusebio Nieremberg.

Al peu d'impremta consten com a editors Josep Ferrer & Ramon Ferrer. Tanmateix, les inicials de la marca corresponen inequívocament a Baltasar Ferrer. El 1698 Baltasar ja era un llibreter de reconeguda solvència, i és probable que adopti aquest senyal per indicar la seva participació en el negoci i la seva vinculació amb els altres dos Ferrer. És probable que fossin parents pròxims. Josep Ferrer havia ingressat a la confraria de llibreters aquell mateix any i Ramon va fer-ho més tard, el 1706 (González Sugrañes, 1918, p. 812).



Figura 238. Marca de Baltasar Ferrer [B-085] (*De la diferencia entre lo temporal y eterno*. Barcelona, 1698)

La marca de Baltasar Ferrer [B-085] mostra un escut amb una banda carregada amb tres ferradures, acompanyat de les lletres B i F. Una àliga subjecta l'escut amb les urpes, mentre dos infants l'agafen de les ales (figura 238). És una marca parlant pels objectes relacionats amb la ferreria, i sembla influïda pels distintiu dels Lacavalleria, que va emprar també el recurs de situar l'element central del seu senyal tipogràfic en un escut dins d'una banda.

**Josep Teixidó** treballa entre finals dels segle XVII i principis del XVIII. Hi ha dues edicions sense datar, que podrien correspondre a la seva primera etapa i que compten amb un distintiu:

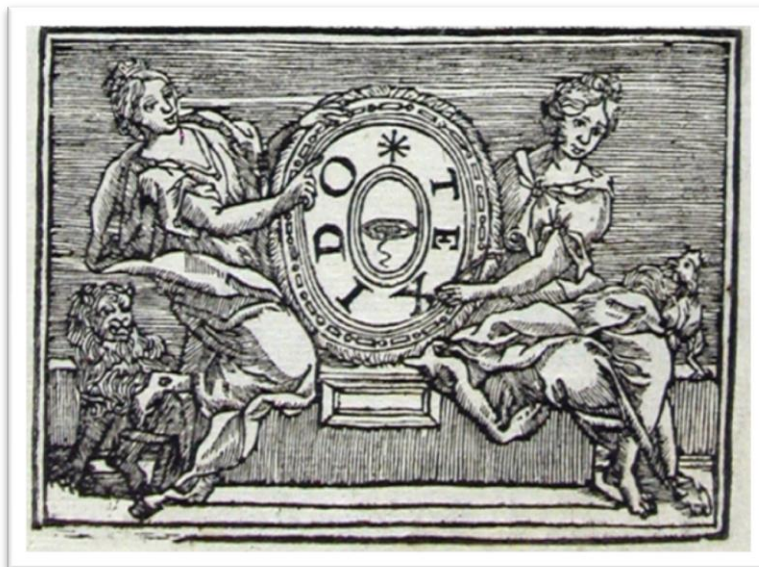


Figura 239. Marca de Josep Teixidó [B-095] (*Lex evangelica ...* Barcelona, 1700 o post.)

les *Festividades de Maria Santissima*, de Manuel de Guerra y Ribera, i *Lex evangelica pro concionibus Quadragessima*, d'Onofre Micó.

En totes dues edicions figura a la portada el mateix senyal tipogràfic que apareix en altres publicacions

de la centúria següent. De fet, Vindel (1942, núm. 561) [B-095] el recull dins els distintius del segle XVIII. La marca, com tants altres senyals tipogràfics catalans, és parlant. S'hi representa un escut ovalat que conté un fus de teler emmarcat dins de l'anella ovalada on s'inscriu el cognom de l'impressor. L'escut el sostenen dues dones vestides amb túniques, acompanyades cada una d'un animal: el lleó, la de l'esquerra, i el gall, la de la dreta (figura 239).

Hi ha una sèrie de gravats de l'últim terç del segle XVII que s'han descartat com a marques. Com afirma Socias Batet (2001, p. 54), el material gràfic usat pels tipògrafs del Principat no sol ser original "sinó que forma part d'una "koiné", d'una cultura gràfica compartida entre els obradors tipogràfics catalans

dels segles XVII i XVIII". S'hi inclouen les flors de lis, els monogrames de Jesucrist, les imatges de la Mare de Déu o de la crucifixió, els angelets, els escuts de la monarquia hispànica, les estampes de genets, de galeres, de torres, d'animals domèstics... I s'hi poden afegir les mostres ressenyades anteriorment: les fruïteres, les representacions de l'abundància amb un bust femení que porta cistelles de fruits, les flors de lis que simbolitzen França i els gerros de flors.

D'aquest últim gènere cal mencionar la conversió de la marca E de Josep Moyà, que s'havia usat com a tal només el 1687. El seu gerro alt, de dues nanses, ple de flors, acompanyat per les miniatures del

caçador i la serp, reapareix entre 1692 i 1700, en tres impressions de Martí Gelabert<sup>135</sup> i en una de Tomàs Lorient.<sup>136</sup> Encara que conserva el petit monograma de Moyà, constitueix un recurs per embellir el text, com tantes altres estampes d'aquesta mena.



Figura 240. Gravat de Martí Gelabert (*Magistral sobre la syntaxis ...* Barcelona, 1700)



Figura 241. Gravat de Jaume Surià (*Real Capilla de Barcelona*, Barcelona, 1698)

<sup>135</sup> *Cartas de la serafica y mistica doctora Santa Teresa de Jesus*. Barcelona, 1700.

Un altre motiu és l'estampa que mostra un lleó ajagut, dins d'un marc ovalat ornamentat amb volutes, que sosté un llibre obert (figura 240). Potser es podria considerar una marca, però és un senyal sense elements distintius; l'adopten diversos estampadors simultàniament i no se'n coneixen mostres usades com a distintius tipogràfics en altres zones. És cert que Martí Gelabert adopta el gravat del lleó sis cops entre 1675<sup>137</sup> i 1699,<sup>138</sup> però també l'usen Josep Forcada (1676),<sup>139</sup> Antoni & Baltasar Ferrer (1677),<sup>140</sup> Josep Casarachs (1696),<sup>141</sup> etc.

Vindel [1942, núm. 554] esmenta una edició de *Real Capilla de Barcelona*, publicada per Jaume Surià<sup>142</sup> el 1698, amb una estampa d'àngel amb fruits a les mans, envoltat de vegetació i ocells, que té a la part inferior, dues petites inicials: FG (figura 241). Aquesta mateixa imatge es detecta en altres tres edicions de 1684, 1687 i 1698, també a càrrec de membres de la família Surià. Malgrat la presència de les dues lletres, no s'ha considerat distintiu tipogràfic, ja que més aviat recorda els gravats ornamentals de l'abundància tan característics del segle XVII. De fet, la imatge no apareix mai en cap portada. Les lletres podrien correspondre a l'autor del gravat.

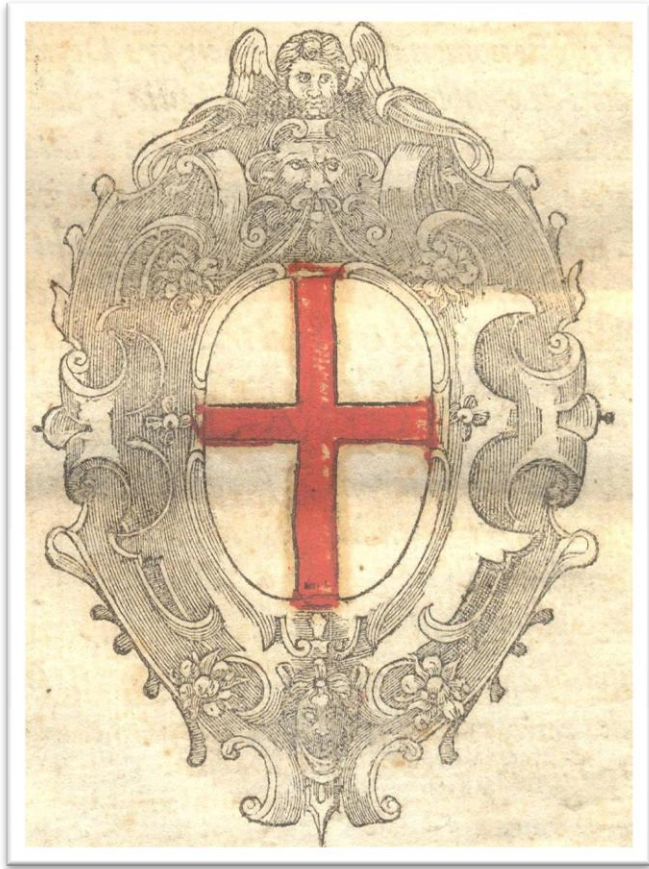


Figura 242. Marca C de la Diputació [B-062] (*Capitols del General ... any MDXCIX*. Barcelona, 1630)

Seguint amb la pauta d'aquest treball, en el cas dels distintius d'entitats, només es tenen en compte els que consten en edicions en què s'inclou una menció expressa de la res-

<sup>136</sup> *Collegii Salmanticensis FF. Discalceatorum B. Mariae de Monte Carmeli Primitiva Observantiae cursus theologiae moralis*. Barcelona, 1685.

<sup>137</sup> *Promptuario de materias morales, en principios y reglas, para examen y sucinta noticia de los que en breue se desean exponer para confesores*. Barcelona, 1675.

<sup>138</sup> *Magistral sobre la syntaxis del mestre Juan Torrella*. Barcelona, 1700.

<sup>139</sup> *M.T. Ciceronis Epistolarum quas appellant familiares libri XVI*. Barcelona, 1676.

<sup>140</sup> *Promptuario moral de questiones practicas y casos repentinos en la teologia moral para examen de curas y confesores*. Barcelona, 1677.

<sup>141</sup> *Historia del emperador Carlo Magno*. Barcelona, 1696.

<sup>142</sup> Vindel es confon, ja que a la seva citació figura com a impresor Javier Surià.

ponsabilitat editorial per part de les institucions. Sens dubte, l'organisme governamental que genera més publicacions és la **Diputació del General de Catalunya**, tant perquè dóna a conèixer les seves prerrogatives i disposicions, com perquè esdevé el principal portaveu de les demandes catalanes a la corona hispànica, i més tard contra aquesta.

En consonància amb la funció identificadora dels escuts institucionals, els seus distintius editorials de les institucions reproduïxen les mateixes imatges. En el cas de la Diputació, l'ensenyà és la creu de sant Jordi, i és aquest l'element central que figura a les portades de les publicacions governamentals de manera destacada. Gelosos en la representació fidel dels seus símbols, es troben encara exemplars amb la creu acolorida manualment amb el vermell que li correspon.



Figura 243. Marca D de la Diputació [B-059] (*Practica, forma y stil de celebrar corts ..* Barcelona, 1632)

Els impressors que estampen impresos de la Diputació del General no creen sempre un nou distintiu, sinó que en ocasions els motlles es van passant als tipògrafs encarregats. Això és clar en la marca C de la Diputació del General [B-062], un gran escut ovalat, de 117 x 80 mm, amb la creu de sant Jordi i dins d'un marc molt ornamentat amb un àngel, màscares i motius vegetals (figura 242). El senyal apareix el 1601<sup>143</sup> en un document imprès per la casa Jaume Cendrati, i el mateix disseny figura en onze edicions més: quatre publicades per Jeroni Margarit entre 1621<sup>144</sup> i 1630, i sis més per Gabriel Nogués des de 1638<sup>145</sup> a 1646.



Figura 244. Marca E de la Diputació [B-056] (*Ordinacions y crides...* Barcelona, 1683)

<sup>143</sup> *Capitols sobre lo redres del General de Catalunya y Casa de la Diputacio, fets en les corts celebrades en Montço ... any 1585.* Barcelona, 1601.

<sup>144</sup> *Capitols resultants de las sententias fetas per los molt illustres senyors visitadors del General de Catalunya acerca dels carrechs dels oficials de la Casa de la Deputacio y General de Barcelona y altres publicades en lo any MDCXXI.* Barcelona, 1621.

Jeroni Margarit també utilitza una altre disseny en dues edicions de 1620<sup>146</sup> i 1632,<sup>147</sup> la primera en col·laboració amb l'impressor Llorenç Déu. La marca D de la Diputació del General de Catalunya [B-059] és un escut caironat amb la creu de sant Jordi i dins d'un marc ovalat com la marca, però més petit, de 80 x 76 mm. L'emmarcament està molt decorat amb volutes, màscares i diverses figures humanes, dues de les quals, enfilades a la part superior, toquen trompetes (figura 243).

Hi ha un tercer disseny que usa Jeroni Margarit en les publicacions costejades per aquell organisme públic; per tant, es confirma que els dissenys no sorgeixen necessàriament com a fruit de canvis d'impressors i que un mateix tipògraf de vegades alterna en el temps diverses marques.

La marca E de la Diputació del General [B-056] repeteix l'escut caironat de sant Jordi encara que el marc varia. Es prescindeix de l'ornamentació historiada i el reemplaça per un escut ovalat

dins d'una estructura amb algunes volutes i un rostre d'àngel com a recursos decoratius (figura 244). És el distintiu institucional més difós al llarg del segle XVII, amb més de trenta edicions entre 1621<sup>148</sup> i 1696.<sup>149</sup> A més de Margarit, l'adopten Gabriel Nogués, Sebastià de Cormellas, Martí Gelabert, Casa Matevat, Jacint Andreu i Rafel Figueró.

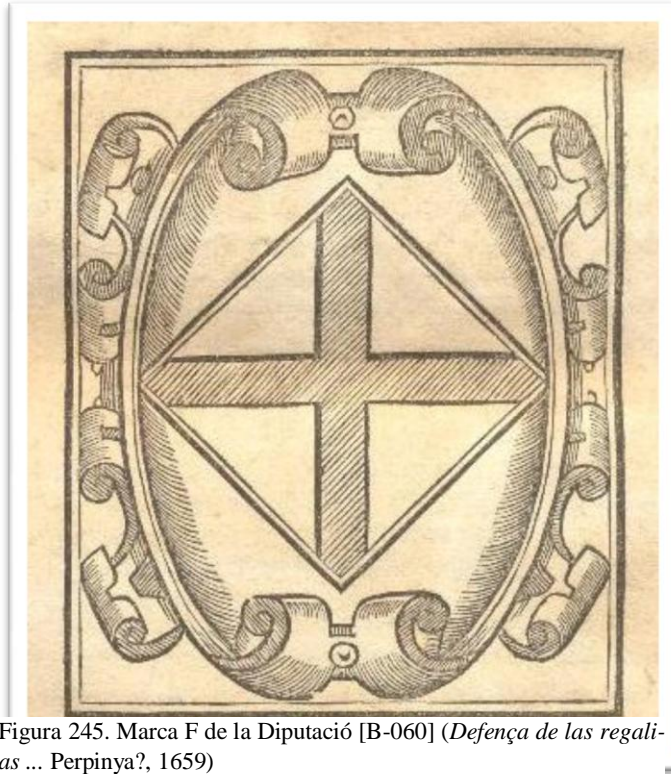


Figura 245. Marca F de la Diputació [B-060] (*Defensa de las regalías ... Perpinya?*, 1659)

<sup>145</sup> *Alegacion en derecho en confirmacion de la relacion de los ... deputados y oydores del General de Cathaluña ... en orden a los procedimientos que se hizieron en las villas de Mataron y Areñs y en la Real Audiencia de Cathaluña*. Barcelona, 1638.

<sup>146</sup> *Capitols dels drets y altres coses del General del principat de Cathaluña ... fets en corts generals del any M CCCC LXXXI fins en lo any M D LXIII inclusiue ...* Barcelona, 1620.

<sup>147</sup> *Practica, forma y stil de celebrar corts generals en Catalunya y materias incidents en aquellas*. Barcelona, 1632.

<sup>148</sup> *Capitols y desliveracions resultants de las sentencias fetas per los molt illustres senyors visitadors del General de Cathaluña acerca dels carrechs dels officials de la squadra de las galeras de Cathaluña*. Barcelona, 1621.

<sup>149</sup> *Breve descripcion de las funerales honras que a la catholica magestad de la reyna N.S. Mariana de Austria ... hizo la muy ilustre y fidelisima Diputacion de Cathaluña*. Barcelona, 1696.

El 1659 es presenta un nou disseny de l'escut amb la creu de sant Jordi, del qual només es coneix una edició de *Defensa de las regalías, constituciones, priuilegis y llibertats del principat de Cataluña y comtats de Rossello y Cerdaña*. No hi consta l'impressor i només figura la menció editorial: s'ha fet "per ordre" dels diputats, però amb una precisió, per aquells "en Perpiña residints". No és estrany, perquè el document exposa els drets de la Generalitat davant les ingerències del governador del Rosselló. Un cop més es destaca el distintiu com a representatiu de la institució, i no dels tipògrafs que l'usen. El disseny de la marca F de la Diputació del General de Catalunya, [B-060] que amida 86 x 72 mm, reprèn l'escut en la seva forma caironada, ara dins d'un marc doble: l'interior és ovalat, decorat amb volutes, i l'exterior és un marc rectangular ornat amb un filet (figura 245). Comparat amb altres dissenys del segle XVII, aquest distintiu és més elegant i sobri, i s'allunya de l'estètica recarregada del barroc.



Figura 246. Marca G de la Diputació (*Capitols del General ... any MDXCIX*. Barcelona, 1681)

La marca G de la Diputació del General de Catalunya [B-061] figura en dues edicions de Rafael Figueró, de 1675<sup>150</sup> i 1681.<sup>151</sup> En aquest cas el disseny no és original, ja que s'aprofita el marc de l'antic distintiu C del llibreter aragonès Juan de Bonilla, i per tant mesura el mateix, 115 x 86 mm. Tanmateix, el lema s'ha eliminat del marc i, per descomptat, també s'han suprimit els dos conjunts de lletres relacionades amb el primer

<sup>150</sup> *Iustificacion iuridica de las contrafacçiones que insta la Generalidad del principado de Cataluña contra el Tribunal de la Capitanía General*. Barcelona, 1675.

<sup>151</sup> *Capitols del General del principat de Cathalunya, comtats de Rossellò y Cerdanya, fets en les corts celebrades en lo monestir de Sant Francesch de Barcelona, per la S.C.R.M. del rey don Phelip ... en lo any MDXCIX*. Barcelona, 1681.

propietari del senyal tipogràfic, que figuraven als extrems superior i inferior. Si bé s'ha conservat el petit oval de l'extrem inferior que incloïa les inicials de l'editor primitiu, les lletres de la part superior s'han esborrat amb menys cura i l'estructura decorativa ha quedat malmesa. En tot cas, els principals elements ornamentals, els llancers que flanquejaven el marc ovalat central són els mateixos: un damunt d'un casc, i l'altre, sobre una tortuga que no alça el cap. Es manté també la decoració amb volutes, fruits i branquillons amb fulles, als extrems del senyal.

Lògicament, també s'ha suprimit l'element principal de l'antic distintiu, l'au fènix que es consumia pel foc, i no s'ha substituït per cap altre gravat. Resta, doncs, un espai buit, amb la qual cosa la creu de sant Jordi no apareix gravada i ha calgut pintar-la de manera manual. Cal observar que en la tria d'un nou distintiu, no s'ha adaptat un gravat que incorporés una creu, sinó que s'ha optat per una antiga marca per bé que no incorporés cap element relatiu a la institució catalana. Probablement el que ha primat és un antic identificador en desús que oferiria una presentació més solemne, en consonància amb la importància de la institució governamental catalana..



Figura 247. Marca H de la Diputació [B-063] (*Libre dels quatre senyals ...* Barcelona, 1698)

Cronològicament, la marca H de la Diputació del General de Catalunya [B-063] és

l'últim disseny que apareix. Abasta nou edicions entre els anys 1688<sup>152</sup> i 1700,<sup>153</sup> totes produïdes en el taller barceloní de Rafel Figueró. Una vegada més, es representa la creu de sant Jordi dins d'un escut caironat, si bé s'introdueixen dos elements heràldics que no havien aparegut en cap disseny anterior (figura 247). D'una banda s'incorpora una corona a manera de timbre, potser per destacar el prestigi de la institució i, d'altra, l'escut s'envolta de llambrequins, és a dir, d'ornaments basats en bandes allargades i entrellaçades que representen les cintes i plomes que guarnien els escuts. No s'afegeix cap marc.

<sup>152</sup> *Remeyns per la matansa de la plaga de la llagosta*. Barcelona, 1688.

<sup>153</sup> *Carta real escrita als molt illustres y fidelissims senyors diputats y oydors de comptes del General del principat de Catalunya, la data del qual es en Madrid al 1 de nohembre 1700*. Barcelona, 1700.

Fins ara s'ha vist un únic model en la representació del distintiu tipogràfic de la Diputació del General, amb diversitat de dissenys que afecten la presentació i els elements addicionals de la creu de sant Jordi. Tanmateix, hi ha un altre model, molt menys difós, que abandona l'esquema de la representació única de la creu de sant Jordi. La marca I de la Diputació del General [B-084] adopta com a ensenya principal l'escut de Catalunya, amb els quatre pals de gules en camp d'or, aquí timbrat amb casc i corona, cimera de rat penat i llambrequins. Les armes del Principat, que ocupen la part central del distintiu, s'acompanyen de dos escudets caironats que representen la Diputació del General, per bé que els colors de la creu de sant Jordi apareixen invertits, és a dir, la creu d'argent i el camper de gules (figura 248).



Aquest senyal de grans dimensions (129 x 99 mm) es troba en cinc edicions impreses per Jeroni Margarit entre 1622<sup>154</sup> i 1627,<sup>155</sup> una època conflictiva. La composició expressa el paper d'aquest organisme públic com a defensor i portaveu dels interessos del país, tal com es desprèn dels temes que tracten aquelles cinc edicions, referits al manteniment del Rosselló com a part integrant del

Figura 248. Marca I de la Diputació [B-084] (*Por el principado de Cathaluña ... Barcelona, 1622?*)

<sup>154</sup> *Por el principado de Cathaluña, que el vicescanciller del Supremo Consejo de Aragon ha de ser de la corona.* Barcelona, 1622 o post.

<sup>155</sup> *Memorial o discurso hecho por el principado de Cathaluña en respuesta de otro hecho por la villa de Perpiñan en su nombre y de los condados de Rossellon y Cerdaña, sobre la desunion y separacion de los dichos condados.* Barcelona, 1627.



principat de Catalunya i a la defensa d'alguns càrrecs polítics de Catalunya que no poden ser exercits per estrangers.

Juntament amb la Diputació del General de Catalunya, l'altre gran institució que comparteix el protagonisme polític és el Consell de Cent, l'organisme que regeix la ciutat de Barcelona, cosa lògica atès el pes destacadíssim de la urbs dins del país. D'acord amb la Societat Catalana de Genealogia, Heràldica, Sigil·lografia, Vexil·lologia i Nobiliària (1998), històricament el primer escut medieval del municipi havia estat la creu de sant Jordi, probablement derivat del de la catedral, que estava sota l'advocació de la santa creu. El 1345 Pere, el Cerimoniós, va concedir al Consell de Cent que els seus heralds portessin el “signo nostro et signo dicte civitatis” (“el nostre senyal i el senyal de la ciutat”). S'oficialitza així la combinació dels dos escuts que donen lloc al de la ciutat de Barcelona, encara vigent en l'actualitat.

Com en el cas de la Diputació, el Consell de Cent compta amb llibreter —el llibreter de la Casa de la ciutat— des del segle XV i també amb “impressor de la ciutat” des del segle XVII. El primer impressor, a partir de 1631, va ser Sebastià Matevat, que al llarg d'aquella centúria va ser substituït en el càrrec per altres membres de la mateixa família, encara que també el van ocupar altres tipògrafs, com ara Josep Forcada. De tot manera, no sempre els treballs d'aquests impressors municipals s'adrecen exclusivament a les feines encomanades pel consistori. Tal com indica Pizarro Carrasco (2003, p. 144) “con demasiada frecuencia hallamos la alusión a dicha condición de tipógrafo municipal en obras que fueron estampadas para librerros-editores particulares que nada tienen que ver con el gobierno local”.

El **Consell de Cent** també reproduïx el seu emblema, l'escut de Barcelona, en els impresos que costea. Consta d'un escut quarterat: al primer i quart quarter hi ha una creu plena de gules sobre camp d'argent; és a dir, altra vegada apareix la creu de sant Jordi. Al segon i tercer quarters, en canvi, s'hi reproduïxen les armes de Catalunya, per bé que aquí en comptes dels quatre pals de gules sobre camper d'or n'hi ha tres..

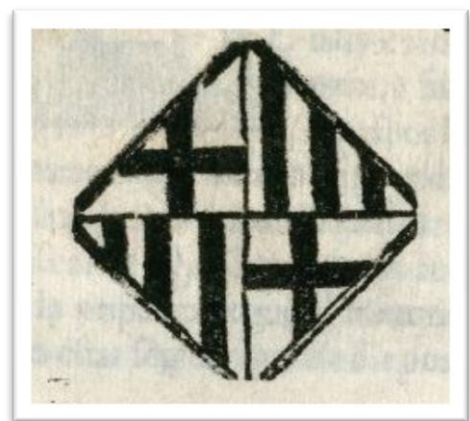


Figura 249. Marca A del Consell de Cent [B-078] (*Relacio de vna carta ...* Barcelona, 1641)

La marca A del Consell de Cent de Barcelona [B-078] és molt simple ja que només inclou l'escut en forma caironada, sense cap element ornamental (figura 249). Aquesta forma sòbria apareix en una edició de 1641, de Pere Joan Rossell, impresa per Jaume Matevat, *Relacio de vna carta que lo ... conseller terç y coronell ha enuiat als ... consellers de la ciutat*

de Barcelona, donant auis del bon succes de les armadas de mar y terra ... a 4 de Iuliol de 1641.

D'un any més tard és la marca B del Consell de Cent [B-080]. S'hi reproduceix un escut quadrilong de tipus francès, amb el camper quarterat, que té la creu de sant Jordi al primer i quart quadrant, i les armes de Catalunya, aquí només amb dos pals, a cadascun dels altres dos quadrants. A més de la forma de l'escut, es diferencia de l'anterior perquè s'hi afegeixen com a timbre un casc barrat amb corona, cimera i llambrequins. Curiosament s'introdueix la cimera reial, un guarniment al casc en forma de drac alat, a l'escut de Barcelona a partir d'aquest segle quan el rei ja no l'utilitza (figura 250).

L'artista francès Jean de Courbesel va crear aquest gravat de 114 x 92 mm que es va restringir a obres municipals importants de format foli estampades per Sebastià i Jaume Matevat, "lo que nos hace suponer que la matriz original fue diseñada exclusivamente para el consistorio y adquirida por estos tipógrafos" (Pizarro Carrasco, 2003, p. 145). Si bé la primera mostra del gravat és de 1627, d'acord amb la pauta de reservar la condició de marca tipogràfica quan forma part d'edicions que mencionen explícitament



Figura 250. Marca B del Consell de Cent [B-080] (*Breu tractat de artilleria*. Barcelona, 1642)

la participació dels consellers municipals, el distintiu tipogràfic s'usa per primera da com a tal el 1642, en el *Breu tractat de artilleria*, de Francesc Bartra. No cal dir que la composició del gravat dóna solemnitat al distintiu d'acord a la importància d'aquesta entitat municipal.

Un tercer distintiu municipal apareix en tres edicions publicades aproximadament entre 1646<sup>156</sup> i 1666<sup>157</sup> per membres de la nissaga Matevat. A la marca C del Consell de Cent [B-079] reapareix l'escut quarterat característic de la ciutat de Barcelona, però, com ja és habitual, sense que en els quadrants segon i tercer hi hagi quatre pals, sinó un nombre inferior, en aquest cas dos, a fi de facilitar l'execució del gravat. Té un disseny diferent i de dimensions més petites (63 x 63 mm), destinat a edicions més reduïdes, de formats en 4º i de rellevància menor. La imatge està emmarcada amb volutes, que converteixen l'escut en una mena d'octògon, amb florons esquemàtics als quatre extrems (figura 251).



Figura 251. Marca C del Consell de Cent [B-079] (*Carta escrita per ... Harcourt ... als ... consellers.* Barcelona, vers 1646)

Lògicament no són aquestes entitats les úniques institucions governamentals que costegen publicacions; també ho fa la **Paeria de Cervera**, l'organisme que regia la capital de la Segarra que durant l'edat mitjana i moderna va tenir una importància notable. El 1579 Jacint Andreu imprimeix a Barcelona les *Conclusiones publicas, en hazimiento de gracias por la publicacion de las pazes, entre las dos Coronas Catholica y Christianissima*. A la portada queda reflectida de manera palesa la responsabilitat de l'edició: "Sacadas a luz a instancias de los magnificos y ilustres señores paheres de la muy noble y leal villa de Cervera". Per aquest motiu, a la portada també s'hi representa l'escut de la ciutat: un cérvol rodejat de quatre escuts amb les armes de Catalunya [B-081].



Figura 252. Marca de la Paeria de Cervera [B-081] (*Conclusiones publicas ...* Barcelona, 1679)

El conjunt s'envolta d'una anella circular que conté una sanefa. El cercle va guarnit, en la seva banda exterior, amb quatre florons (figura 252). S'ha de tenir present que, al llarg de la història, l'escut de Cervera, com la de tants altres blasons, presenta diverses

<sup>156</sup> *Carta escrita per lo serenissim senyor comte de Harcourt ... als ... consellers de la insigne ciutat de Barcelona.* Barcelona, vers 1646.

<sup>157</sup> *Carta de la reyna, nuestra señora y gobernadora, a los muy ilustres señores conselleres de la ciudad de Barcelona.* Barcelona, 1666.

variants. De fet, la que exhibeix la publicació no és la més difosa, És més corrent, per exemple, el cérvol d'or sobre camper amb les armes de Catalunya|.

**La ciutat de Girona** també edita impresos; en un d'ells es mostra el seu distintiu [B-082] amb la menció expressa a la portada de la participació municipal: “donala a la estampa la noble, fidelissima y sempre illustre ciutat de Gerona pera benefici universal de tota la diocesi”. Figura a l'edició de la *Relacio dels motius per los quals nos castiga la divina iusticia regularment ab la plaga de las llagostas, dels danys que ocasionan en los regnes que la experimentan y dels remeys divinos y humans*, impresa per Jeroni de Palol el 1587. A la portada hi ha el senyal del municipi, l'escut de Girona: un escut caironat d'or amb quatre pals de gules i escussó quadrilong ibèric vairat d'ondes d'argent i de gules, que està timbrat amb corona de príncep (figura 253).

Vindel (1942, núm. 524) [B-156] assenyala una marca de la qual no aconseguim saber-ne el propietari: “Esta marca debe pertenecer al librero que costeó las dos obras que se mencionan, sin que hiciese constar su nombre”. En realitat, el distintiu indica clarament el propietari. El dibuix representa un escut quadrilong que conté un arbre amb les branques podades, flanquejat per les lletres P i I. No fan referència a les inicials de nom i cognom de cap llibreter. Aquesta vegada s'inclou el seu nom sencer: És la **Parròquia de Santa Maria del Pi** (figura 254). Precisament en un dels dos impresos amb aquest distintiu prenen part direc-

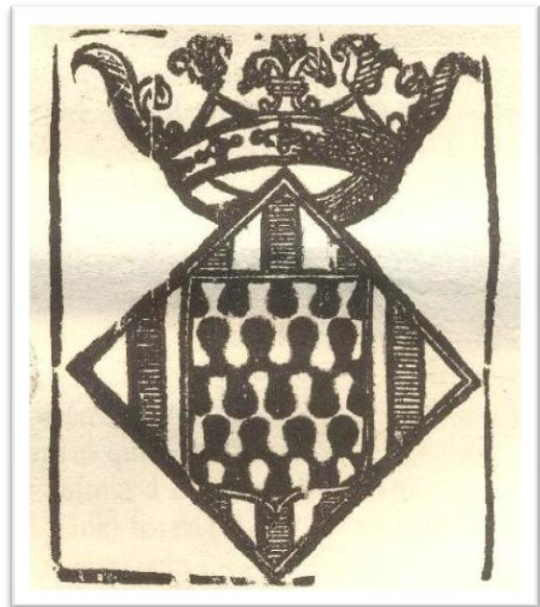


Figura 254. Marca de Girona [B-082] (*Relacio ... ab la plaga de llagostas ... Girona, 1587*)



Figura 253. Marca de Santa Maria del Pi [B-156] (*Practica ... de los confesores ... Barcelona, 1687*)

tament els responsables

de la parròquia: *Por los muy reverendos retor y comunidad de presbyteros è illustres obreros de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pino ... contra ... retor y colegio de la Compañia de Iesus*. Va ser impresa per Francesc Cormellas el 1680. A la portada hi ha una estampa de la mare de Déu amb l'Infant, acompanyada a banda i banda de dos escudets amb el distintiu repetit.

L'altra edició, *Practica y modo facil de los padres confesores para que los penitentes hagan buena confession general, aunque*

*sea de muchos años*, de Juan Agustín Ramírez, va ser impresa per Vicenç Surià el 1687. Aquí el senyal només figura una vegada a la portada. L'escut del Pi encara és vigent en l'actualitat; algunes entitats del barri, com ara l'associació d'Amics dels Gegants del Pi o l'Associació de Veïns del Carrer Petritxol i Plaça del Pi, mantenen la imatge de l'arbre amb les lletres a costat i costat.

#### 5.2.4. BALANÇ

Després de la visió cronològica de les marques editorials del Principat entre els segles XV i XVII, amb la relació dels impressors que n'utilitzen, dels seus senyals tipogràfics, i de les relacions entre els tallers i els motius de la utilització dels diversos models, en aquesta secció s'incorpora una sèrie de dades d'abast general que deriven de la base de dades creada per a l'estudi. Amb això s'acabarà de completar l'estudi dels distintius dels impressors i els llibreters que treballen a Catalunya.

En primer lloc, s'observa que l'evolució de les marques catalanes és similar a la d'altres zones de l'Europa occidental, que tenen el segle XVI com l'època més florent dels identificadors tipogràfics. La base de dades registra 691 edicions catalanes amb marques, que es distribueixen de la següent manera: a l'època dels incunables corresponen 24 edicions; al segle XVI, es compten 373 edicions, i a la centúria següent el nombre es redueix de manera significativa i no supera les 293 edicions amb marca. Certament, el contingut de la base de dades només representa una aproximació a la producció editorial real, però la disparitat en el nombre d'edicions amb marca entre els segles XVI i XVII és encara més acusada si es considera l'evolució de la producció impresa, que augmenta de manera notable en cada centúria respecte a l'anterior. D'altra banda, cal tenir present que en el càlcul anterior s'han registrat les edicions amb distintius tipogràfics, però alguns impressors van utilitzar algunes vegades dos dissenys diferents en estats o variants de la mateixa edició, amb la qual cosa la diferència entre els senyals tipogràfics d'un segle i l'altre és encara més gran, i passaria a ser de 408 marques del segle XVI enfront dels 296 distintius del segle XVII.

Pel que fa a les edicions amb marques d'impressor respecte a la producció editorial total de cada centúria, es fa palès que a Catalunya els agents editorials no van fer servir aquests distintius de manera habitual. El *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, que registra totes les edicions incunables d'arreu del món, compta 227 edicions a la Catalunya del segle XV, la majoria a Barcelona (150) i la resta a Lleida (29), Montserrat (26), Tarragona (10), Girona (6), Perpinyà (4) i Tortosa (2). Així doncs, el percentatge d'edicions amb marca tipogràfica és només del 10 % respecte a la producció total del període, concentrada bàsicament en la figura de Joan Rosembach i el monestir de Montserrat, ja que els dos tallers sumen divuit de les vint-i-quatre edicions d'incunables catalans amb se-

nyal tipogràfic —vint-i-cinc si es té en compte que en l'edició de *De instructione nouitiorum et de quatuor virtutibus cardinalibus* (Montserrat, 1499) hi figuren dues marques. Impressors destacats com Enric Botel a Lleida o el primer Pere Posa, actiu a Barcelona, no van fer servir cap marca.

Montserrat Lamarca recull en la seva bibliografia —encara no publicada— sobre la producció editorial a la Barcelona del segle XVI unes 1.050 edicions, a les quals s'ha d'afegir l'activitat d'altres obradors tipogràfics de Catalunya, molt inferior en nombre i de producció discontinua, que s'estima “grosso modo” en un centenar d'edicions més. Així doncs, si considerem la producció en 1.150 edicions,<sup>158</sup> aquelles 373 que tenen marca representen un 32 % de la quantitat total.

Calcular el nombre d'edicions del segle XVII és molt més complicat. El seu resultat és més dubtós perquè no existeix cap estudi exhaustiu de la producció editorial barcelonina al llarg de la centúria. En tot cas, les edicions barcelonines d'aquest període ja sumen uns 2.500 registres en la base de dades, però no constitueix en absolut un recull exhaustiu i, de fet, encara hi manquen centenars d'edicions sense marques. A més, s'han d'afegir com a mínim unes dues-centes edicions produïdes en altres localitats catalanes. En una estimació hipotètica d'un 4.000 publicacions, les 294 edicions amb marques representarien només un 7%. Fins i tot en els càlculs més favorables, els distintius tipogràfics del segle XVII serien inferiors proporcionalment als de l'època dels incunables. Es fa palès, doncs, la decadència d'aquests identificadors al llarg del segle del barroc.

Com passa en el segle XV, en les altres centúries l'ús dels distintius tipogràfics no es generalitza entre els agents editorials, tal vegada perquè les autoritats del Principat no van imposar una normativa legal que afavorís l'adopció d'aquest sistema d'identificació tipogràfica per tal d'afavorir el control de la producció editorial, tal com es va produir en altres zones, com ara el regne de França. Per bé que els límits entre impressors i llibreters són confusos, i a voltes hi ha artesans que costegen les edicions que imprimeixen, o bé llibreters que també estampen, a Catalunya s'observa que les marques són utilitzades sobretot pels estampadors. L'ús de distintius per part dels llibreters no és tan habitual. D'acord amb la base de dades, més de quatre-cents distintius en edicions d'aquesta època correspondrien a tipògrafs, una setantena a llibreters, i la resta es repartirien entre aquelles edicions on el paper de l'agent editorial no queda definit al colofó,

---

<sup>158</sup> La producció total va ser molt més nombrosa. El càlcul de 1.150 edicions respon aproximadament a les edicions de les quals es conserva algun exemplar o bé d'aquelles completament desaparegudes, però que compten amb referències segures.

o bé combina les tasques d'impressor i editor, o bé són aquelles publicacions costejades per institucions de govern i eclesiàstiques.

Tanmateix, la presència de llibreters que usen marques s'intensifica paradoxalment durant la segona meitat del segle XVII. Si a la centúria precedent, els membres de la Confraria de Sant Jeroni que empen senyals editorials són escassos, com ara els Cortey i Francesc Trinxer, al segle posterior augmenten, ja sigui amb un identificador individual, com en el cas de Francesc Llopis o de Josep Moyà, ja sigui amb una estampa col·lectiva que fa referència a una societat de llibreters, com la integrada per A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassañes, Badia & Pau.

A banda dels estampadors i llibreters que mai no van fer servir cap distintiu, hi ha una gran diversitat pel que fa a l'ús dels senyals tipogràfics. Des dels propietaris que l'incorporen en una sola edició, cas de la marca parlant del llibreter Joan Saperà o del pelicà del tipògraf Llorenç Déu, fins als estampadors que l'adopten en desenes d'edicions, com Joan Rosembach, Jaume Cendrat o Claudi Bornat. Aquest últim tipògraf encapçala el rànquing, ja que compta amb prop d'un centenar d'edicions amb marca, en les quals alterna diversos dissenys (figura 255).

<b>Agents editorials</b>	<b>Nombre d'edicions amb marques</b>
Bornat, Claudi	90
Diputació del General de Catalunya	65
Cormellas, Sebastià de	58
Rosembach, Joan	44
Amorós, Carles	43
Cendrat, Jaume	39
Lacavalleria, Antoni	33
Malo, Pere	26
Cortey, Jaume	23
Casa Jaume Cendrat	15
Cormellas, Sebastià de, fill	14
Lacavalleria, Pere	12
Marini, Lelio	12
Arbús, Samsó	11
Montpezat, Pere	10

Figura 255. Taula d'agents editorials catalans amb major nombre d'edicions amb senyals tipogràfics.

Durant el segle XVI es detecta una trentena de casos que combinen en la mateixa edició dos distintius diferents. En algunes ocasions reflecteixen la participació de dos agents

editorials: un que s'encarrega de la impressió i l'altre del seu finançament, i que en general ocupen llocs diferents en el llibre. Sovint es reserva la portada al llibreter o a l'editor mentre el senyal del tipògraf se situa al colofó. Entre els exemples es poden citar *Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega, repartidas en quatro libros*, edició impresa el 1554 per la vídua de Joan Carles Amorós a càrrec del llibreter Jaume Cortey, i el *Terentius*, editat per Onofre Gori i imprès el 1579 per Jaume Cendrat.

A més d'aquesta combinació de dues marques en la mateixa edició, també es produeix una altre cas que afecta a impressors com ara Joan Rosembach, Pere Montpezat i sobretot, Carles Amorós i Claudi Bornat. En algunes de les edicions que imprimeixen s'usen dos distintius, però del mateix impressor. No es repeteix la mateixa marca sinó que s'empren dos dissenys diferents, tal com figura a *El suceso de la guerra de la potentissima armada del gran tyrano turco Ottoman Solyman venida sobre la isla de Malta*, escrit per Pietro Gentile i publicat per Bornat; un altre cas seria el del *Liber in examen apothecariorum*, de l'apotecari barceloní Pere Benet Mateu, que va ser impresa per Rosembach el 1521. Una possible interpretació de la duplicitat de distintius és que es vulgui indicar amb aquesta fórmula que l'artesà ha exercit tant la funció d'impressor com la d'editor. Claudi Bornat duplica les marques en onze de les seves edicions.

Generalment es mantenen els senyals tipogràfics usats en una mateixa edició; ara bé, es coneixen algunes variants d'edició que ho són precisament perquè s'ha modificat la marca tipogràfica. El distintiu es canvia per un altre disseny de marca del mateix agent editorial. Així, per exemple, les *Decisiones Supremi Senatus Regni Lusitaniae*, impresa el 1597 per Graells & Dotil a instàncies de l'editor Lelio Marini, compta en unes portades amb la marca de la salamandra amb les lletres L. M. [B-165], mentre que en altres portades la marca consisteix en les mateixes inicials de l'editor amb la flor de lis de patró florentí [B-090].

Tot i la interpretació restrictiva que s'ha fet de les marques institucionals, que s'han limitat a les imatges que representen institucions civils o religioses en edicions on s'expressa de manera explícita que han estat finançades per l'entitat, val a dir que una de les institucions més representatives del període, la Diputació del General de Catalunya, és el segon agent editorial que compta amb més edicions amb distintius propis que, com és habitual en les institucions governatives d'aquesta època, estan basats en l'escut d'armes de l'organisme.

No existeix un criteri definit que expliqui la presència de marques en unes edicions i la seva absència en altres. No hi ha cap estampador que adopti una marca que l'apliqui en totes les seves publicacions de manera sistemàtica. Més aviat sembla que el distintiu



tipogràfic és un recurs que se sol emprar en edicions significatives dels tallers, en les quals el tipògraf o el llibreter vol deixar constància de la seva participació. De tota manera, també es troben distintius en algunes edicions d'obres de poc valor.

Pel que fa al format, no hi ha una mida única per a les marques tipogràfiques. Els formats inferiors a 8º són clarament minoritaris. En les prop de set-centes edicions catalanes amb marca d'aquesta època, només quinze<sup>159</sup> corresponen al format de 12º i altres cinc<sup>160</sup> són en 16º. Els llibres en 8º són el format majoritari, amb 281 edicions, seguit dels 4º, amb 215, i finalment els 2º, amb 175 edicions. En definitiva, les majors o menors dimensions dels llibres no condicionen la incorporació d'un distintiu. Una part de la diversitat de dissenys de marques respon a l'adaptació d'un mateix model a les diferents mides de cada edició. Un exemple ben il·lustratiu són els tres dissenys de la deessa Felicitas, adoptats per Josep Moyà, les mesures dels quals (33 x 40 mm, 58 x 86 mm i 67 x 85 mm) s'acomoden a les edicions respectives en formats en 12º, 4º i 2º.

Les marques no es posen de manera aleatòria en els llibres, sinó que conforme a la seva funció identificadora o publicitària, se situen en les zones dels impresos destinades a presentar-ne el contingut. No és estrany, doncs, que el lloc més habitual on figura la marca tipogràfica és la portada.<sup>161</sup> Així, 530 distintius ocupen aquesta pàgina. Els colofons són l'altra zona del llibre on solen estampar-se els senyals tipogràfics. En aquesta zona es troben 151 marques, a les quals també es podrien sumar les que apareixen a l'últim full dels llibres o al revers dels colofons fins a sumar 30 senyals més, però tot i així, el seu nombre és molt inferior al dels distintius de les portades. Hi ha encara altres possibles ubicacions dels distintius, com ara abans dels índexs o als preliminars, però són molt minoritàries.

A la base de dades s'han recollit 729 distintius tipogràfics, que s'agrupen en 177 imatges diferents, incloses les variants. Lògicament la freqüència en l'ús d'aquests models no és homogeni. Al costat de marques amb un sol ús, cas, per exemple de la del món, balança i deïtats vegetals, adoptada per Jaume Galvan [**B-143**] o el cor sense nafres, de Cormellas [**B-035**], n'hi ha d'altres que són emprades en desenes d'edicions pel seu primer propietari. Un exemple paradigmàtic és la imatge de Jesús cavalcant un àliga en

---

<sup>159</sup> *M. Val. Martialis*. Barcinone: ex typ. Antonij Lacavalleria: venundantur in aedib. typograph., 1677. 12º.

<sup>160</sup> *Epitome in prosodiam*. Barcinone: apud Iacobum Cortey, 1559. 16º.

<sup>161</sup> S'inclouen aquí també alguns distintius que ocupen la pàgina inicial de text en edicions sense portada.

marc ovalat de triple filet, amb petits ornaments als extrems del marc [B-112], que Claudi Bornat fa servir en trenta-quatre edicions<sup>162</sup> entre 1560 i 1578.

Identificador	Imatge de la marca	Nombre d'edicions
B-112	Nen Jesús i àliga	35
B-006	Au fènix	34
B-056	Creu de sant Jordi	33
B-114	Nen Jesús i àliga	26
B-029	Cavall i cascs	25
B-132	Lletres I, H, R i creu	24
B-105	Grius amb planta i gos	21
B-118	Júpiter amb àliga i estels	20
B-129	Àu fènix	19
B-069	Dèdal volant	16
B-049	Cor amb sis nafres i àngels	14
B-022	Biga amb caretes	13
B-072	Dèdal volant	12

Figura 256. Taula de dissenys de marques catalanes usades en major nombre d'edicions.

En l'adopció dels senyals tipogràfics, els impressors que treballen a Catalunya utilitzen diverses fórmules. D'una banda, n'hi ha que opten per la còpia exacta de models anteriors, sovint provinents d'editors de prestigi, que donen un plus de qualitat a les edicions on s'estampa el senyal. Aquesta pràctica és habitual, i a altres àrees del continent sorgeixen impressors de segona categoria que copien les ensenyes dels tallers més famosos: l'àncora i el dofí d'Aldo Manuzio, l'au fènix de Gabriele Giolito de' Ferrari, el griu de Sebastianus Gryphius, la mà i el compàs, de Christophe Plantin... Entre els exemples catalans d'aquesta pràctica hi ha els distintius del Dèdal volant, usat per Pere Rayner [B-070], i l'àliga i les serps, de Pau Malo [B-004], adoptats dels editors lionesos Denis de Harsy i Guillaume Rouillé, respectivament.

En ocasions també es reaprofiten marques antigues del mateix Principat, obtingudes per herència, per compra, etc. Dos casos evidents de marques obtingudes per transmissió familiar són els de Gotard i els Lacavalleria. La marca de l'àncora i la serp, d'Hubert Gotard [B-005], va ser adoptada posteriorment per la seva vídua Maria Velasco i pel

<sup>162</sup> La diferència respecte a la figura respon al fet que aquesta marca de Bornat també va ser emprada un cop per Jaume Cendrat.

segon marit d'aquesta, Sebastià de Cormellas. També s'explica per motius d'herència que els dos distintius de Pere Lacavalleria [**B-028**, **B-30**] els seguís fent servir el seu fill Antoni. Altres adquisicions tenen un origen laboral: el senyal del sol que dissipa els núvols de Lelio Marini [**B-171**] va ser usat més tard per la companyia Graells & Dotil, la principal impremta que s'havia encarregat de les edicions del llibreter venecià. Així mateix, l'escut amb el monograma de Rosembach [**B-135**], un cop traspassat, el va adoptar Pere de Montpezat, un membre del seu obrador.

A més de l'ús de distintius anteriors, els tipògrafs catalans també imiten i adapten senyals tipogràfics en els quals solen introduir algunes modificacions, com ara la supressió dels lemes originaris o la substitució de les inicials originals per les pròpies. En són exemples els model dels dos unicorns i el del faune i el centaure, presos d'originals francesos que s'alteren amb el canvi del contingut dels escuts que sostenen aquestes figures per adequar-se als emblemes de Pere Malo [**B-176**] i Duran Salvanyac [**B-031**], respectivament.

Les influències estrangeres més importants per als distintius catalans al llarg d'aquests segles son França i Itàlia. Aquest influx ja es manifesta en la primera marca tipogràfica, el distintiu del cercle i la creu, de Pere Miquel, que canvia només les inicials del tipògraf italià Giovanni Britannico. La influència francesa i la italiana són fruit dels estrets contactes dels llibreters catalans amb dos dels grans centres editorials del continent, les ciutats de Lió i Venècia. Joan Guardiola, llibreter del segle XVI, exemplifica aquesta vinculació amb aquella ciutat francesa (Peña, 1991, p. 357-359), però no és una figura solitària i aquesta relació es manté durant tot el període estudiat, car els llibreters catalans obtenien d'aquests centres les edicions que no podien produir els tallers de segona fila del Principat. Un des distintius lionesos és el de la companyia Laurent Arnaud, Borde, Jean & Pierre Arnaud que adapta la societat barcelonina Payssa, Nivell & Roca [**B-093**].

La relació amb Venècia s'evidencia fins i tot en l'activitat a finals del segle XVI del mercader Lelio Marini a Barcelona. Estampes venecianes que es difonen als tallers catalans són, entre altres, l'au fènix, de Giolito de' Ferrari, i la donzella i l'unicorn, de la companyia de Matteo Zannetti & Comino Presegni, estampes adaptades per Jaume Cendrat [**B-016**, **B-021**] i per Francesc Llopis [**B-175**], respectivament. La influència espanyola també hi és present, encara que en un nivell menor. Per exemple, Carles Amorós adapta un distintiu aragonès de Jorge Coci [**B-125**], i Pere de Montpezat redissenya l'àngel amb escut del castellà Guillermo de Millis [**B-12**, **B-13**].

El grup més nombrós de marques correspon als senyals creats expressament per identificar els impressors i llibreters catalans, sense servir-se de models anteriors. En general,

en aquesta categoria s'inclouen, entre altres, les marques parlants, que a Catalunya estan ben representades. El fus de teler en escut, de Josep Texidó [**B-095**], les tres roses, de Joan Rosembach [**B-034**, **B-077**], el pi en un escut, de la parròquia barcelonina de Santa Maria del Pi [**B-156**] en són alguns exponents. Dels cent setanta-set dissenys que es fan servir com a senyals tipogràfics als tallers catalans entre el segle XV i XVII, cinquanta-un constitueixen marques parlants, la qual cosa suposa un 28 % del total. Aquest resultat és clarament superior al d'altres àrees geogràfiques. Gheno (1999, p. 228) registra en un 19'7 % les marques parlants franceses dels segles XV i XVI.

Els cent setanta-set dissenys<sup>163</sup> de marques que generen els impressors i llibreters catalans entre 1493 i 1700 es reparteixen de la manera següent: al segle XV s'empren deu distintius, al segle XVI es creen vuitanta-set marques, i en l'última centúria s'introdueixen vuitanta senyals tipogràfics més. No manquen marques originals i creatives al segle XVII equiparables a les dels segles anteriors, però són utilitzades de manera menys freqüent. En el còmput de les setanta-quatre marques que només figuren en una sola edició, el nombre més elevat correspon al segle XVII, amb quaranta-un dissenys mentre que a l'anterior són vint-i-nou, i al període dels incunables n'hi ha quatre. D'altra banda, entre 1570 i 1650, s'intensifica la pràctica d'adoptar les marques d'altres imprentes extintes del país, o bé d'imitar-les, sense introduir-hi lemes ni les inicials que permetin distingir els nous propietaris, probablement per gaudir de la fama associada als antics editors. Així, successivament, la Casa Jaume Cendrati, Jeroni Margarit, Jaume i Sebastià Matevat o Gabriel Nogués adopten una imatge del nen Jesús vestit amb l'àliga als peus [**B-116**], que havia introduït Claudi Bornat.

També s'observa una tendència al llarg del segle XVII de transformar les antigues marques en desús en il·lustracions amb una finalitat purament ornamental. De vegades és difícil establir la diferència entre marca i guarniment, sobretot tenint present que aquests senyals poden constituir un identificador tipogràfic, però també un element publicitari per afavorir la venda de l'edició. De tota manera, a voltes la funció decorativa és evident quan aquella imatge figura al llarg del text, es repeteix nombroses vegades o es relaciona amb la matèria de l'obra.

Pel que fa als lemes en les marques catalanes, la seva presència no és majoritària. Són seixanta-un dissenys els que duen algun text, descomptant aquells que contenen els noms o les inicials dels impressors. En realitat, el nombre de textos diferents és de trenta-set, ja que els diversos dissenys d'un mateix model de marca solen mantenir la citació. Els lemes són escrits en llatí, llevat de dos casos de frases en grec clàssic i una en francès. Les citacions que tenen un origen literari clar són divuit, extretes, en consonàn-

<sup>163</sup> En aquest nombre s'inclouen les variants dels dissenys.

cia amb les dinàmiques culturals d'aquells temps, de dos fonts principals: la Bíblia i la literatura grecolatina de l'antiguitat clàssica. Els llibres bíblics utilitzats de l'Antic Testament són el *Llibre dels Salmes*, amb tres citacions, el *Llibre del Siràcida*, amb dues, i el *Càntic dels Càntics*, amb una, si bé en aquest cas l'últim verset s'ha adaptat a les necessitats de l'impressor que ha canviat el mot "arbore malo" (pomera) per "arbusto" per adequar-se millor al cognom de l'impressor Samsó Arbús [B-015]. Hi ha un altre text extret de la litúrgia penitencial del Dimecres de Cendra, inspirat en un passatge del *Gènesi*, que recull Jaume Cendrat [B-016, B-021]. Dos textos corresponen al Nou Testament: el primer, una citació de l'*Evangelí de sant Joan*, i el segon, de la *Primera Carta als Corintis*. També s'usen les primeres paraules de la pregària de l'Ave Maria, que aprofita el passatge de l'Anunciació, de l'*Evangelí de sant Lluc*.

Els textos clàssics procedeixen d'obres molt conegudes: *La conjuració de Catilina*, de l'historiador Sal·lusti; *Cató, el Vell, De la vellesa*, de Ciceró; les *Bucòliques*, de Virgili; les *Metamorfosis*, d'Ovidi, i un passatge derivat de *Cartes a Lucil·li*, de Sèneca. A més de la literatura clàssica, s'inclouen també dues citacions de la literatura cristiana primitiva, el *Carmen de Passione Domine* que antigament s'havia atribuït al poeta Lactanci, i un fragment dels *Diàlegs*, del papa Gregori I, el Gran. Tots ells, són textos familiars per als lectors cultes, que reconeixen l'origen de les frases i ajuden a prestigiar les edicions que contenen el distintiu tipogràfic. Els nombrosos distintius de Jesús amb l'àliga, de Claudi Bornat, combinat amb el text atribuït a Lactanci, o la citació evangèlica en grec que acompanya el pedestal amb tres fites, que recorda el passat de l'antiga Roma, de Robles & Villanueva [B-148] i Felip Mey [B-147] denoten la voluntat d'aquests tipògrafs, imbuïts d'humanisme, de conciliar la tradició clàssica antiga amb la fe cristiana.

Entre els lemes que figuren als distintius n'hi ha alguns de factura emblemàtica. De tota manera, el gènere emblemàtic constitueix una font poc utilitzada en la creació de marques catalanes. La tortuga atacada pels insectes, amb la divisa "Non penetrant", dels Matevat, en els seus tres dissenys, o bé el sol que s'imposa sobre els núvols amb el text "Frustra oppositae" [B-171], són textos amb els seus gravats corresponents que probablement s'haurien usat abans com a emblemes, encara que se n'ignora l'autor. Curiosament, el recull iconogràfic dels distintius tipogràfics catalans inclou dues estampes que provenen de l'obra que inicia la literatura emblemàtica, l'*Emblematum liber*, d'Andrea Alciato, però substitueixen els textos originals per altres. Són la marca de la deessa Ocasí, que il·lustra l'emblema 121 "In occasionem", i el distintiu del caduceu amb cornucòpies, gravat de l'emblema 118, "Virtute fortuna comes", emprats per Jeroni Margarit i la Casa Matevat [B-146] i el llibreter Miquel Ortiz [B-024], respectivament.

En línies generals, les imatges de les marques abasten els mateixos àmbits temàtics que els distintius d'altres zones, per bé que, en comparació amb les impremtes francesa o italiana, són de factura i composició més senzilla. De fet, les escenes més historiades solen ser copiades de dissenys estrangers, com el vaixell amb Fortuna i Mercuri, del venecià Pietro Dusinelli, que utilitza la companyia Moyà, Ascona, Llopis i Torre-Sánchez [B-091, B-092].

Classificant les marques d'acord amb l'element més destacat de cada distintiu, el primer grup que apareix ja al segle XV és el de les lletres i signes, sovint amb la creu omnipresent, que consta de tretze senyals, entre ells els monogrames de Rosembach. Un altre grup relacionat amb l'anterior és l'heràldica, representada a Catalunya bàsicament per les marques institucionals, que reproduïxen blasons; se'n recullen disset.

La fauna està present en vint-i-vuit dissenys de marques, on s'inclouen àligues, cavalls, cérvols, lleons, llops, pelicans, salamandres i tortugues. La flora agrupa quinze imatges de roses, arbres, fulles de figuera, liris i gerros plens de flors. El cos humà està present en vint imatges, totes referides al cor, gràcies al fet que aquest òrgan forma part de les marques parlants dels Cortey i els Cormellas. Tres estampes més, que dibuïxen el rocam, les muntanyes i el sol entre núvols, tanquen l'apartat de la natura.

L'àmbit de la tècnica abasta àncores, compassos, ferradures, fusos de teler, bigues, pedestals, pous i castells que sumen disset senyals tipogràfics. A diferència d'altres zones, no es troba cap marca amb la reproducció d'un taller d'impremta. Dos camps fructífers són els dos últims, molt relacionats amb la cultura d'aquells temps. La mitologia, concebuda en un sentit ampli per incloure tant les figures de la mitologia grecoromana com els bestiaris fantàstics medievals, és el més nombrós. Reuneix trenta-quatre imatges des dels grius i aus fènixs, centaures i unicorns, passant pel Pegàs, Dèdal, el Temps, Cupido i Mercuri, i acabant amb les deesses Ocasí, Fortuna, Felicitat i el rei dels déus, Júpiter. El darrer àmbit és el de la religió catòlica, la ideologia dominant. S'hi recullen vint-i-set símbols o imatges de Jesús Infant, la mare de Déu, sant Josep, els sants Joan Baptista i Joan Evangelista —aquest últim patró dels impressors—, i d'àngels i de virtuts.

Tal com ha quedat manifest al llarg de les pàgines anteriors, aquest treball té com a precedent més destacat el repertori de marques de Vindel (1942), obra que constitueix la principal font de coneixement dels distintius de llibreters i stampadors d'arreu d'Espanya, sense haver estat superada encara per altres obres del mateix abast. Pel que fa a l'àmbit català, aquest bibliògraf aplega cent trenta distintius. Així doncs, aparentment s'han incorporat quaranta-set senyals tipogràfics nous al seu recull, però aquesta xifra no reflecteix les dades reals.

Tal com s'ha comentat al llarg del capítol, en el corpus d'aquest treball s'han descartat com a marques una part dels gravats recollits per Vindel, que eren generalment estampes amb una finalitat ornamental. De l'obra de Vindel s'han omès 28 marques, que corresponen a: núm. 32 (de P. Miquel), núm. 38-40 (de J. Rosembach), núm. 61 (del monestir de Montserrat), núm. 96 (de Joan Carles Amorós), núm. 265 (de Robles & Villanueva), núm. 277 i 280 (de Pere Malo), núm. 317 (de J. Cendrat), núm. 354 (dels Robert), núm. 354 (a) (de G. Robert), núm. 393 (d'A Tavano), núm. 442 (de S. Matevat), núm. 444 (de J. Matevat), núm. 456 (d'E. Tomàs), núm. 463-465 (de J. Margarit), núm. 473 (anònim), núm. 486 (d'E. Pujasol), núm. 514 (anònim), núm. 540 (de M. Martí) i núm. 554 (anònim).

Altres tres marques de Vindel (1942) tampoc s'han inclòs perquè no s'han trobat edicions produïdes a Catalunya o bé es van publicar en època posterior. Són el núm. 425 (de J. de Bonilla),<sup>164</sup> el núm. 557 (anònim) i el núm. 558 (de J. Piferrer).

D'altra banda, s'han incorporat dissenys de marques ja recollides per Vindel, però ara documentades també en altres llibreters i impressors. La marca amb l'escut de l'àliga amb dues serps atribuïda per Vindel (1942, núm. 279) a Pere Malo, també va ser usada per altres tipògrafs, com ara Pere Gotard o Joan Amelló [**B-002**]. D'igual manera els senyals de griu caminant, i de sant Joan evangelista amb lleó, que Vindel (1942, núm. 302, 305) assenyala com a propietat de Juan Gracián, d'Alcalá de Henares, ara també apareixen al Principat en els obradors de Samsó Arbús [**B-102**], o bé de Pere Rayner i Jaume Galvan [**B-170**], respectivament. Així mateix s'han trobat documentats ja al segle XVII distintius tipogràfics de Joan Pau Martí [**B-001**], Josep Teixidó [**B-095**] i Baltasar Ferrer [**B-083**], que Vindel (1942, núm. 559 i 561 i 564) data al segle posterior .

El treball esmena algunes imatges mal atribuïdes, com el distintiu del pedestal amb tres fites que Vindel (1942, núm. 349) assigna a Felip Mey. En realitat la reproducció que l'acompanya pertany al disseny del pedestal usat per Robles & Villanueva [**B-148**] i no al propi de Mey [**B-147**], que es diferencia, per exemple, per l'absència de l'ombra inferior del pedestal.

L'estudi recull algunes noves marques que Vindel no registra, però que s'esmenten a altres repertoris. En són mostres el distintiu del griu amb bola alada adoptat per Robles & Villanueva [**B-101**], recollit per Jiménez Catalán (1997, p. 20); el senyal de l'Infant Jesús i àliga, en marc ovalat amb quatre punts de subjecció, de Claudi Bornat [**B-109**], assenyalat per Madurell (1973, núm. 9), i la marca dels àngels amb escut i arbre [**B-**

---

<sup>164</sup> No s'ha trobat cap edició publicada a Catalunya. Vindel la documenta amb una edició de *Los cigarras de Toledo* (1653), però l'atribució de la marca és errònia. En aquella edició figura el distintiu tipogràfic 417.

**014**], utilitzat per Baltasar Avella, que descriu Norton (1978, p. 122, A), i el gat amb el ratolí a la boca, de Jeroni Margarit [**B-096**], registrat a la base de dades de marques d'impressors elaborada per la Universitat de Barcelona.

A banda d'aquestes incorporacions, l'estudi aplega també marques que no han estat recollides en els repertoris anteriors. L'aportació, quantitativament més destacada, és la de les marques institucionals, sovint oblidades en aquests estudis, malgrat la innegable tasca editorial d'algunes institucions al llarg dels segles analitzats. Vindel havia assenyalat només els distintius del monestir de Montserrat entre els segles XV i XVI. S'afegeixen en el treball disset senyals tipogràfics que pertanyen a les institucions governamentals de la Diputació del General de Catalunya, el Consell de Cent de Barcelona, La Paeria de Cervera i la ciutat de Girona. Entre les entitats de l'Església Catòlica, s'incorporen dues marques relacionades amb els dominics i una altra referida a la parròquia barcelonina de Santa Maria del Pi [**B-156**].

Seguint amb les marques no registrades anteriorment, en el treball es recullen distintius d'estampadors i llibreters, que són adaptacions de models ja existents, com ara els grius amb gos i sense marc, de Jaume Matevat [**B-103**], que prové del senyal de Carles Amorós [**B-104**], d'un segle abans, o l'àliga i el cor, d'Esteve Lliberós [**B-042**], adaptació tosca del senyal de Jaume Cortey [**B-038**].

Finalment, també s'han registrat altres marques d'impressors amb models completament nous, com ara els senyals de la lletra A en escut amb grius, del tipògraf Joan Carles Amorós [**B-124**]; la mà amb compàs, d'Antoni Ferrer [**B-139**]; les muntanyes amb l'isard, del metge i editor Miquel Delmunts [**B-145**] i la rosa amb orla, del llibreter Joan Burgués [**B-161**].

Les diferències amb l'obra de Vindel (1942) no són només quantitatives. S'han abordat a bastament aspectes poc tractats com ara la iconografia, situant-la en el context històric i cultural de l'Europa del Renaixement i del barroc. També s'han estudiat aspectes omissos en el repertori de Vindel, com ara l'evolució dels tallers catalans i les relacions establertes entre ells al llarg dels primers segles de l'edat moderna, que ajuden a entendre les influències i els canvis de propietat de les marques, i també les relacions exteriors, que expliquen l'ús de distintius tipogràfics d'altres zones geogràfiques per causes sovint de prestigi cultural.





## 6. CONCLUSIONS

El propòsit d'aquest capítol final és donar una visió de conjunt de les marques tipogràfiques catalanes, on s'exposin de manera breu els resultats del treball, incidint especialment en tres aspectes: la naturalesa del senyal tipogràfic, el desenvolupament dels estudis sobre marques, i l'evolució d'aquests distintius a Catalunya i les relacions que presenten amb el context històric i cultural. Es per això que no es tracten algunes qüestions que ja s'han valorat en els diversos balanços que es fan al final d'alguns capítols i apartats.

En iniciar el capítol cal fer una consideració prèvia, la denominació de “marca d'impressor” amb la qual es designen les estampes usades per identificar els agents editorials, no s'ha aplicat al llarg del treball de manera restrictiva. La designació amb la qual es coneixen aquests gravats és inexacta perquè no corresponen exclusivament als tipògrafs sinó que també els utilitzen editors i llibreters. A l'edat moderna les tasques dels professionals del món del llibre no estaven diferenciades com en l'actualitat.

### LA NATURALESA DE LA MARCA TIPOGRÀFICA

Com a la resta de l'Europa occidental, a Catalunya la marca d'impressor és un element característic dels primers segles de la impremta. Els tallers dels país segueixen les pautes generals europees i així, per exemple, la posició dels distintius tipogràfics en les edicions catalanes coincideix amb les europees, i és a les portades i als colofons on figura de manera molt majoritària el senyal dels agents editorials. Tanmateix, s'observa que l'evolució dels distintius tipogràfics al Principat es produeix amb major lentitud que en altres territoris. Un exemple ben il·lustratiu és l'evolució de la utilització de les marques d'impressor. Als centres editorials més dinàmics del continent, l'ús de senyals de llibreters i d'editors, sovint destacats a la portada, preval sobre els dels estampadors des de mitjans del segle XVI. Aquest procés és més tardà a Catalunya, ja que la presència de marques de llibreters s'intensifica a la segona meitat del segle XVII, ja siguin usades per llibreters individuals o bé per companyies editorials.

A diferència d'altres elements característics del llibre antic, la marca d'impressor és un element que no sempre es pot detectar clarament. La varietat de formes que prenen aquests distintius en els centenars de tallers repartits pel continent, i la seva pervivència al llarg de segles, amb els canvis inherents que impliquen períodes tan llargs de temps,

així com la confusió amb altres elements presents a les portades, en dificulten l'estudi. Aquesta problemàtica és comuna a tots els països. Les edicions catalanes també presenten, en certs casos, dificultats a l'hora de distingir les marques d'impressor d'altres estampes merament decoratives o creades amb altres finalitats. Això s'ha fet palès al llarg del capítol dedicat a les marques catalanes, quan s'han descartat raonadament estampes considerades marques per altres bibliògrafs, com ara Jiménez Catalán (1912) i Vindel (1942). D'altra banda, la taula A2 de la base de dades —que és un índex de control, però que no s'inclou en el treball definitiu— recull més de cent casos d'estampes que podrien haver estat considerades marques, però que s'han desestimat perquè no responen als criteris establerts en el treball.

Aquest treball defensa l'elaboració d'estudis previs sobre l'evolució històrica de les impremtes, de les seves relacions i dels motius ornamentals comuns d'una àrea determinada, abans de fer el treball de camp per recollir les marques pròpies d'una àrea geogràfica o d'un agent editorial. És funció dels estudiosos aportar dades extretes del context històric, cultural i bibliogràfic que permetin justificar de manera rigorosa, i amb criteris ben establerts, el reconeixement d'una determinada estampa com a marca o bé de descartar-la com a tal. En certs casos s'han apuntat alguns gravats dubtosos però, en tot cas, s'expliciten els motius dels dubtes a fi que anàlisis posteriors puguin aprofitar les dades apuntades per progressar en el seu coneixement.

Determinar què és i què no és marca tipogràfica deriva en última instància de la concepció que un té sobre aquesta matèria. En l'estudi s'han apuntat definicions diverses d'especialistes espanyols i estrangers. A la tesi també es presenta una definició pròpia de marca tipogràfica com un element que serveix per diferenciar la producció d'un agent editorial de la dels seus companys de professió, però que incorpora altres finalitats que van més enllà del mer registre mercantil, amb funcions de promoció comercial.

Les definicions restrictives proposades per alguns experts no encaixen amb la realitat europea i catalana. La visió merament legalista i mercantil d'alguns autors (Veneziani, 1987) determinaria la utilització d'un mateix disseny inamovible i exclusiu per a cada impressor a fi de garantir la identificació correcta del propietari, però hi ha tipògrafs que multipliquen els seus dissenys. Gheno (1999) calcula en un terç, aproximadament, els tipògrafs francesos que van usar dues marques simultàniament al llarg dels segles XV i XVI. A Catalunya, la pràctica simultània de diverses imatges com a distintiu tipogràfic és habitual; en són exemples els més de deu dissenys diferents del cor nafrat usat pels dos Sebastià de Cormellas, o l'alternança de models iconogràfics de Pere Montpezat, amb el monograma PMP, o bé amb una marca figurativa que reproduïx el seu cognom.

El treball reivindica les marques institucionals, és a dir, els senyals d'aquelles entitats que en l'exercici de la seva activitat costegen la publicació de llibres i documents. En aquesta època les institucions amb activitat editorial són bàsicament de caire governamental o eclesiàstic, i en ambdós casos els distintius que s'utilitzen són els seus blasons, seguint el costum inveterat que prové de temps medievals. A Catalunya, entre les institucions públiques destaquen la Diputació del General de Catalunya i el Consell de Cent de Barcelona; testimoni de la seva importància són les 65 edicions amb els distintius editorials de la Diputació, que converteixen aquesta entitat en el segon agent editorial del Principat amb major nombre d'edicions amb marques durant aquest període. Paradoxalment, aquests senyals institucionals s'han omès en molts estudis sobre marques, per bé que la participació de determinats organismes en el finançament de les edicions —a la manera de com les costegen els editors comercials— és inqüestionable, ja que així s'indica explícitament en peus d'impremta o colofons.

La casuística de les marques tipogràfiques catalanes és diversa. A més dels distintius clarament recognoscibles com a senyals d'un tipògraf o d'un llibreter perquè els dibuixos al·ludeixen de manera descriptiva o metafòrica als seus noms o perquè s'inclouen les inicials, hi ha altres gravats que compleixen la mateixa funció, encara que no sigui tan òbvia. En el context de l'estudi, també s'han considerat senyals tipogràfics altres imatges que es repeteixen a les portades o als colofons de les obres produïdes per uns mateixos agents editorials quan aquests gravats no es relacionen amb els autors intel·lectuals de les obres, ni amb els seus mecenes ni amb el tema del llibre, i alhora no formen part dels motius ornamentals habituals, generalitzats entre els impressors catalans de l'època, com ara els cistells de flors o la representació de la deessa Abundància, guarnida amb cornucòpies. Finalment, s'accepten com a marques els gravats que no es repeteixen, però que presenten trets vinculats clarament a distintius tipogràfics anteriors, com ara el nou disseny d'un model iconogràfic ja usat abans pel mateix estampador.

Entre els impressors catalans s'observa una pràctica comuna a companys de professió d'altres zones del continent: l'adopció o la imitació de distintius d'editors estrangers de reconegut prestigi. S'incorporen imatges de grans cases editorials —com ara l'àncora i el dofí del venecià Aldo Manuzio o la mà i el compàs de Christophe Plantin, d'Anvers— per part de tallers de segona categoria a fi d'associar la fama d'aquelles empreses a les produccions pròpies i tractar així d'augmentar-ne la venda. En els tallers catalans, algunes de les ensenyes més copiades són les del griu i l'àliga amb les serps, que corresponen als editors lionesos Sebastianus Gryphius i Guillaume Rouillé, respectivament.

L'estudi de les marques no és un afer anecdòtic ni merament descriptiu d'uns gravats adoptats per llibreters i editors, tractats com si fossin curiositats de col·leccionista. L'anàlisi dels distintius dona pistes sobre els valors, la cultura i la personalitat dels impressors, ja que aquestes imatges i textos que constitueixen un identificador són els components que han triat els agents editorials per ser reconeguts i recordats pels seus clients i potser també per la posteritat. Són recursos, doncs, que ajuden a conèixer l'impressor, el context històric en què desenvolupa la seva activitat i els referents culturals dominants, que són familiars per als lectors del seu temps i que prestigien la producció on s'estampen aquests gravats.

Cal reivindicar també els distintius tipogràfics com a manifestacions artístiques. Si bé no se'ls ha prestat gaire atenció, sovint les imatges, sobretot a partir del segle XVI, mostren una vessant estètica innegable. Interessen aquests petits gravats perquè ajuden a conèixer l'art allunyat de les grans creacions i dels mecenes poderosos, amb mitjans més precaris i execució menys reeixida, però amb el mateix propòsit d'expressar-se i de revelar-se a la societat.

#### DESENVOLUPAMENT DELS ESTUDIS SOBRE MARQUES

Pel que fa a la bibliografia sobre la matèria, cal assenyalar que té el seu precedent més antic al segle XVIII, però això no implica un coneixement exhaustiu dels distintius tipogràfics en l'actualitat, ja que durant molt de temps els estudis han estat escassos, irregulars i poc sistemàtics. Si en èpoques passades les limitacions tècniques dificultaven el recull i la reproducció correcta de les imatges de les marques, en l'actualitat, malgrat s'han vençut aquests inconvenients, no es compta encara amb corpus complets d'aquests distintius en els diferents països o regions europeus durant els primers segles de la impremta. Fins bona part del segle XX els estudis van ser elaborats principalment per bibliotecaris i amb un enfocament bibliogràfic, de manera que els gravats recollits es relacionaven amb els llibres on es trobaven i els seus productors, sense anar més lluny en el significat iconogràfic o simbòlic de les imatges, en l'estudi de les divises i tampoc sense prestar gaire atenció a les relacions entre els diferents tallers. Si bé en l'actualitat l'aportació dels bibliotecaris encara és significativa pel que fa a l'elaboració de grans repertoris o catàlegs de marques —la base de dades de la Universitat de Barcelona i, sobretot, EDIT16 serien exemples d'aquesta aportació—, recentment els investigadors d'altres disciplines, com la filologia i la història de l'art, s'han interessat per aquest camp de recerca i hi han fet contribucions importants, ja que hi han introduït nous plantejaments i punts de vista innovadors.

Tanmateix, en l'àmbit espanyol i català els treballs sobre la matèria continuen sent esporàdics. El gran referent sobre les marques hispàniques continua sent el repertori de Vin-

del (1942) que, de fet, constitueix l'única obra produïda a Espanya que té les marques com a objecte principal d'estudi, que en dóna una visió de conjunt i que va ser elaborat amb voluntat d'exhaustivitat. És cert que es compta amb un bon nombre de tipobibliografies, anteriors i posteriors al treball de Vindel, que recullen els distintius de llibreters, editors i tipògrafs, però tenen un abast parcial i generalment tracten les marques de manera secundària i escadussera.

L'evolució dels estudis sobre els distintius tipogràfics s'ha d'encaminar cap a la formació d'equips pluridisciplinaris d'investigadors per analitzar satisfactòriament aquells elements culturals complexos i posar-los en relació amb altres àmbits. Amb tot, és precís que alhora es treballi en el control de totes les marques perquè sense un coneixement prou rigorós i complet de la producció existent, dels agents editorials implicats i de tots els models i dissenys emprats, les conclusions a les quals arribin aquest estudis sobre marques seran imprecisos i poc fiables.

#### RELACIÓ DE LES MARQUES CATALANES AMB EL CONTEXT HISTÒRIC I CULTURAL

L'evolució de les marques a Catalunya segueix, a gran trets, la mateixa dinàmica que a la resta de l'Europa occidental, però generalment amb un cert retard, atesa la seva situació excèntrica i l'activitat editorial secundària dels tallers catalans, i amb unes seues que no constitueixen, ni tan sols en el cas de Barcelona, un dels emporis del negoci editorial europeu, com ara les ciutats de Venècia, Lió o París.

Molts bibliògrafs (Mainer, 1922 i Zappella, 1986) consideren el segle XVI com l'època de plenitud de les marques tipogràfiques. Aquest fet es correspondria amb l'evolució de les marques a Catalunya, que també té en aquest període el màxim nombre d'edicions amb senyals tipogràfics. Les 373 edicions amb marques d'impressor d'aquest segle contrasta amb les 294 de la centúria posterior —un desfasament que encara és més acusat si es té en compte que la producció impresa de cada centúria ha estat sempre superior a la de la precedent. En el cas de Catalunya, es podria parlar, doncs, de decadència de les marques en el segle XVII; amb tot, cal limitar aquest qualificatiu a una valoració quantitativa. Per bé que al segle XVII hi ha menys imatges i que també minva la qualitat tècnica de part d'aquests senyals, la creativitat no ha desaparegut de les imatges catalanes. És cert que alguns impressors reaprofiten alguns identificadors antics, però alhora altres editors forgen estampes originals i creatives, algunes fins i tot superiors a les del segle anterior, sense que siguin adaptacions de distintius europeus consagrats i sense que al Principat tinguin gaire importància els models estereotipats d'altres zones.

Durant la Catalunya del segle XVII s'observa la tendència progressiva d'aprofitar marques en desús, de tallers ja extints, per usar-les amb una finalitat purament decorativa,

com a il·lustracions del text. En alguns casos, la distinció entre marca i ornament no és fàcil de dilucidar. És cert que aquesta confusió no és privativa d'aquesta època, però ara es dóna també en aquests gravats que anteriorment havien constituït distintius tipogràfics i que en ser reutilitzats molt a posteriori han perdut, probablement, la característica identificadora.

En la base de dades sobre marques d'impressors i de llibreters catalans entre els segles XV i XVII, s'han comptabilitzat 729 senyals tipogràfics, que s'agrupen en 177 dissenys diferents —incloses les variants. Aquestes marques són utilitzades per vuitanta-cinc agents editorials, dels quals vuit corresponen a institucions catalanes, ja siguin governamentals o eclesiàstiques, i tretze a companyies editorials, generalment societats de diversos impressors.

En l'aspecte iconogràfic es conclou que els identificadors dels impressors catalans segueixen les pautes generals europees, que se segueixen les tendències i els models que procedeixen de zones del continent culturalment més avançades i amb una activitat artística i editorial superior. Al segle XV les marques solen tenir una estructura simple; hi predominen els signes i les figures geomètriques, que segueixen les formes de les marques de fàbrica artesanals. Una de les figures més difoses és el cercle rematat amb la creu, generalment la patriarcal, que a Catalunya és present des de la primera marca coneguda, el senyal de Pere Miquel, fins a l'últim quart del segle XVII, quan encara algunes estampes, com les de l'associació de llibreters A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassañes, Badia & Pau, inclouen un cor rematat amb una creu i un quatre, que deriva del cercle, usat dos-cents anys abans.

En l'evolució de les marques, l'heràldica constitueix un altre camp molt usat pels impressors ja des del segle XV, aprofitant que és un sistema d'imatges conegut i estès arreu de la cristiandat. La majoria de marques institucionals fan servir escuts heràldics, i és la Diputació del General de Catalunya l'entitat que més els utilitza. Aquest fet no és anecdòtic, sinó que respon a la importància assolida per aquesta institució que encapçala la defensa dels drets i costums del país enfront el monarca i els seu delegats, i que arribarà fins i tot a configurar-se com a contrapoder durant la Guerra dels Segadors. La utilització continuada del distintiu amb la creu de Sant Jordi, que s'intensifica de manera exponencial al segle XVII, revela la voluntat d'expressar i reforçar l'autoritat de la corporació governamental.

Una de les característiques distintives de l'heràldica catalana és el gran nombre d'escuts amb armes parlants (Riquer, 1982). És possible que aquesta tradició icònica constitueixi el motiu de l'abundància de marques parlants a Catalunya, un tret que singularitza les marques catalanes respecte a les de d'altres regions. Al Principat, les marques parlants

suposen més d'un quart del total de dissenys de marques catalanes, percentatge superior al d'altres zones, com ara França.

Els senyals parlants catalans solen caracteritzar-se per una relació directa i clara amb el propietari. Són d'aquest patró el cor de la nissaga dels llibreters Cortey; l'escut amb un fus de teler de Josep Texidó, o les dues muntanyes del metge i impressor Miquel Delmunts. De tota manera, també es troba alguna mostra de referències més complexes, com la de Joan Carles Amorós, que utilitza una imatge estreta de la mitologia grecoromana, el déu Cupido, per al·ludir al seu cognom. Les marques parlants són una constant de la impremta catalana. Aparegudes a principis del segle XVI, no minven durant tot el segle posterior.

A partir del 1500, se substitueixen els antics senyals compostos de signes, lletres i figures geomètriques, i s'imposen les marques figuratives, amb la qual cosa els distintius tipogràfics deixen enrere les semblances amb les marques de fàbrica utilitzades per altres corporacions d'artesans. Les marques catalanes segueixen la dinàmica general europea, on d'una banda, es mantenen elements procedents de l'època medieval, com els animals fantàstics extrets dels bestiariis —grius, unicorns, etc.— que de vegades apareixen amb els mateixos posats que en els armorials coetanis, fent de suports dels nous escuts. D'altra banda, el Renaixement triomfant es fa palès amb la seva llibertat creativa i el riquíssim ventall iconogràfic que ofereix, extret tant de la reproducció de la realitat mundana com de temes provinents de l'antiga mitologia grecoromana, sense ometre el cristianisme, que no perd la seva condició d'ideologia dominant.

La naturalesa és una de les principals fonts iconogràfiques de les marques. Així, la proporció d'imatges procedents de la fauna i la flora en el recull de distintius italians del segle XVI de Zappella (1986) constitueix aproximadament un terç del total de marques, xifra que coincideix amb el conjunt de senyals tipogràfics de plantes i animals, ja siguin reals o producte de la imaginació humana, produïts a Catalunya. Aquest percentatge tan significatiu no té a veure amb un suposat interès naturalista dels estampadors sinó que es basa en el costum inveterat que, des de l'antiguitat i l'edat mitjana, amb els bestiariis i altres fonts literàries, dotava a les plantes i sobretot als animals, de qualitats humanes, com ara valors, vicis i virtuts.

Els senyals tipogràfics són la targeta de presentació dels agents editorials que utilitzen aquells animals amb trets positius, que així caracteritzen els seus negocis editorials implícitament davant dels clients. Estampant la imatge d'un au fènix o d'una salamandra en les portades de les seves edicions, els llibreters i tipògrafs transmeten un missatge de pervivència, d'obra duradora, ja que l'au fènix reneix de les seves cendres i la salamandra és una bèstia amb propietats ignífugues.



El menor desenvolupament cultural de Barcelona i, per tant, de la resta del país respecte als grans centres de producció intel·lectual i artística del continent determinen uns distintius tipogràfics més simples, tant en l'execució tècnica com en l'elecció de temes i en la composició de les imatges. Potser aquí rau el motiu que la literatura emblemàtica, que té gran difusió durant el segle XVI i XVII, generi pocs senyals tipogràfics al Principat. Aquest gènere, que combina una imatge amb un lema acompanyats d'una explicació del seu sentit moral, s'havia iniciat el 1531 amb la publicació de l'*Emblematum liber* de l'italià Andrea Alciato. Precisament les escasses estampes catalanes sobre emblemes deriven d'aquesta obra fundacional; s'hi mantenen les imatges, però els textos originals es canvien per altres.

Els personatges i les escenes mitològiques de tradició grecoromana apareixen a les marques catalanes en ple Renaixement, el segle XVI, i es mantenen també el segle del barroc. S'observen dues tendències. El corrent majoritari d'impressors copia marques estrangeres, generalment d'origen francès, com ara el Dèdal volant prop de la costa, de Pere Rayner, i el centaure i el faune que sostenen un escut, de Duran Salvanyac.

Altres editors catalans, en canvi, incorporen motius clàssics nous. No es té coneixement de cap estampa europea amb la representació de Cupido anterior a l'emprada per Joan Carles Amorós el 1543. Un altra mostra són les imatges de Júpiter, amb l'àliga i estels, de Claudi Bornat, on s'afegeix un lema que constitueix un fragment d'una sentència llatina del mateix impressor que figura al colofó d'una obra el 1557. Un tercer exemple és l'estampa de la deessa Felicitat, que du caduceu i cornucòpia, del llibreter Josep Moyà, i que potser vol propiciar la prosperitat del seu negoci editorial.

Sigui quin sigui l'origen de les marques de caire mitològic, els seus propietaris pretenen el mateix: ser identificats com a impressors i llibreters humanistes. És el mateix propòsit que persegueixen els impressors catalans que rememoren l'antiguitat clàssica mitjançant els lemes que acompanyen les seves estampes, amb citacions famoses de grans autors llatins, com ara Ciceró, Virgili, Ovidi o Sèneca, i que pot reconèixer la clientela culta. En una societat que admira el llegat de l'antiguitat clàssica, el tipògraf que fa servir aquests models antics mostra el coneixement de les fonts i acredita una cultura i un domini del llatí i el grec que garanteix la qualitat de les obres que produeix o finança.

Alguns distintius catalans manifesten no només la identitat dels seus propietaris, sinó que també reflecteixen els esdeveniments històrics que viuen. El pedestal amb tres fites, usat com a marca per Pedro de Robles & Juan de Villanueva a Lleida, i després, per Felip Mey, a Tarragona, amb un disseny molt similar, es relaciona amb el mecenatge del prelat Antoni Agustí. El pedestal al·ludeix a un element de l'antic Circ Màxim de Roma al qual acompanya una cita de sant Pau en grec. Representa, en definitiva, la con-

nexió harmònica del gloriós passat romà amb la fe cristiana, que constitueix una de les metes de l'humanisme que promou l'arquebisbe tarragoní.

Un altre exemple són les marques que connecten amb les lluites entre impressors i llibreters de la Barcelona de finals del segle XVII. L'estampa de sant Joan evangelista, apareguda en una edició de 1685, de la companyia dels tipògrafs Jacint Andreu, Rafel Figueró, Antoni Lacavalleria i Josep Llopis, quatre dels impulsors del primer gremi d'impressors de Barcelona. Aquesta corporació va tenir una vida efímera, ja que va durar poc més d'un any, entre el 20 d'abril de 1684, data en què l'antiga confraria religiosa de Sant Joan dels impressors va ser reconeguda com a confraria cívica, i el 31 de juliol de 1685, quan les autoritats municipals es van retractar de la decisió de l'any anterior. Amb el distintiu triat els impressors reivindiquen aquesta corporació gremial dels impressors davant l'oposició dels llibreters.

El conflicte entre aquests professionals del món del llibre es reflecteix encara amb una altra imatge. El 1591 l'estampador Josep Llopis, un dels fundadors dels gremis d'impressors, emprà una marca paròdica contra els seus rivals, els llibreters. Potser tenint present l'oposició dels venedors de llibres, va crear un senyal amb un llop, la seva marca parlant, que tenia als peus dues àligues i un lleó derrotats, precisament els animals que havia usat una associació de llibreters barcelonins entre 1683 i 1688.

Al llarg d'aquests segles la impremta catalana no constitueix una realitat autàrquica; ans al contrari, és dependent d'altres zones editorials per poder proveir els seus clients de llibres no produïts en els tallers del país. Aquesta dependència dels grans centres editorials del continent es manifesta també en la importació de models de marques. Les influències més directes i intenses són les provinents de França i d'Itàlia.

L'àrea catalana es relaciona amb el gran centre editorial de Lió, d'on provenen senyals manllevats d'impressors com ara Denis de Harsy, Sebastianus Gryphius i Pierre de Landry, i en menor mesura, de la ciutat de París. Un altre gran focus d'influència deriva de la gran presència de tipògrafs francesos que treballen a Catalunya, presència que probablement cal connectar amb l'emigració de grans contingents de població occitana a Catalunya entre el segle XVI i primera meitat del segle XVII, a causa de la superpoblació dels llocs d'origen i també de la necessitat de fugir de les guerres de religió que devasten França. Són d'aquest país, impressors com Pere Montpezat, Claudi Bornat, Gerard Dotil, Noel Baresson i Pere Lacavalleria.

L'altra zona d'influència notable és Itàlia, per bé que ja hi havia un contacte intens a la baixa edat mitjana, ja que primer Sicília i més tard el regne de Nàpols van formar part dels estats de la Corona d'Aragó. Així doncs, els contactes sovintejaren amb els estats

italians i en el terreny editorial, el centre més influent, durant aquestes centúries, va ser la república de Venècia. Els models de Giacomo Britannico, Damiano Zenaro, i Pietro Dusinelli són alguns dels distintius que aprofiten els stampadors actius a Catalunya.

Hi ha influxos d'altres zones de la península Ibèrica, però molt menys duradors i poc significatius. De l'Aragó es pot resseguir la influència dels identificadors de Pedro Hardouyn i dels germans Juan Antonio i Juan Bautista Tavano, i del regne de Castella es localitzen els senyals de Juan Gracián i de Matías Gast, que també arriben a influir en alguna marca del Principat. Hi ha encara alguns senyals aïllats que venen de zones més allunyades, com l'àncora i la serp, senyal del ginebrí Jean Grespin, o el flamenc Balthasar II Moretus, descendent de Christophe Plantin, un dels grans editors del segle XVI.

Les marques tipogràfiques no van constituir mai a Catalunya la pràctica habitual dels agents editorials. Fins i tot, en el moment culminant, al segle XVI, les edicions amb distintius tipogràfics representen un terç de la producció impresa total, i aquest percentatge disminueix a un 10 %, o menys, en els altres períodes. L'absència de normatives legals que n'obliguessin l'ús no va ajudar a la generalitzar-les.

Els impressors catalans no segueixen patrons similars en la utilització de marques. La disparitat és manifesta. Al costat d'editors que les fan servir de manera excepcional, n'hi ha d'altres que les apliquen en desenes d'edicions, per bé que no hi ha cap agent editorial que les adopti en tota la seva producció. Sembla que el senyal tipogràfic és un recurs usat sobretot per distingir edicions significatives en les quals el tipògraf o el llibreter volen fer evident la seva intervenció. D'acord amb aquest propòsit, les marques se situen en llocs ben destacats dels llibres. De manera molt majoritària, gairebé en tres quartes parts de les edicions catalanes amb marques, els distintius tipogràfics ocupen les portades, seguides a gran distància dels colofons, i amb un percentatge molt petit, en altres llocs, com els preliminars o en el fulls anteriors als índexs.

En aquest treball crec que queda palès la importància que es concedeix a les marques tipogràfiques i la varietat d'enfocaments possibles que ofereix el seu estudi. Es pot analitzar l'evolució de les imatges, la diversitat de fonts iconogràfiques en les quals es basen, els temes adoptats dels segles medievals, les aportacions renaixentistes o barroques, etc... O bé investigar l'entramat d'influències, des de les més directes, provinents de la mateixa nissaga de tipògrafs o d'altres obradors de la ciutat, fins a les procedents d'altres zones de la península Ibèrica o les que es propaguen amb força des dels grans pols editorials del continent, o de territoris encara més llunyans, com ara les terres germàniques.

Es poden pouar els fonts arxivístics per investigar les relacions entre els diversos obradors i reobrir els testaments i els inventaris dels mestres artesans per saber del cert si els seus propietaris consideraven aquells distintius eines importants o només constituïen un recurs més de la seva col·lecció de gravats. Es poden llegir les cròniques municipals per atènyer el relleu dels obradors, les lluites gremials o consultar els textos polítics que s'il·lustren amb els blasons de les institucions que es disputen el poder, i associar aquests fets amb alguns dels senyals tipogràfics que es creen, que es reivindiquen o que es perden.

En definitiva, les marques són un testimoni privilegiat dels primers segles de la impremta. A diferència d'altres manifestacions artístiques, es conserven encara molts dels distintius en la mateixa disposició que va idear el tipògraf o el llibreter corresponent, ocupant, per exemple, la portada sota el títol, amb una xilografia al·lusiva al responsable editorial, envoltada d'una citació de la Bíblia. No s'ha introduït cap canvi, els llibres s'obren i la carta de presentació de l'impressor, aquella idea que volia transmetre sobre ell mateix i sobre el seu ofici, es manté exactament igual que fa uns quants segles.

Crec que aquest punt és el més rellevant. El senyal tipogràfic reproduïx aquesta presa de consciència de l'impressor i de l'editor de ser protagonistes en la revolució cultural que suposa la impremta. Són aquests homes i dones els que fan possible la transmissió ràpida i la divulgació de les idees i de les novetats. Sense ells, aquests processos no serien possibles. Les seves ensenyes, talment com les divises usades per la noblesa, pregonen la importància de la seva activitat i esperen, en conseqüència, el reconeixement social que hauria de merèixer empresa tan lloable.



## 7. BIBLIOGRAFIA

AGUILÓ, Marià (1923). Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

AGUSTÍ D'HIPONA, sant (2007). *Confessions*. Traducció de Miquel Dolç. Barcelona: Proa.

ALBAREDA, Anselm M. (1919). *La impremta de Montserrat (segles XVè-XVIè)*. Montserrat: Monestir de Montserrat.

— (1928). *Bibliografia dels monjos de Montserrat (segle XVI)*. Montserrat: Monestir de Montserrat.

— (1931). *El llibre a Montserrat (del segle IX al segle XX)*. Montserrat: Monestir de Montserrat.

— (1947). *Un incunabulo sconosciuto dello stampatore J. Luschner: estratto dalla "Miscellanea bibliografica in memoria di don Tommaso Accurti"*.

ALCIATO, Andrea (1531). "Viri clarissimi D. Andreae Alciati ... Emblematum liber". En: *Alciato's book of emblems: the memorial web edition in Latin and English*. Department of English, Memorial University of Newfoundland. <http://www.mun.ca/alciato/test1.html>. [Consulta: 8-10-2015].

— (1577). *Omnia Andrea Alciati v.c. Emblemata*. Antuerpiae [Anvers]: ex officina Christophori Plantini. Versió en línia: <http://archive.org/details/omniaandreaalc00alciat>. [Consulta: 9-10-2015].

ALCINA, Joan F. (2004). "Aventures d'un impressor a Tarragona: Felip Mei i Antoni Agustín". *Estudi General*, núm. 23, p. 33-62.

ALTARRIBA VIGATÀ, Núria; BOTANCH ALBÓ, Eduard; FULLÀ BOHIGAS, Núria (1994). "El catàleg col·lectiu del patrimoni bibliogràfic de Catalunya". *Ítem*, núm. 14. Versió en línia: <http://www.raco.cat/index.php/Item/article/viewFile/22445/22279>. [Consulta: 4-10-2015].

ALTÉS, Francesc-Xavier (1987). *Tres ediciones anónimas del siglo XVI de la escuela espiritual del monasterio de Montserrat*. Kassel: Reichenberger. Separata de: *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, 1987, p. 35-45.

— (1997). "Introducció". En: RIBAS I CALAF, Benet. *Annals de Montserrat: 1258-1485*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 5-126.

— (1998). "Cinc-cents anys de la primera impremta de Montserrat". *Serra d'or*, núm. 472, p. 25-29.

— (2005). "La impremta i el llibre a Montserrat (segles XV-XIX)". En: *Cinc-cent anys de Publicacions de l'Abadia de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

AMELANG, Jacques (1997). “La ciutat i els seus estaments”. En: RIQUER I PERMANYER, Borja (dir.). *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*. Vol. 5. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 144-163.

ANGUERA, Pere (2004). “Sant Jordi, patró de Catalunya”. *Estudis d’història agrària*, núm. 17, p. 67-76.

ARBURY, Stephen (1998). “Abduction/rape”. En: ROBERTS, Helene E. (ed.). *Encyclopedia of comparative iconography: themes depicted in works of art*. Chicago: Fitzroy Dearborn, p. 7-16

ARCO Y MOLINERO, Ángel del (1916). *La imprenta en Tarragona: apuntes para su historia y bibliografía*. Tarragona: José Pijoán.

ARISTÒTIL (1990). *Historia de los animales*. Madrid: Akal.

ARMOUR, Peter (1989). *Dante’s Griffin and the history of the world: a study of the earthly Paradise (Purgatorio, cantos xxix-xxxiii)*. Oxford: Clarendon Press.

AVANZI, Giannetto (1934). “Marca”. En: *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Milano [etc.]: Istituto Giovanni Treccani, 1929-1938. vol. 22, p. 211-212.

AVIS, Frederick C. (1966). “English printers’ marks of the sixteenth century”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 315-320.

BADA, Joan (1997). “La contrareforma”. En: *La cultura catalana del Renaixement a la Il·lustració: cicle de conferències fet al CIC de Terrassa, curs 1981-1982*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 73-91.

BAQUEDANO MORALES, Teresa (1990). “La salamandra como motivo animal en la literatura francesa del siglo XVI”. *Especulo, revista de estudios literarios*, 46. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/salamand.html>. [Consulta: 01-05-2015].

BARBERO RICHART, Manuel (1999). *Iconografía medieval: la representación animal en libros de historia natural de los siglos XVI y XVII*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

BARBICHE, Bernard (1982). “Le régime de l’édition”. En: MARTIN, Henri-Jean; VIVET, Pierre (ed.). *Histoire de l’édition française*. Paris: Promodis, vol. 1, p. 457-471.

BARÓ I QUERALT, Xavier (2005). *La historiografia catalana en el segle del barroc (1585-1709)*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.

BATLLE, Joan Baptista (1926a). “Estampers barcelonins del segle XVI: Hubert Gotart, Sebastià Cormellas, Joan Pau Martí, 1580-1800”. *L’arxiu*, (janer 1926), p.[1]-[2].

— (1926b). “Les marques d’estampers y llibreters de Barcelona”. *L’arxiu*, (juny 1926), p.[1]-[2].

— (1927a). “Lo gremi d’estampers de Barcelona”. *L’arxiu*, (abril 1927), p.[1]-[2].

— (1927b). “La estampa de Rafel Figueró y la de Joan Jolis, de Barcelona, 1666-1770”. *L’arxiu*, (juny 1927), p.[1]-[2].

— (1928). “Ordinacions de la Confraria de Sanct Hieronim dels Libraters de la Ciutat de Barcelona, publicades per los lochs acostumats de la dita ciutat a 2 de març anys 1553”. *L’arxiu*, (juny-agost 1928), p.[1]-[2].

- (1930). “L’impressor Noel Baresson”. *L’arxiu*, (juny 1930), p.[1]-[2].
- BATS, Raphaëlle; MIACHON, Coralie; MONTLAHUC, Marie-Laure; SCHMAUCH-BLENY, Roseline. *Étude de la production éditoriale de Sébastien Gryphe sur deux années caractéristiques: 1538 et 1550*. Villeurbanne: Enssib. <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/759-etude-de-la-production-editoriale-de-sebastien-gryphe-sur-deux-annees-caracteristiques.pdf>. [Consulta: 5-9-2015].
- BAUDRIER, Henri-Louis (1895-1921). *Bibliographie lyonnaise*. Lyon: Librairie ancienne d’Auguste Brun.
- BERJEAU, Jean Philibert (1866-1869). *Early Dutch, German, & English printers’ marks*. London: E. Rascol. Versió en línia: <http://www.google.es/books?id=fZwDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Early+Dutch,+German+%26+English+Printers%27+Marks#v=onepage&q=Early%20Dutch%2C%20German%20%26%20English%20Printers%27%20Marks&f=falsewww>. [Consulta: 27-8-2015].
- Bíblia* (1968). Fundació Bíblica Catalana. Barcelona: Alpha.
- La Bíblia. Llibres sapiencials* (1966). Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. Andorra: Casals & Vall.
- La Bíblia. Pentateuc. Llibres històrics* (1969). Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat. Andorra: Casals & Vall.
- BIBLIOTECA DE CATALUNYA. *Catàleg de la Biblioteca*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. <http://cataleg.bnc.cat>. [Consulta: 8-10-2015].
- BIBLIOTECA EPISCOPAL DE VIC (2000). *Catàleg dels incunables de la Biblioteca Episcopal de Vic*. [Vic]: Patronat d’Estudis Osonencs: Museu i Biblioteca Episcopal de Vic.
- BIBLIOTECA LAMBERT MATA (1989). *Catàleg de la Biblioteca “Lambert Mata” de Ripoll*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- BIBLIOTECA MARIÀ VAYREDA (1991). *Catàleg de la Biblioteca Marià Vayreda d’Olot*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. *Biblioteca digital hispánica*. Madrid: BNE. <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>. [Consulta: 15-8-2015].
- Biblioteca virtual del patrimonio bibliográfico*. Madrid: Ministerio de Cultura. <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/busqueda.cmd>. [Consulta: 15-4-2015].
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Madrid: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/>. [Consulta: 15-4-2015].
- BIEDERMANN, Hans (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- BLANCO GÓMEZ, Emilio (1991). “Noticia de una edición desconocida de fray Antonio de Guevara”. *Archivo ibero-americano*, año 51, núm. 201, p. 3-9.
- BOHIGAS, Pere (1962). *El libro español (ensayo histórico)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1976). “Assaig sobre el primer segle de la impremta als Països Catalans”. En: *Exposició commemorativa del V centenari de la impremta. El llibre incunable als Països Catalans*. Barcelona: Diputació Provincial de Barcelona, p. 7-34.



BORSA, Gedeon (1988). “L’activité et les marques des éditeurs de Buda avant 1526”. En: AQUILON, Pierre; MARTIN, Henri-Jean (eds.). *Le livre dans l’Europe de la Renaissance, actes du XXVIIIe Colloque international d’études humanistes de Tours*. Paris: Promodis, p. 170-181.

BOSCH CANTALLOPS, Margarita (1989). *Contribución al estudio de la imprenta en Valencia en el siglo XVI*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2 vol.

BRITISH MUSEUM (1908-1971). *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*. London: The Trustees of the British Museum.

BROEK, Roelf van den (1972). *The myth of phoenix, according to classical and early Christian traditions*. Leiden: E.J. Brill.

CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita (2002a). “Aproximación iconográfica a la figura del impresor a través de sus marcas tipográficas”. *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 11, nº 21, p. 49-76.

— (2002b). “El emblema como elemento iconográfico en la portada del libro en tiempos de Felipe II”. En: BERNAT VISTARINI, Antonio; CULL, John T. (eds.). *Los días del Alción, emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, p. 109-120.

— (2006). *La portada del libro en la España de los Austrias menores*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. <https://minerva.usc.es/bitstream/10347/9510/1/b19971825.pdf>. [Consulta: 3-9-2015].

CAMERARIUS, Joachim (1595). *Symbolorum & emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera*. Noribergae [Nuremberg]: excudebat Paulus Kaufmann. Versió en línia: <https://archive.org/details/emblematvmanimal00came>. [Consulta: 25-2-2015].

CAMPRUBÍ, Xevi (2013). *L’impressor Rafael Figueró (1642-1726) i la premsa a la Catalunya del seu temps*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. <http://www.tdx.cat/handle/10803/129516>. [Consulta: 4-10-2015].

CAMPS I PERARNAU, Susanna (2008). *Diego Gumiel, impressor del Tirant lo Blanch (1497) i del Tirante el Blanco (1511)*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Versió en línia: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/283965>. [Consulta: 6-7-2015].

CANIBELL, Eudald (1914). “Las marcas de imprenta”. *Anuario tipográfico Neufville*, 1914, p. 31-39.

*Catàleg col·lectiu de les universitats de Catalunya*. Barcelona: Consorci de Serveis Universitaris de Catalunya. <http://ccuc.cbuc.cat/>. [Consulta: 8-8-2015].

*Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico*. Madrid: Ministerio de Cultura. <http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>. [Consulta: 8-8-2015].

CÁTEDRA, Pedro M. (1986). “Estudi literari i tipogràfic”. En: *Història de París i Viana: edició facsímil de la primera impressió catalana (Girona, 1495)*. Girona: Diputació de Girona, p. 11-95.

CATUL (1928). *Poesies*. Text revisat i traducció de Joan Petit i Josep Vergés. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

- Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (EDIT16)* (2000-). Roma: ICCU, Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per la informazioni bibliografiche. [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/imain.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm). [Consulta: 8-8-2015].
- CERESA, Massimo (2001). “Lucantonio Giunti, il Giovane”. En: *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960- vol. 57, p. 98-101. [http://www.treccani.it/enciclopedia/giunti-lucantonio-il-giovane\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giunti-lucantonio-il-giovane_%28Dizionario-Biografico%29/). [Consulta: 8-9-2015].
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1928). “L’iconographie emblématique de Jésus-Christ: le griffon, la salamandre”. *Regnabit: revue universelle du Sacré-Coeur*, t. 14, núm. 11-12 (avril-mai, 1928), p. 269-277; 325-331. Versió en línia: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5476433h.image.r=regnabit> (núm.11), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54764390.image.r=regnabit> (núm.12). [Consulta: 3-9-2015].
- CHEVALIER, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CHÈVRE, Marie (1957). “Le symbolisme rural dans les marques des premiers imprimeurs français”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 122-128.
- (1959). “Notes sur les impressions à la marque d’Icare”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 79-84.
- CHRIST, Johann Friedrich (1750). *Dictionnaire des monogrames, chiffres, lettres, initiales, logoglyphes, rébus, &c. sous lesquels les plus célèbres peintres, graveurs et dessinateurs ont dessiné leurs noms*. Paris: Chez Sebastien Jorry. Versió en línia: <https://archive.org/details/dictionnairedesm00chri>. [Consulta: 11-8-2015].
- CICERÓ, Marc Tul·li (1998). *Cató el Vell, De la vellesa*. Introducció, text revisat, traducció i notes de Pere Villalba i Varneda. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- CIRIL DE JERUSALEM (1997). *Catequesis baptismals*. Introducció i notes de Sebastià Janeras, traducció de Vicenç Esmarats. Barcelona: Facultat de Teologia de Catalunya, Fundació Enciclopèdia Catalana.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1985). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- COLOMER, Eusebi (1997). “Filosofia de l’humanisme: de R. Sibiuda a J. Ll. Vives”. En: *La cultura catalana del Renaixement a la Il·lustració: cicle de conferències fet al CIC de Terrassa, curs 1981-1982*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 27-42.
- COLONNA, Francesco (1999). *Sueño de Polífilo*. Edición y traducción de Pilar Pedraza. Barcelona: El Acantilado.
- COMAS, Mercè (2007). “La vitalitat de la impremta a Perpinyà del segle XVI al segle XIX: de Rosenbach a Alzina”. *Mirmanda: revista de cultura*, núm. 2, p. 77-88 [http://www.iec.cat/coneixement/documents/18584\\_ComasMIRMANDA2.pdf](http://www.iec.cat/coneixement/documents/18584_ComasMIRMANDA2.pdf). [Consulta: 19-04-15].
- COMAS, Mercè; MIRALLES, Eulàlia (2006). “La impremta a Perpinyà: Samsó Arbús”. *Arxiu de texts catalans antics*, vol. 26, p. 347-373.
- COPELLO, Fernando (2008). “De las fortunas y adversidades de unas viñetas de madera en la Valencia del siglo XVII”. *Criticón*, núm. 102, p. 161-176.

CORBETO, Albert; GARONE, Marina (2012). *Història de la tipografia: l'evolució de la lletra des de Gutenberg fins a les foneries industrials*. Lleida: Pagès.

CORSINI, Silvio (2001). "Passe-partout: banque internationale d'ornements d'imprimerie". *Bulletin des bibliothèques de France*, vol. 46, no 5, p. 73-79.

COSMA, Alessandro (2011). *Il XIV secolo: Agostino e le sue immagini*. Roma: Città Nuova.

[http://www.academia.edu/2098349/Il\\_XIV\\_secolo\\_Agostino\\_e\\_le\\_sue\\_immagini](http://www.academia.edu/2098349/Il_XIV_secolo_Agostino_e_le_sue_immagini).

[Consulta: 8-8-2015].

COVARRUBIAS, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.

CRUICKSHANK, William (1981). "The first edition of «El Burlador de Sevilla»". *Hispanic review*, núm. 49, p. 443-467. Versió en línia: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/the-first-edition-of-el-burlador-de-sevilla--0/html/7ac863a2-4a9a-4793-a8d3-f1d069564c7f\\_5.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/the-first-edition-of-el-burlador-de-sevilla--0/html/7ac863a2-4a9a-4793-a8d3-f1d069564c7f_5.html#I_0). [Consulta: 16-9-2015].

CUESTA GUTIÉRREZ, Luisa (1962). "Marcas de impresores alemanes en libros españoles de los siglos XV y XVI". *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 459-465.

DANTE ALIGHIERI (1950-1952). *La divina comèdia*. Traducció i comentaris de Josep Maria de Sagarra. Barcelona: Alpha.

DAVIES, Hugh William (1935). *Devices of the early printers, 1457-1560, their story and development*. London: Grafton & Co.

DE ANTONELLIS, Giacomo (1988). "Le "marche" nel libro rinascimentale". *L'Esopo, rivista trimestrale de bibliofilia*, n. 40 (dicembre 1988), p. 47-55.

DE GUBERNATIS, Angelo (1878-1882). *La mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*. Paris: C. Reinwald. Versió en línia: <https://archive.org/details/lamythologiedesp02degu>. [Consulta: 18-8-2015].

DELALAIN, Paul (1892). *Inventaire des marques d'imprimeurs et de libraires de la collection du Cercle de la librairie*. 2e. ed. rev. et augm. Paris: Cercle de la librairie, de l'imprimerie, de la papeterie du commerce de la musique et des estampes.

DELGADO CASADO, Juan (2001). *Un siglo de bibliografía en España: los concursos bibliográficos de la Biblioteca Nacional (1875-1953)*. Madrid: Ollero y Ramos.

— (2003). *Las bibliografías regionales y locales españolas (evolución histórica y situación actual)*. Madrid: Ollero y Ramos.

DEXEUS, Mercè (1986). "Pere Botín y el inicio de la imprenta de Jaume Cortey". En: *El libro antiguo español: actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18-20 diciembre, 1986)*. Salamanca [etc]: Universidad de Salamanca [etc.], p. 147-154.

DI FRONZO, Maria (1996), "Grifo". En: *Enciclopedia dell'arte medievale*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. [http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/grifo/Enciclopedia\\_dell'\\_Arte\\_Medievale/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/grifo/Enciclopedia_dell'_Arte_Medievale/). [Consulta: 4-9-2015].

*Diccionari de la llengua catalana* (2007). 2a ed. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Versió en línia: <http://dlc.iec.cat/index.html>. [Consulta: 17-9-2015].

- DIECKMANN, Liselotte (1970). *Hieroglyphics, the history of a literary symbol*. St. Louis: Wahington University Press.
- DIEGO BARRADO, Lourdes (2010). “La representación del ave fénix como imagen de la Renovatio de la Roma altomedieval”. *Anales de historia del arte*, nº extraordinario: II Jornadas Complutenses de Arte Medieval, p. 171-185.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1961). *Incunables de la biblioteca de Tarragona*. Madrid, 1961. Separata de: *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, vol. 69, nº 2, p. 559-620.
- DONATI, Lamberto (1959). *Riflessioni sulle marche tipografiche*. Bellinzona: S.A. Grassi & Co.
- (1974). “Le marche tipografiche di Aldo Manuzio, il Vecchio”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 129-132.
- DURAN, Eulàlia (1997). “Renaixement i barroc: la il·lusió de la modernitat”. En: *Història de la cultura catalana*, vol. 2. Barcelona: Edicions 62, p. 119-144.
- ELIÀ, Claudi (1989). *Historia de los animales*. Edición de José Vara Donado. Torrejón de Ardoz: Akal.
- ELIADE, Mircea (1974). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad.
- ELVIRA, Miguel Ángel (1988). “Anotaciones sobre la iconografía del unicornio en Bizancio”. *Erytheia, revista de estudios bizantinos y neogriegos*, nº 9.1, p. 143-165.
- ESCOBEDO, Joana (1992). *Un incunable retrobat: [Horae secundum ordinem sancti Benedicti. Barchinone: Johannes Luschner, 1998(?)]*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- ESCUADERO, Francisco (1894). *Tipografía hispalense: anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta finales del siglo XVIII*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (2000). “El influjo de la emblemática en el arte aragonés”. En: ZAFRA, Rafael; AZANZA, José Javier (ed.). *Emblemata aurea, la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, p. 143-162.
- ETTINGHAUSEN, Henry (1993). *La Guerra dels Segadors a través de la premsa de l'època*. Barcelona: Curial.
- (2000). *Notícies del segle XVII: la premsa a Barcelona entre 1612 i 1628*. Barcelona: Arxiu Municipal de Barcelona.
- Europeana*. Den Haag: Europeana Foundation. <http://www.europeana.eu/portal/>. [Consulta: 15-4-2015].
- FAVREAU, Robert (1991). “Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales”. *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*. 135e année, n. 3, 1991, p. 613-635.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005). *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. Madrid: Arco Libros.
- FLUVIÀ, Armand de (1982). *Diccionari general d'heràldica*. Barcelona: Edhasa.
- FORTEZA OLIVER, Miquela (2000). *Adornos tipográficos utilizados como marcas o escudos por las imprentas mallorquinas durante los siglos XVI al XVIII*. Palma de Ma-

Illorca: Institut d'Estudis Baleàrics. Separata de: *Estudis baleàrics*, núm. 66-67, p. 125-157.

GALLARDO, Bartolomé José (1863). *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Tomo I. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

GARCÍA, Juan Catalina (1889). *Ensayo de una tipografía complutense*. Madrid: Imprenta y Fundación de Manuel Tello.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2009). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.

GARCÍA ARRANZ, José Julio (1990). "La salamandra: distintas interpretacions gráficas de un mito literario tradicional". *Norba-Arte*, 10, p. 53-68.

— (1996). *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

GARCÍA ESPUCHE, Albert (1998). *Un siglo decisivo. Barcelona y Cataluña, 1550-1640*. Madrid: Alianza.

GARCÍA GARCÍA, Francisco (2009). "El león". *Revista digital de iconografía medieval*, vol 1, núm. 2 (2009), p. 33-46. <http://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Le%C3%B3n.pdf>. [Consulta: 13-9-2015].

— (2010). "El crismón". *Revista digital de iconografía medieval*, vol 2, núm. 3 (2010), p. 21-30. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-5.%20Crism%C3%B3n.pdf>. [Consulta: 10-8-2015].

*Gesamtkatalog der Wiegendrucke*. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin. <http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>. [Consulta: 1-4-2015].

GESSNER, Conrad (1604). *Conr. Gesneri ... Historiae animalium liber III, qui est de auium natura*. Francofurti [Frankfurt]: in bibliopolio Andreae Cambieri. Versió en línia: [http://adrastea.ugr.es/tmp/webpac2\\_1100218.97841](http://adrastea.ugr.es/tmp/webpac2_1100218.97841). [Consulta: 13-2-2014].

GHENO, Pierre (1999). *Les marques typographiques en France des origines à 1600*. École nationale des chartes. Tesis, resum en: *École nationale des chartes. Positions de thèses*, 1999, p. 225-231.

GIFRE I RIBAS, Pere (1999). "Economia i societat als segles XVI i XVII". En: ALBAREDA, Joaquim; GIFRE, Pere. *Història de la Catalunya moderna*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya: Pòrtic, p. 11-50.

GILMONT, Jean François (1981). *Jean Crespin: un éditeur réformé du XVIe. siècle*. Genève: Droz.

*Glasgow University emblem website*. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/>. [Consulta: 20-5-2015].

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (1987). *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid: Tuero.

— (1989). "Los hieroglyphica de Horapolo en el contexto cultural y artístico europeo de época moderna". *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 2, nº 3. Versió en línia: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0343.html>. [Consulta: 7-4-2014].

GONZÁLEZ SUGRAÑES, Miquel (1918). *Contribució a la historia dels antichs gremis dels arts y oficis de la ciutat de Barcelona*. Vol. 2, *Llibretes y estampers*. Barcelona: Estampa d'Henrich y Companyia.

GOODALL, John A. (1979). "Heraldic influence on early printer's devices (James Moran). Review". *The antiquaries journal*, vol. 59, issue 1, p. 170-171.

GRAFTON, Anthony (1993). "Foreword". En: HORAPOL·LO. *The Hieroglyphics of Horapollo*. Princeton: Princeton University Press, p. xi-xxi.

GRIMM, Heinrich (1965). *Deutsche Buchdruckerersignete des s. XVI. Jahrhunderts: Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente*. Wiesbaden: Guido Pressler.

GUÉNON, René (1925). "Le Chrisme et le cœur dans les anciennes marques corporatives". *Regnabit: revue universelle du Sacré-Coeur*, t. 9, núm. 6 (novembre, 1925) p. 392-402. Versió en línia: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5476596c.image>. [Consulta: 8-8-2015].

GUERIN, Jean (1977). *Introduction à la lecture des marques typographiques*. París: Limage.

HAEBLER, Konrad (1898). *Spanische und portugiesische Bücherzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*. Strassburg: Heitz.

— (1903-1917). *Bibliografía ibérica del siglo XV: enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*. La Haya: Martinus Nijhoff; Leipzig: Karl W. Hiersemann.

HAEGHEN, Ferdinand van der (1894). *Marques typographiques des imprimeurs et libraires qui ont exercé dans les Pays Bas, et marques typographiques des imprimeurs et libraires belges établis à l'étranger*. Gand: C. Vyt.

HARASIMOWICZ, Jan (2005). "Zu Schwer für Apoll. Die Antike in humanistischen Druckerzeichen des 16. Jahrhunderts, by Anja Wolkenhauer. Review". *The sixteenth century journal*, vol. 36, no. 1 (Spring, 2005), p. 233-235.

HARMAN, Marian (1983). *Printer's and publisher's devices in incunabula in the University of Illinois Library*. Urbana-Champaign: University of Illinois at Urbana-Champaign Library. Versió en línia: <https://archive.org/stream/printerspublishe00harm#page/n115/mode/2up>. [Consulta: 25-7-2015].

*HathiTrust Digital Library*. Ann Arbor: University of Michigan Library <http://www.hathitrust.org/>. [Consulta: 15-4-2015].

HAVRE, Gustave van (1883). *Marques typographiques des imprimeurs et libraires anversois*. Antwerpen: J.-E. Buschmann; Gent: Ad. Hoste.

HEITZ, Paul; BARACK, Karl August (1892). *Elsässische Büchermarken bis Anfang des 18. Jahrhunderts*. Strassburg: Heitz & Mündel. Versió en línia: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/werkansicht/?PPN=PPN619836288>. [Consulta: 23-7-2015].

—; BERNOULLI, Carl Christoph (1895). *Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*. Strassburg: Heitz & Mündel. Versió en línia:

<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/werkansicht/?PPN=PPN619955813>. [Consulta: 23-7-2015].

HORACI (1978-1981). *Odes i èpodes*. Text revisat i traducció de Josep Vergés. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

HORAPOL·LO (1940). *Hieroglyphic*. Saggio introduttivo, edizione critica del testo e commento di Francesco Sbordone. Napoli: Luigi Loffredo.

— (1991). *Hieroglyphica*. Edición: Jesús María González de Zárate. Los Berrocales del Jarama: Akal.

HORNUM, Michael B. (1993). *Nemesis, the Roman Estate and the games*. Leiden; New York; Köln: Brill.

HUISSTEDDE, P. van; BRANDHORST, J.P.J. (1999). *Dutch printer's devices 15th-17th century*. Nieuwkoop: De Graaf Publishers.

IAFELICE, Marianna (2006). “Marche dei tipografi e degli editori del XVII secolo (Milano-Venezia), *La Capitana, quadrimestrale della Biblioteca provinciale di Foggia*, XLIV, núm. 19 (aprile 2006), p. 245-278. Versió en línia: [http://www.bibliotecaprovinciale.foggia.it/capitanata/2006/2006pdf/2006\\_19\\_245-278\\_Iafelice.pdf](http://www.bibliotecaprovinciale.foggia.it/capitanata/2006/2006pdf/2006_19_245-278_Iafelice.pdf). [Consulta: 25-8-2015].

*Iconclass: a multilingual classification system for cultural content*. <http://www.iconclass.org>. [Consulta: 4-2-2015].

*Inter omnes: contributo allo studio delle marche dei tipografi e degli editori italiani del XVI secolo* (2006). Roma: Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche.

ISIDOR DE SEVILLA, sant (2004). *Las Etimologías*. Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel (1912). *Apuntes para una bibliografía ilerdense de los siglos XV al XVIII*. Barcelona: Tipografía “L’Avenç”.

— (1925). *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*. Zaragoza: Tipografía “La Académica”.

— (1997). *La imprenta en Lérida, ensayo bibliográfico, 1479-1917*. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs; Universitat de Lleida; Madrid: Biblioteca Nacional.

—; ARDERIU VALLS, Enric (1895). “Apuntacions per a una memoria sobre impressors que han exercit son art á Lleyda y llibres y opúscols impresos durant los sigles XV, XVI, XVII y XVIII”. *Associació Catalanista. Jochs Florals de Lleyda. Primer certamen literari*, p. 121-151.

JOHNS, Francis A. (1988). “Denis de Harsy and Orion”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 122-125.

JUNIUS, Hadrianus (1565). *Hadriani Iunii medici Emblemata; eiusdem Enigmatum libellus*. Antuerpiae [Anvers]: ex officina Christophori Plantini. Versió en línia: [http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/dual.php?id1=-1&type1=2&id2=sm658\\_a1r&type2=2](http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/dual.php?id1=-1&type1=2&id2=sm658_a1r&type2=2). [Consulta: 16-2-2015].

- KAMEN, Henry (1998). *Canvi cultural a la societat del Segle d'Or: Catalunya i Castella, segles XVI i XVII*. Lleida: Pagès.
- KEMP, William (2014). "Aspects de l'édition non signée. Orion et Dédale chez l'imprimeur lyonnais Denys de Harsy, 1534-1542". En: *Copier et contrefaire à la Renaissance: faux et usage de faux: actes du colloque organisé par R.H.R. et la S.F.D.E.S., 29, 30 et 30 octobre 2009, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne*. Paris: Honoré Champion, p. 347-366.
- KNECHT, R.J. (1982). *Francis I*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- KNOFF, Sabine (2005). "Mercur und Minerva, Greif und Eule, Gutenbergköpfe und Drukerwappen. Schutzpatrone und Insignien von Buchhandel und Buchgewerbe als Bauschmuck". *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 245-263.
- KRISTELLER, Paul (1893). *Die italienischen Buchdrucker und Verlegerzeichen bis 1525*. Strassburg: Heitz & Mündel.
- LABANDE, Léon Honoré (1927). "Louis Polain: marques d'imprimeurs et librairies en France au XV<sup>e</sup> siècle (Critique)". *Journal des savants*, vol. 9, n<sup>o</sup> 9, p. 420-421.
- LABARRE, Albert (1964). "Le marque de l'imprimeur parisien Félix Baligault comme élément de datation". *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 305-311.
- LAMARCA, Montserrat (2007). *Llibres impresos a Espanya durant el segle XVI: Biblioteca de la Universitat de Barcelona: catàleg abreujat*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- LANDINO, Cristoforo (2008). *Poems*. Translated by Mary P. Chatfield. Cambridge, Ms: Harvard University Press.
- LAPLANA, Josep de C.; MACIÀ, Teresa (1995). *Nigra sum: iconografia de Santa Maria de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- LAURENT-VIBERT, R.; AUDIN, M. (1925). *Les marques de libraires et d'imprimeurs en France aux dix-septième et dix-huitième siècles*. Paris: Édouard Champion.
- LECOQ, Anne-Marie (1975). "La salamandre royale dans les entrées de François I<sup>er</sup>". En: *Les fêtes de la Renaissance*. Vol. III. Paris: Centre national de la recherche scientifique, p. 95-104.
- LECOCQ, Françoise (2009). "L'iconographie du phénix à Rome". *Revue en ligne Schedae*, no. 6, fasc. 1, p. 73-106. <http://cermn.unicaen.fr/puc/images/preprint0062009.pdf>. [Consulta: 24-7-2015].
- LEONCINI, C.; SERVELLO, R. M. (2004). "The activities for authority control in EDIT16: authors, publishers/printers, devices, and places". *Cataloging & classification quarterly*, vol. 39, no. 1/2, p. 389-397.
- LLANAS, Manuel (2002). *L'edició a Catalunya, segles XV a XVII*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- LÓPEZ, Diego (1670). *Declaracion magistral sobre las emblemas de Andres Alciato*. En Valencia: por Geronimo Vilagrassa, de Geronimo Sanchiz.
- LÓPEZ GAJATE, Juan (1996). "El emblema de fray Luis de León". En: GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor; SAN JOSÉ LERA, Javier (ed.). *Fray Luis de León: historia, humanismo*



y *letras*. Salamanca: Universidad de Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura: Universidad de Castilla la Mancha, p. 159-169.

LÓPEZ POZA, Sagrario (2006). “Los libros de emblemas y la imprenta”. *Lectura y signo: revista de literatura*, vol. 1, p. 177-199.

LYELL, James P.R. (1926). *Early book illustration in Spain*. London: Crafton & Co.

MADURELL, Josep Maria (1967). “Pere Rayner”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 130-137.

— (1968). “Noel Baresson”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 213-220.

— (1969). “Jaume Cendrath”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 132-138.

— (1970). “Antiguos fundidores de letras en Barcelona”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 289-297.

— (1971). “Samsó Arbús”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 200-208.

— (1972). “Hubert Gotard”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 188-196.

— (1973). *Claudi Bornat*. Barcelona: Fundació Vives Casajoana.

—; RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1955) [ed.]. *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*. Barcelona: Gremios de Editores, de Libreros y de Maestros Impresores.

MARCIAL, Marc Valeri (1952). *Epigrames: llibres V-VII*. Text revisat i traducció de Miquel Dolç. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

MARQUÈS, Josep M. (1987). *Impresos gironins de la Biblioteca del Seminari Diocesà, 1502-1936*. Girona: Diputació de Girona [etc.].

*Marques d'impressors* (1998). [Barcelona]: Universitat de Barcelona. <http://www.bib.ub.edu/fileadmin/impressors/home.htm>. [Consulta: 9-8-2015].

MARSÁ, María (2001). *La imprenta en los siglos de oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

*MAR.T.E., marche tipografiche editoriali*. Roma: Biblioteca nazionale centrale di Roma. <http://193.206.215.10/marte/>. [Consulta: 27-3-2015].

MARTIN, Henri-Jean; CHARTIER, Roger (eds.) (1989). *Histoire de l'édition française*. París: Promodis.

MARTÍN ABAD, Julián (1991). *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*. Madrid: Arco Libros.

— (1999). *La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)*. Madrid: Arco Libros.

— (2001). *Post-incunables ibéricos*. Madrid: Ollero-Ramos.

— (2003). *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

— (2012). “Reflexión metodológica para la creación de un instrumento de control de las marcas tipográficas españolas”. En: *De re typographica: nueve estudios en homenaje a Jaime Moll*. Madrid: Calambur, p. 133-165.

MARTÍN ROMERO, José Julio (1987). *Entre el Renacimiento y el Barroco: Pedro de la Sierra y su obra*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- MAS, Josep (1917). “Notes sobre estampers antics a Catalunya”. *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. 4, núm. 7 (1917), p. 37-46.
- MCDONALD, Mary Francis (1965). “Attributed works”. En: LACTANCI. *Minor works*. Translated by Sister Mary Francis McDonald. Washington: Catholic University of America Press.
- MCKERROW, Ronald B. (1913). *Printers' and publishers' devices in England & Scotland, 1485-1640*. London.
- MEINER, Annemarie (1922). *Das deutsche Signet. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*. Leipzig: [Deutscher Verein f. Buchwesen u. Schrifttum].
- MÉNDEZ, Francisco (1796). *Typographia española, o, Historia de la introducción, propagación y progresos del arte de la imprenta en España*. Madrid: Impr. de la Viuda de Joachim Ibarra.
- MILLÀ, Francesc (1949). *L'art de la impremta a Catalunya: assaig històric amb notes tècniques*. Barcelona: Millà.
- MILLARES CARLO, Agustín (1981). “Introducción al estudio de la historia y bibliografía de la imprenta en Barcelona en el siglo XVI. Los impresores del período renacentista”. *Boletín Millares Carlo*, núm. 3, p. 13-120.
- (1982). “La imprenta en Barcelona en el siglo XVI”. En: *Historia de la imprenta hispana*. Madrid: Editora Nacional, p. 491-643.
- MILLET, Jacques (1984). *L'animal dans l'art: symbolique et iconographie*. París: S.O.S. Manuscrits.
- MIQUEL I PLANAS, Ramon (1907). [Notes al final de l'obra]. En: *Novelari català dels segles XIV al XVIII. París y Viana*. Barcelona: [Ramon Miquel i Planas].
- (1911-1921). *Bibliofilia: recull d'estudis, observacions, comentaris y noticies sobre llibres en general y sobre qüestions de llengua i literatura catalanes en particular*. Barcelona: R. Miquel y Planas.
- MIRAMBELL, Enric (1988). *Història de la impremta a la ciutat de Girona*. Girona: Ajuntament de Girona.
- MOLAS RIBALTA, Pere (1998). *Cinc segles d'història gràfica*. Barcelona: Gremi d'Indústries Gràfiques.
- MOLINÉ I BRASÉS, Ernest (1918). *LlibreTERS barcelonins del segle XVI. Cabrit, Trinxer*. Barcelona: Llibreria antiga i moderna de S. Babra.
- MOLL, Jaume (1974). “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla, 1625-1634”. *Boletín de la Real Academia Española*, t. 54, cuaderno 201, p. 97-104. Versió en línia: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diez-aos-sin-licencias-para-imprimir-comedias-y-novelas-en-los-reinos-de-castilla-16251634-0/html/0213242e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diez-aos-sin-licencias-para-imprimir-comedias-y-novelas-en-los-reinos-de-castilla-16251634-0/html/0213242e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0). [Consulta: 16-9-2015].
- MORAN, James (1978). *Heraldic influence on early printer's devices*. Leeds: Elmet Press.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (2001). “Iconografía del árbol de la vida en la península Ibèrica y en América”. En: *Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide: Giralda, p. 349-358.

- NORTON, F. J. (1978). *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NUOVO, Angela (1998). *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*. Milano: Franco Angeli.
- ; COPPENS, Christian (2005). *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*. Genève: Librairie Droz.
- OLWER, Lluís Nicolau d' (1917). *Literatura catalana. Pèrpectiva general*. Barcelona: La Revista.
- ORÓS, José Luis (2006). *Index universal de marcas de impresor*. Çaragoça: J.L. Orós.
- OVIDI (1929-1932). *Les metamorfosis*. Text revisat i traducció d'Adela M. Trepàt i Anna M. de Saavedra. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- PAINTER, George D. (1959). "Michael Wenssler's devices and their predecessors". *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 211-218.
- PALAU I DULCET, Antoni (1948-1977). *Manual del librero hispano-americano: bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos*. 2a ed. Barcelona: Librería Anticuaria de A. Palau
- PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel (2003). *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- PASCUAL, Jaime (1985). "Literatura e imprenta en la Barcelona del siglo XVII (el caso de Antonio Lacavallería)". *El Crotalón*, núm. 2, p. 607-628.
- Passe-partout, banque internationale d'ornements d'imprimerie*. Lausanne: Bibliothèque cantonale et universitaire. <http://www2.unil.ch/BCUTodai>. [Consulta: 4-2-2015].
- PASTOUREAU, Michel (1976a). "L'apparition des armoiries en Occident. État du problème". *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 134, livraison 2, p. 281-300. Versió en línia: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec\\_0373-6237\\_1976\\_num\\_134\\_2\\_450062](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1976_num_134_2_450062). [Consulta: 8-3-2015].
- (1976b). *Les armoiries*. Turnhout: Brepols.
- (1982). "La illustration du livre: comprendre ou rêver?" En: MARTIN, Henri-Jean; CHARTIER, Roger (eds.). *Histoire de l'édition française*. Paris: Promodis, vol. 1, p. 501-529.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José; CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2014). "De emblema a marca comercial: anàlisis y evolución de las marcas tipográficas del taller zaragozano de los Hurus, Coci, Nájera y Bernuz (1490-1571)". *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 106-128.
- PEETER-FONTAINAS, Jean (1933). *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas*. Louvain.
- PEÑA DÍAZ, Manuel (1991). "Librería y edición en la Barcelona del XVI: el librero-editor Joan Guardiola". *Manuscripts*, núm. 9, p. 345-367.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1887). *La imprenta en Toledo: descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta y Fundación de Manuel Tello.

- (1891-1907). *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos.
- (1895). *La imprenta de Medina del Campo*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- PEIGNOT, Gabriel (1812). *Répertoire bibliographique universel*. Paris: chez Antoine-Augustin Renouard.
- PhiloBiblon: electronic bibliographies of medieval Catalan, Galician, Portuguese and Spanish texts (1997-)*. Berkeley: The Bancroft Library, University of California. <http://sunsite.berkeley.edu/PhiloBiblon/>. [Consulta: 15-3-2015].
- PIZARRO CARRASCO, Carlos (2000). “La imprenta barcelonesa en el siglo XVII: el caso de Josep Forcada, notario e impresor (1651-1688)”. *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols*, núm. 18, p. 283-312.
- (2003). “Imprenta y gobierno municipal en Barcelona, Sebastián y Jaime Matevat al servicio del Consell de Cent (1631-1644)”. *Hispania*, nº 213, p. 137-160.
- POLAIN, M.-Louis (1926). *Marques des imprimeurs et librairies en France au XVe siècle*. Paris: Librairie Droz.
- PUJOL I ROS, Joan (2004). “Les marques d’impressor en la bibliografia mèdica editada als Països Catalans als segles XV, XVI i XVII”. *Gimbernat*, 42, p. 192-205.
- QUADRADO BALMANYA, Mònica; ROIG NIETO, Iolanda; SOCIAS BATET, Imma (2001). “L’impressor-gravador català Llorenç Déu (ca. 1580-1648), algunes notícies”. *Matèria*, núm. 1, p. 273-282.
- QUENAIDIT, L. “Les énigmes des marques d’imprimeurs”. *Bulletin archéologique, historique et artistique Le Vieux Papier*. Novembre 1907, p. 438-442. Versió en línia: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6559664k/f24.image.r>. [Consulta: 11-8-2015].
- QUEROL COLL, Enric (2006). *Estudis sobre cultura literària a Tortosa a l’edat moderna*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- REAU, Louis (1955-1959). *Iconographie de l’art chrétien*. Paris: Presses universitaires de France.
- Recueil général des anciennes lois françaises, depuis l’an 420 jusqu’à la Révolution de 1789 (1821-1833)*. Paris: Berlin-Leprieur: Plon.
- REIAL ACADÈMIA DE MEDICINA DE BARCELONA (1986). *Catàleg de la Biblioteca de la Reial Acadèmia de Medicina de Barcelona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- REDONDO, Augustin (1992). “Le traité du médecin Jerónimo Merola (1587)”. En: *Le corps comme métaphore dans l’Espagne des XVIe et XVIIe siècles: du corps métaphorique aux métaphores corporelles: colloque international: Sorbonne et Collège d’Espagne, 1-4 octobre 1990*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 41-53.
- RENOUARD, Philippe (1928). *Les marques typographiques parisiennes des XVe et XVIe siècles*. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion.
- RIPA, Cesare (1613). *Iconologia*. Siena: appresso gli heredi di Matteo Florimi. Versió en línia:

[http://books.google.es/books?id=kKVGAAAACAAJ&hl=ca&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.es/books?id=kKVGAAAACAAJ&hl=ca&source=gbs_navlinks_s). [Consulta: 4-9-2015].

RIQUER, Martí de (1982). "Precisions sobre heràldica catalana". En: FLUVIÀ, Armand de. *Diccionari general d'heràldica*. Barcelona: Edhasa, p. 5-16.

RIS-PAQUOT, Oscar Edmond (1893). *Dictionnaire encyclopédique des marques & monogrammes, chiffres, lettres initiales, signes figuratifs, etc., etc.* Paris: Librairie Renouard, Henri Laurens. Versió en línia: <https://archive.org/details/dictionnaireency02risp>. [Consulta: 29-7-2015].

ROBERTS, William (1893). *Printers' marks: a chapter in the history of typography*. London: George Bell & Sons. Versió en línia: <http://www.gutenberg.org/files/25663/25663-h/25663-h.htm>. [Consulta: 4-8-2015].

ROEDER, Günther (1913). "Horapollon". En: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 1894-1978. vol. 13, 2, p. 2113-2319.

RONCO, María Milagros (2001). *Nuevas aportaciones bibliográficas y documentales en torno a la figura de Millares Carlo: la imprenta en Barcelona durante el período renacentista (1590-1600)*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

ROSARIVO, Raúl M. (1966). "Símbolos alquímicos en marcas tipográficas del siglo XV y XVI". *Gutenberg-Jahrbuch*, 1966, p. 310-314.

ROSSICH, Albert (1997a). "La literatura (1516-1716)". En: *Història de la cultura catalana*. vol. 2, p. 145-166. Barcelona: Edicions 62.

ROSSICH, Albert (1997b). "És vàlid avui el concepte de decadència de la cultura catalana a l'època moderna? Es pot identificar decadència amb castellanització". *Manuscrits: revista d'història moderna*, núm. 15, p. 127-134.

ROTH-SCHOLZ, Friedrich (1730). *Thesaurus symbolorum ac emblematum, id est, Insignia bibliopolarum et typographiarum ab incunabulis typographiae ad nostra usque tempora, cum indice duplici uno bibliopolarum et typographorum altero urbium et locorum*. Norimbergae et Altdorfii: apud haeredes I.D. Tauberi.

RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1993). *Llibreters i impressors a la Corona d'Aragó*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

RUIZ FIDALGO, Lorenzo (1994). *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*. Madrid: Arco Libros.

SABATIER, Antoine (1908). "Les signatures ouvrières au quatre de chiffre". *Bulletin archéologique, historique et artistique Le Vieux Papier*. Mars 1908, p. 114-125. Versió en línia: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65596368/f49.image>. [Consulta: 11-8-2015].

*Salms* (1965). Versió del text original i notes pels monjos de Montserrat. Andorra: Casal & Vall.

SALVÁ, Pedro (1872). *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga.

SALVAT I BOVÉ, Juan (1977). *La imprenta en Tarragona, siglos XV-XVII*. Tarragona: Ayuntamiento.

- SÁNCHEZ, Juan M. (1908). *Bibliografía zaragozana del siglo XV*. Madrid: Imprenta Alemana.
- (1913-1914). *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “Iconografía e iconología del pelicano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía”. *Boletín de arte*, nº 12, p. 127-145.
- SANPERE I MIQUEL, Salvador (1905). “De la introducción y establecimiento de la imprenta en las Coronas de Aragón y de Castilla, y de los impresores de los incunables catalanes”. *Revista de bibliografía catalana*, núm. 8 (janer-desembre de 1905), p. 38-252
- SAUNDERS, Alison (1988). *The Sixteenth-century French emblem book: a decorative and useful genre*. Genève: Librairie Droz.
- SCHLÜTTER, Lucy; VINKEN, Pierre (1997). *The Elsevier Non Solus imprint*. Amsterdam: Elsevier Science B.V.
- SÈNECA, Luci Anneu (1930). *Lletres a Lucili. Vol. III (Llibre X-XV)*. Text revisat i traduït de Carles Cardó. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- SERRA, Eva; TORRES, Xavier (dir.) (1997) “El pactisme català davant l’absolutisme dels Habsburg”. En: RIQUER, Borja de (dir.) *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*. Vol. 4. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 17-69.
- SERRANO Y MORALES, José Enrique (1898-1899). *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868, con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*. Valencia: Imprenta de F. Domenech.
- SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012). “El grifo”. *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 4, núm. 8, p. 45-65. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-GRIFO.%20Noelia%20Silva%20Santa-Cruz.pdf>. [Consulta: 1-9-2015].
- SILVESTRE, L.C. (1867). *Marques typographiques, ou, Recueil des monogrammes, chiffres, enseignes, emblèmes, devises, rébus et fleurons des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France depuis l’introduction de l’imprimerie en 1470 jusqu’à la fin du seizième siècle*. Paris: Renou et Maulde.
- SIMEONI, Gabriele (1559). *Imprese heroiche et morali ritrovate*. In Lyone: appresso Guglielmo Rovillio. Versió en línia: <https://archive.org/stream/leimpreseheroich00sime#page/n3/mode/2up>. [Consulta: 15-8-2015].
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (1980-1982). *Bibliografía de Cataluña: notas para su realización*. Madrid: C.S.I.C.
- SOCIAS BATET, Imma (2001). *Els impressors Jolis-Pla i la cultura gràfica catalana en els segles XVII i XVIII*. Barcelona: Curial: Abadia de Montserrat.
- (2011). “The power of images in Antonio Augustin’s ‘Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades’”. *American journal of numismatics*. Second series, 23 (2011), p. 209-228. <http://hdl.handle.net/2445/32793>. [Consulta: 1-9-2015].

SOCIETAT CATALANA DE GENEALOGIA, HERÀLDICA, SIGIL·LOGRAFIA, VEXIL·LOGOLOGIA I NOBILIÀRIA (1998). "L'escut de Barcelona". <http://www.scgenealogia.org/articles/escutbarcelona.htm>. [Consulta: 4-10-2015].

SOL, Romà; TORRES, Carme (1996). *La impremta a Lleida: segles XV-XIX*. Alcoletge: Ribera & Rius.

SOLÀ I SEGURA, Lluís (2013). "La vida de sant Benet". *Qüestions de vida cristiana*, núm. 246, p. 25-38. Versió en línia: <http://www.fundaciojoanmaragall.org/questions/wp-content/uploads/2014/02/La-vida-de-Sant-Benet-Fra-Llu%C3%ADs-Sol%C3%A0-i-Segura.pdf>. [Consulta: 7-8-2015].

SOUVAY, Charles (1907). "Animals in the Bible". *The catholic encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/01517a.htm>. [Consulta: 3-9-2015].

TAVONI, Maria Gioia (2006). *Corso di storia della stampa e dell'editoria. Inspice signum, la marca tipografica come metafora della produzione editoriale*. Bologna: Scuola superiore di studi umanistici. [http://www.sssub.unibo.it/master/il\\_libro\\_antico/marca/intro.htm](http://www.sssub.unibo.it/master/il_libro_antico/marca/intro.htm). [Consulta: 27-4-2013].

TELLE, Joachim (2004). *Buchsignete und Alchemie im XVI. und XVII. Jahrhundert*. Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag.

TERVARENT, Guy de (2002). *Atributos y símbolos en el arte profano: diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

TORRES I SANS, Xavier (1991). *Els bandolers (s. XVI-XVII)*. Vic: Eumo.

TUZZI, Hans (2009). *Bestiario bibliofilo: impresse di animali nelle marche tipografiche dal XV al XVIII secolo (e altro)*. Milano: Sylvestre Bonnard.

*Universal short title catalogue*. St Andrews: University of St Andrews, 2013. <http://www.ustc.ac.uk/>. [Consulta: 5-8-2015].

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. *Biblioteca digital Dioscórides*. Madrid: UCM. <http://biblioteca.ucm.es/atencion/24063.php>. [Consulta: 5-8-2015].

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. *Biblioteca digital*. Salamanca: Universidad de Salamanca. <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/1>. [Consulta: 5-8-2015].

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA. *Zaguán: repositorio digital*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. <http://zaguan.unizar.es/collection/fondo-historico?ln=es>. [Consulta: 5-8-2015].

UNIVERSITAT DE BARCELONA. *Catàleg del fons antic de la Biblioteca: documents fins a 1820*. Barcelona: Universitat de Barcelona. <http://www.bib.ub.edu>. [Consulta: 8-8-2015].

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA. *Somni: col·lecció digital de fons històric*. València: Universitat de València. <http://roderic.uv.es/handle/10550/43>. [Consulta: 5-8-2015].

URECH, Édouard (1995). *Dizionario dei simboli cristiani*. Roma: Arkeios.

VACCARO, Emerenziana (1983). *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella Biblioteca Angelica di Roma*. Firenze: Leo S. Olschki.

- VALERO MOLINA, Joan (2010). “Dues mènsules del Museu de Mataró procedents del palau dels Cabrera a Blanes. Reflexions sobre l’escultura en els tallers d’Arnau Barquès”. *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 96 (gener, 2010), p. 22-34.
- VANDEWEGHE, Frank; OP DE BEECK, Bart (1993). *Drukkersmerkenuit de 15de en de 16de eeuw binnen de grenzen van het huidige België = Marques typographiques employées aux XV et XVI siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*. Nieuwkoop: De Graaf.
- VENEZIANI, Paolo (1987). “Le marche tipografiche: problemi di metodologia”. *Bollettino d’informazioni AIB*, vol. 27, n. 1, p. 49-55.
- (1990). “La marca tipografica di Comin da Trino”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 162-173.
- (2000). “Riutilizzo di marche tipografiche”. En: *Riutilizzo di marche tipografiche e altri studi*. Roma: Biblioteca nazionale centrale di Roma, p. 5-23.
- VERTU, Aurélie (2004). *Les marques typographiques d’imprimeurs et de libraires (XVe-XIXe siècle)*. Villeurbanne: Enssib. <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-844>. [Consulta: 3-3-2015].
- VEYRIN-FORRER, Jeanne (1960). “La seconde marque de Durand Guerlier, element de datation”. *Gutenberg-Jahrbuch*, p. 410-413.
- VIADA, Lluís C. (1900). “La estampa barcelonina dels Cormellas”. En: *Calendari català pera l’any 1901*. Barcelona: L’Arxiu.
- (1920). “L’estampa barcelonina d’en Pere i d’en Pau Malo davant de la rectoria del Pi”. *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. 5, núm. 8 (1918-1919), p. 5-31.
- VICENS VIVES, Jaume (1978). *Historia de los remensas (en el siglo XV)*. Barcelona: Vicens Vives.
- VILLAR VIDAL, José Antonio; DOCAMPO ÁLVAREZ, Pilar (2003). “El fisiólogo latino: versión B: 2, traducción y comentarios”. *Revista de literatura medieval*, 15/2, p. 107-158. Versió en línia: <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/5288>. [Consulta: 24-8-2015].
- VILLEGAS GARCÍA, Mariano (2001). *Joaquín Ibarra, el grabado y las artes impresorias en el Madrid del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Versió en línia: <http://eprints.ucm.es/1708/1/T18752.pdf>. [Consulta: 24-9-2015].
- VINDEL, Francisco (1935). *Escudos y marcas tipográficas de los impresores en España durante el siglo XV: 1485-1500*. Madrid: Francisco Vindel.
- (1938). *La imprenta de Ibarra, sus marcas tipográficas de carácter tipográfico y las de los impresores españoles del siglo XVIII*. Barcelona: Francisco Vindel.
- (1942). *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*. Barcelona: Orbis. Hi ha un apèndix, publicat a Barcelona el 1950.
- (1945-1954). *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Relaciones Culturales.
- (1993). *Mis memorias biográficas, 1922-1960*. Madrid: Asociación Bibliográfica Hispánica.



VINGTRINIER, Aimé (1894). *Histoire de l'imprimerie a Lyon de l'origine jusqu'à nos jours*. Lyon: Adrien Storck. Versió en línia: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k376391b>. [Consulta: 9-8-2015].

VOLKMANN, Ludwig (1923). *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblemik in Ihren Beziehungen und Fortwirkungen*. Leipzig: K.W. Hiersemann.

WADE, Mara R. (2005). "Zu Schwer für Apoll. Die Antike in humanistischen Druckerzeichen des 16. Jahrhunderts. Review". *Renaissance quarterly*, vol. 58, no. 4, (Winter 2005), p. 1389-1391.

WITTKOWER, Rudolf (1977). "Hieroglyphics in the Early Renaissance". En: WITTKOWER, Rudolf, *Allegory and the migration of symbols*. London: Thames & Hudson, p. 113-128.

WOLKENHAUER, Anja (1999). "La cultura classica nelle marche tipografiche italiane: un gioco umanistico del '500". *Schede umanistiche*, vol. 13, n. 2, p. 143-163.

— (2002). *Zu Schwer für Apoll. Die Antike in humanistischen Druckerzeichen des 16. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Harrassowitz.

— (2006). "Rassegna delle fonti per lo studio delle marche tipografiche nei libri antichi ('400-'600)". *Paratesto, rivista internazionale*, 3, p. 61-69.

ZAPPELLA, Giuseppina (1986). *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento: repertorio de figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*. Milano: Editrice bibliografica.

— (1990). "Problemi di interpretazione nello studio de libro antico". *Biblioteche oggi*, vol. 8, n. 1, p. 51-62.

.



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Departament de Biblioteconomia i Documentació

Programa de doctorat en Informació i Documentació en l'Era Digital

**MARQUES TIPOGRÀFIQUES D'ÀMBIT CATALÀ  
(SEGLES XV-XVII)**

**REPERTORI I ESTUDI (Apèndix)**

Tesi doctoral que presenta Eduard Botanch Albó per optar al títol de doctor en Documentació per la Universitat de Barcelona

Directora: Dra. Assumpció Estivill Rius

Tutor: Dr. Mario Pérez-Montoro

Barcelona, 2015



## APÈNDIX

Aquest apèndix recull la taula B de la base de dades sobre marques tipogràfiques catalanes, és a dir, la taula que conté els dissenys usats per stampadors, llibreters i editors en els seus distintius entre els segles XV i XVII. Les imatges que figuren a l'apèndix no es reproduïxen en les seves mides reals atesa la gran diversitat de dimensions dels senyals tipogràfics i les limitacions de la base de dades.

Cada registre es complementa amb una relació de les edicions examinades en les quals consta la marca tipogràfica descrita. Aquesta relació d'edicions s'ha obtingut de la taula A de la base de dades. Comprèn l'autor, el títol, el peu d'impremta i el format, juntament amb la biblioteca o les biblioteques —generalment només s'anota una mostra— que és propietària d'algun exemplar de l'edició, i la signatura topogràfica corresponent.

Els registres de l'apèndix es complementen amb un índex d'impressors.



Identificador:

**B-001**



Codi:

AGNA40

Descripció  
breu:

Agnus Dei, espasa i àngels.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Un anyell porta la creu —la representació de l'Agnus Dei— de la qual penja un banderí que conté també una creu. Damunt de l'animal, una espasa desembainada plana sobre el seu cos. L'espasa i l'estendard al·ludeixen a la Passió i al triomf, respectivament. Rodeja la imatge central un marc ovalat i guarnit, sobre el qual seuen dos àngels que sostenen el monograma del tipògraf, a la part superior.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Martí, Joan Pau (Barcelona, 1700) [Marca A]

Gènere: Religió.

Mida: 40 x 50 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant: al·ludeix al seu nom. L'agnus Dei es relaciona amb sant Joan Baptista, el patró del llibreter.

**B-001**

Luis, de Granada, fray

---

Libro octavo, memorial de la vida christiana en el qual se enseña todo lo que vn christiano deue hazer, dende el principio de su conuersion, hasta el fin de la perfeccion. Barcelona : en la imprenta de Cormellas, por Francisco Barnola, impressor, a costa de Iuan Pablo Marti, mercader de libros, 1700. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-V-49)



Identificador:

**B-002**

Codi:

ALSE32

Descripció

breu:

Àliga i dues serps.

Producció: 6 edicions.

Descripció  
detallada:

Una àliga amb les ales desplegades damunt d'un pedestal rematat amb una bola, i al seu voltant dues serps entortolligades. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Malo, Pere (Barcelona, 1578) [Marca E] ; Gotard, Pere (Barcelona, 1588) ; Casa Jaume Cendrat (Barcelona, 1590) [Marca C] ; Amelló, Joan (Barcelona, 1598-1606) [Marca A] ; Gabriel Graells & Gerard Dotil (Barcelona, 1599) [Marca A]

Gènere: Fauna.

Mida: 32 x 25 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 279.

Relacions: Rouillé, Guillaume [Lió, 1549-1588]: còpia exacta, excepte la divisa.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta una marca d'un gran llibreter-tipògraf de Lió, conegut arreu, per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local.



## **B-002**

Alemán, Mateo

Primera parte de la vida del picaro Guzman de Alfarache. Impressa en Barcelona : en la emprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil : a costa de Miguel Manescal, mercader de libros, 1599. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 C-240/7/14-2)

Nebrija, Antonio de

Aelii Antonii Nebrissensis Grammaticae Latinae institutio. Barcinone : ex typographia Iacobi Cendrat, 1590. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 10-I-14)

Nunyes, Pere Joan

Institutiones rhetoricae ex progymnasmatis potissimum Aphtonii atque ex Hermogenis arte. Barcinone : ex officina Petri Mali, 1578. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/9/7)

Palmireno, Juan Lorenzo

El latino de repente. En Barcelona : en casa de Francisco Trincher, 1588 (Barcinone : apud Petrum Gotardum). 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-568)

Quintana, Miquel

Sermo del rey don Iayme el segon. En Barcelona : estampat en casa de Ioan Amello, 1606. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-66/8/37-4)

Santisteban, Diego de

Quarta y quinta parte de la Araucana. En Barcelona : a costa de Miguel Menescal, mercader de libros, 1598 (Fue impressa la presente obra en Barcelona : en casa de Ioan Amello). 12º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 152)



Identificador:

**B-003**

Codi:

ALSE32d

Descripció

breu:

Àliga i dues serps.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Una àliga amb les ales desplegades damunt d'un pedestal rematat amb una bola, i al seu voltant dues serps entortolligades. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Solem aspicio, vos despicio" ("Contemplo el sol, us menystinc").

Font literària

Editor, etc: Malo, Pere (Barcelona, 1587) [Marca E, variant]

Gènere: Fauna.

Mida: 32 x 24 mm. (amb lema: 32 x 40 mm.)

Bibliografia:

Relacions: Rouillé, Guillaume [Lió, 1549-1588]: còpia exacta, excepte la divisa.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta una marca d'un gran llibreter-tipògraf de Lió, conegut arreu, per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local. La divisa, un joc de paraules, pot significar l'excel·lència de l'obra feta enfront els enemics mediocres i envejosos.

**B-003**

---

Merola, Jeroni

Republica original sacada del cuerpo humano. En Barcelona : impresso en casa de Pedro Malo : vendense en casa de Trincher y Nogues, 1587. 8º

Ateneu Barcelonès (top.: Gob-87)



Identificador:

**B-004**

Codi:

ALSE32d+

Descripció

breu:

Àliga i dues serps.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Una àliga amb les ales desplegadas damunt d'un pedestal rematat amb una bola, i al seu voltant dues serps entortolligades. Estampa xilogràfica.

Lema:

"In virtute et fortuna" ("En la virtut i la fortuna").

Font literària

Editor, etc: Malo, Pau (Barcelona, 1592) [Marca A]

Gènere: Fauna.

Mida: 32 x 24 mm. (amb lema: 32 x 40 mm.)

Bibliografia:

Relacions: Rouillé, Guillaume [Lió, ]: còpia exacta (Baudrier, IX, p. 68, núm. 7).

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta amb completa exactitud una marca d'un gran llibreter-tipògraf de Lió, conegut arreu, per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local.

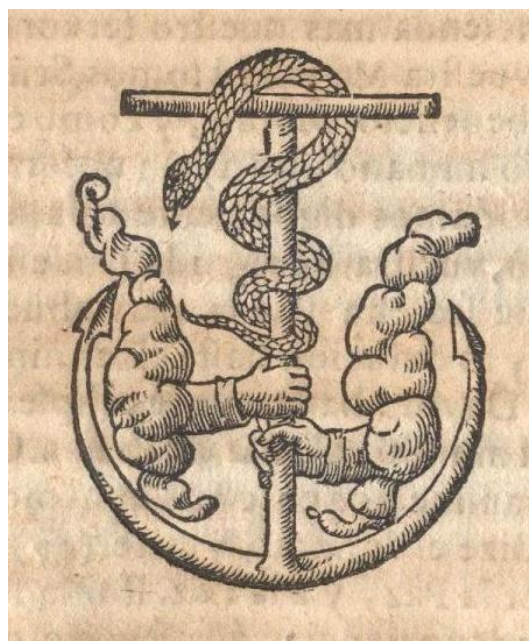
**B-004**

Queixanes, Bernat

---

Aduersus Valentinus et quosdam alios nostri temporis medicos, de ratione mittendi sanguinem in febris putridis libri III. Barcinone : ex officina Pauli Mali, 1592. 8<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/9/40)



Identificador:

**B-005**

Codi:

ANCS54

Descripció

breu: Àncora amb serp agafada per dues mans.

Producció: 5 edicions.

Descripció  
detallada:

Una àncora, amb una serp que s'entortolliga a la part superior, és agafada per dues mans sorgides dels núvols. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Gotard, Hubert (Barcelona, 1588) [Marca C] ; Velasco, Maria (Barcelona, 1590-1591) ;  
Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1593-1600) [Marca B]

Gènere: Tècnica.

Mida: 54 x 40 mm.

Bibliografia: Haebler (1898) t. XLIII ; González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 353 ; Millares Carlo (1981) 12.

Relacions: Grespin, Jean (Ginebra, 1560): còpia amb modificacions poc significatives.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta una marca d'un gran llibreter de Ginebra per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local. L'àncora i la serp (Jn 3,14) simbolitzen Crist i la seguretat que dóna a qui confia en Ell.

## B-005

---

Ercilla y Zúñiga, Alonso de

Primera, segunda y tercera partes de la Araucana. En Barcelona : en casa Sebastia[n] de Cormellas : vendense en casa de Gabriel Lloberas, librero, 1590-1592 (impresa en Barcelona : en casa de la biuda de Hubert Gotart [2a i 3a parte, 1590-1591]). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-IV-24)

Malón de Chaide, Pedro

Libro dela conversion dela Madalena. En Barcelona : impresso con licencia en casa de Hubert Gotard, 1588. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-I-60)

Nunyes, Pere Joan

Institutiones grammaticae linguae Graecae. Barcinone : ex typographia viduae Huberti Gotardi, 1590. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 8-I-52)

Serpi, Dimas

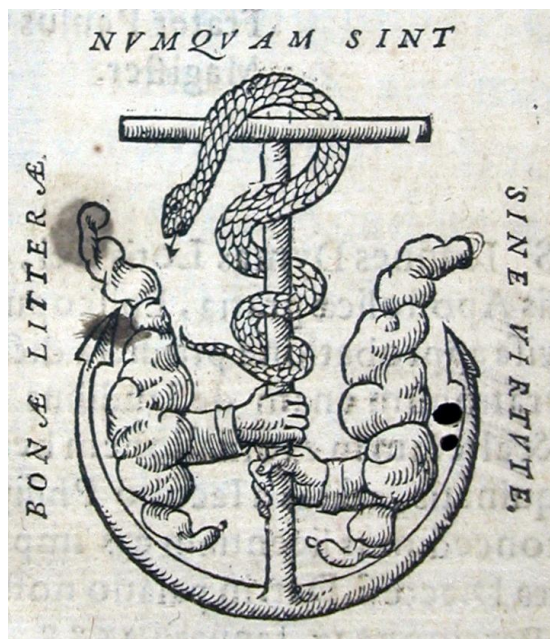
Chronica de los santos de Sardeña. Impressa en Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas, a costa de mossen Bernardino Serpi, 1600. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/5/13)

Váez, Pedro

Petri Vaezii ... Apologia medicinalis. Barcinone : ex typographia Sebastiani à Cormellas, 1593. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-638)



Identificador:

**B-006**

Codi:

ANCS54d

Descripció

breu:

Àncora amb serp agafada per dues mans.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Una àncora, amb una serp que s'entortolliga a la part superior, és agafada per dues mans sorgides dels núvols. A esquerra i dreta de la imatge es llegeix el lema. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Bonnae litterae nunquam sint sine virtute" ("Mai no hi ha bona literatura sense virtut")

Font literària

Editor, etc: Gotard, Hubert (Barcelona, 1588) [Marca C, variant]

Gènere: Tècnica.

Mida: 52 x 36 mm. (amb lema 56 x 45 mm.)

Bibliografia:

Relacions: Grespin, Jean (Ginebra, 1560): còpia amb modificacions poc significatives.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta una marca d'un gran llibreter de Ginebra per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local. L'àncora i la serp (Jn 3,14) simbolitzen Crist i la seguretat que dona a qui confia en Ell.



**B-006**

Gibert, Jaume Felip

---

Oratio de laudibus diui Nicolai episcopi habita in florentissima barcinonensium schola. Barcinone : typis Huberti Gotard, 1588. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-64/3/26-2)



Identificador:

**B-007**

Codi:

ANCS44

Descripció

breu:

Àncora amb serp agafada per dues mans, en marc.

Producció: 5 edicions.

Descripció  
detallada:

Una àncora, amb una serp que s'entortolliga a la part superior, és agafada per dues mans sorgides dels núvols. La imatge està dins d'un marc ovalat sense vegetació, amb dos llancers a dreta i a esquerra, i un parell d'escuts amb inicials a dalt (S.D.C.) i a baix (D.I.G.), entre volutes i sense fruits a la part inferior. Les inicials de la part superior són les del propietari. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1607-1617) [Marca G]

Gènere: Tècnica.

Mida: 44 x 39 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 379.

Relacions:<sup>ccc</sup> Landry, Pierre (Lió, 1578-1608): composició i marc adaptats ; Bonilla, Juan de (Barcelona, 1603): composició i marc adaptats.

Anàlisi de  
la marca:

La marca reflecteix la història de l'obrador: l'actual, de Cormellas, amb el símbol parlant del cor; i l'antiga, de Gotard, amb el símbol de l'àncora que el caracteritzava. L'escut inferior, amb lletres dins d'un senyal tipogràfic, deu indicar un altre tipògraf que treballava amb Cormellas.

**B-007**

Ledesma, Alonso de

Segunda parte de los conceptos morales y espirituales. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, vendense en la mesma emprenta, 1607. 8º

Bibliothèque nationale de France (top.: YG-2534)

Montemayor, Jorge de

Parte primera y segunda de la Diana. Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas, 1614. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 7-I-22)

Nebrija, Antonio de

Aelii Antonii Nebrissensis Institutio grammatica. Barcinonae : ex typographia Sebastiani à Cormellas : venditur in aedibus Iacobi Gotart ..., 1609. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-2364 )

Torres, Luis de

Veyntiquatro discursos sobre los pecados de la lengua, y como se distinguen y de la grauedad de cada vno de ellos. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, 1607. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-64/8/32)

Vives, Joan Lluís

Linguae Latinae exercitatis. Barcinonae : ex typographia Sebastiani à Cormellas, 1617. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-3814)



Identificador:

**B-008**

Codi:

ANCS67

Descripció  
breu:

Àncora amb serp agafada per dues mans, en marc.

Producció: 4 edicions.

Descripció  
detallada:

Una àncora, amb una serp que s'entortolliga a la part superior, és agafada per dues mans sorgides dels núvols. La imatge està dins d'un marc ovalat sense vegetació, amb dos llancers a dreta i a esquerra, i un parell d'escuts amb inicials a dalt (S.D.C.) i a baix (D.I.G.), entre volutes. Les inicials de la part superior són les del propietari. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1606-1613) [Marca E]

Gènere: Tècnica.

Mida: 67 x 54 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 377.

Relacions: Landry, Pierre (Lió, 1578-1608): composició i marc adaptats ; Bonilla, Juan de (Barcelona, 1603): composició i marc adaptats.

Anàlisi de  
la marca:

La marca reflecteix la història de l'obrador: l'actual, de Cormellas, amb el símbol parlant del cor; i l'antiga, de Gotard, amb el símbol de l'àncora que el caracteritzava. L'escut inferior, amb lletres dins d'un senyal tipogràfic, deu indicar un altre tipògraf que treballava amb Cormellas.

**B-008**

Fonseca, Cristóbal de

Tercera parte de la vida de Christo señor nuestro, que trata de sus parabras. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, vendense en la mesma emprenta, 1606. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/3/36)

Rodríguez, Alonso

Exercicio de perfeccion y virtudes christianas. En Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas, vendense en la mesma emprenta, 1613. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-60/3/10)

Valderrama, Pedro de

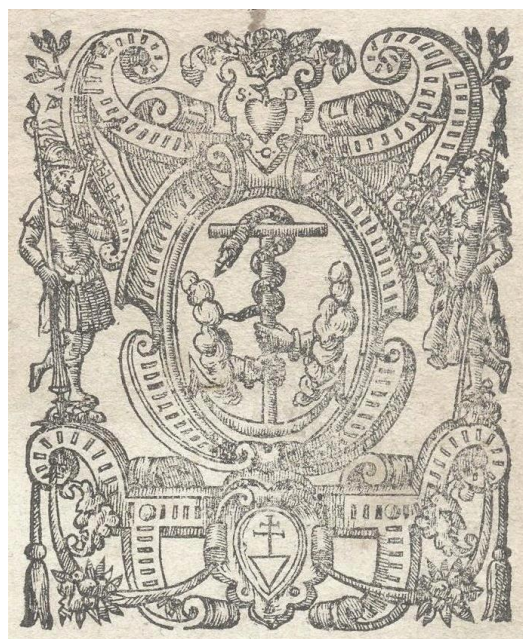
Primera [-tercera] parte de los exercicios espirituales para todas las festiuidades de los sanctos. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, vendense en la mesma emprenta, 1607. 4º

Convent dels caputxins de Palma

Valderrama, Pedro de

Exercicios espirituales para los tres domingos de Septuagessima, Sexagessima y Quinquagesima. En Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas, vendense en la mesma emprenta, 1607. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-40/6/24)



Identificador:

**B-009**

Codi:

ANCS67+

Descripció  
breu:

Àncora amb serp agafada per dues mans, en marc.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Una àncora, amb una serp que s'entortolliga a la part superior, és agafada per dues mans sorgides dels núvols. La imatge està dins d'un marc ovalat sense vegetació, amb dos llancers a dreta i a esquerra, i un parell d'escuts amb inicials a dalt (S.D.C.) i sense text a baix, entre volutes. Les inicials de la part superior són les del propietari. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1618) [Marca F]

Gènere: Tècnica.

Mida: 67 x 55 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 377.

Relacions: Landry, Pierre (Lió, 1578-1608): composició i marc adaptats ; Bonilla, Juan de (Barcelona, 1603): composició i marc adaptats.

Anàlisi de  
la marca:

La marca reflecteix la història de l'obrador: l'actual, de Cormellas, amb el símbol parlant del cor; i l'antiga, de Gotard, amb el símbol de l'àncora que el caracteritzava. L'escut inferior no té lletres, senyal que l'impressor que figurava en edicions anteriors (D.I.G.), ja no està actiu.

**B-009**

---

Vega, Lope de

Doze comedias de Lope de Vega. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, y à su costa, 1618. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-III-46)



Identificador:

**B-010**

Codi:

ANCS112

Descripció

breu:

Àncora amb serp agafada per dues mans, en marc.

Producció: 6 edicions.

Descripció  
detallada:

Una àncora, amb una serp que s'entortolliga a la part superior, és agafada per dues mans sorgides dels núvols. La imatge està dins d'un marc ovalat envoltat de vegetació, amb dos llancers a dreta i a esquerra, i un parell d'escuts amb inicials a dalt (S.D.C.) i a baix (D.I.G.), entre volutes. Les inicials de la part superior són les del propietari. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1606-1614) [Marca C]

Gènere: Tècnica.

Mida: 112 x 83 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 376.

Relacions: Landry, Pierre (Lió, 1578-1608): composició i marc adaptats ; Bonilla, Juan de (Barcelona, 1603): composició i marc adaptats.

Anàlisi de  
la marca:

La marca reflecteix la història de l'obrador: l'actual, de Cormellas, amb el símbol parlant del cor; i l'antiga, de Gotard, amb el símbol de l'àncora que el caracteritzava. L'escut inferior, amb lletres dins d'un senyal tipogràfic, deu indicar un altre tipògraf que treballava amb Cormellas.



## **B-010**

Albareda, Pau

Pro reuerendo Paulo Albareda. Barcinonae : ex thypographia Sebastiani a Cormellas, 1613. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: BerRes. 43/11-Fol)

Blois, Louis de

Las obras de Ludouico Blosio, abad de san Benito. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, vendense en la mesma emprenta, 1609. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-61/1/6)

Blois, Louis de

Las obras de Ludouico Blosio, abad de san Benito. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas : vendense en la mesma emprenta, 1614. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 4-V-34)

, Gonzalo de

Historia pontifical y catholica. Impressa en Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas, 1606. 2º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: 25/722-723)

Pons i Turell, Miquel de

Iuris responsum pro Michaele de Pons et Turell, auunculo, tutore & curatore pupillarum Mendoças contra alios tutores et curatores dictarum pupillarum, super earum educatione . Barcinonae : ex typographica officina Sebastiani à Cormellas, [1617 o post.]. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 15685)

Villegas, Alonso de

Flos sanctorum. Segunda parte y historia general en que se escriue la vida de la Virgen , sacratissima madre de Dios y señora nuestra, y las de los santos antiguos ... [Barcelona: Sebastian de] Cormellas, 1612, 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: R(2)-4-52)



Identificador:

**B-011**

Codi:

ANCS112+

Descripció

breu:

Àncora amb serp agafada per dues mans, en marc.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Una àncora, amb una serp que s'entortolliga a la part superior, és agafada per dues mans sorgides dels núvols. La imatge està dins d'un marc ovalat envoltat de vegetació, amb dos llancers a dreta i a esquerra, i un parell d'escuts amb inicials a dalt (S.D.C.) i sense text a baix, entre volutes. Les inicials de ml a part superior són les del propietari. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1618-1625) [Marca D]

Gènere: Tècnica.

Mida: 112 x 83 mm.

Bibliografia:

Relacions: Landry, Pierre (Lió, 1578-1608): composició i marc adaptats ; Bonilla, Juan de (Barcelona, 1603): composició i marc adaptats.

Anàlisi de  
la marca:

La marca reflecteix la història de l'obrador: l'actual, de Cormellas, amb el símbol parlant del cor; i l'antiga, de Gotard, amb el símbol de l'àncora que el caracteritzava. L'escut inferior no té lletres, senyal que l'impressor que figurava en edicions anteriors (D.I.G.), ja no està actiu.

## **B-011**

---

March i Moxó, Anna Maria

Iuris responsum pro Anna March et Moxo, vidua Baltazaris Ausiae March et pupillis Marchs, eorum filiis possessoribus locorum de Moncortes, Alcanos, Clariana & de la Goda, in vicaria Ceruariae, ad causas in Regia Audientia...  
Barcinone : ex typographia Sebastiani à Cormellas, 1625. 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-7122-1)

Moreno, Cristóbal

Libro de la vida y ubras maravillosas del sieruo de Dios, el bienaventurado padre fray Pedro Nicolas Factor. En Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas, a costa de la causa de la beatificacio[n] y canonizacio[n] de dicho sieruo de Dios, 1618. 4<sup>o</sup>

Österreichische Nationalbibliothek (top.: 42.H.26)



Identificador:

**B-012**

Codi:

ANGE70

Descripció

breu: Àngel amb escut.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Àngel que sosté amb una mà un escut i amb l'altra subjecta l'extrem d'un filacteri que s'entortolliga al seu voltant. L'escut du una M que ocupa la part central del camper. Damunt i sota d'aquesta lletra s'hi dibuixen dues P més petites, sense tocar la M central. Estampa xilogràfica.

Lema: "Gratia Benedictus et nomine" ("Benet de nom i beneït per la gràcia").

Font literària "Diàlegs", de Gregori I, papa. Llibre II, pròleg.

Editor, etc: Montpezat, Pere (Barcelona, 1541-1544) [Marca E]

Gènere: Religió.

Mida: 70 x 45 mm.

Bibliografia:

Relacions: Hardouyn, Pedro (Saragossa, 1530): la mateixa iconografia ; Millis, Guillermo de (Salamanca, 1540 ; Medina del Campo, 1544): la mateixa iconografia.

Anàlisi de  
la marca:

L'escut du el monograma de l'impressor Montpezat. Existeix una variant en la qual el monograma té una de les lletres P que toca la M. La tria de la citació sobre sant Benet s'explica per la llarga relació del tipògraf amb l'abadia de Montserrat.

**B-012**

Exposicion paraphrastica sobre los quatro canones vniuersales de Mesue. Fue impressa la presente obra ... por Pedro Monpezat en la muy noble & insigne ciudad de Barcelona, 1541. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/7/14-2)

Guevara, Antonio de

Libro primero delas epístolas familiares del illustre señor do[n] Antonio de Guevara, obispo de Mondoñefo. Fue imp[re]ssa e[n]la muy insigne ciudad d[e] Barcelona por Pedro Mo[n]pesat, 1544 . 8º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-554)



Identificador:

**B-013**

Codi:

ANGE70+

Descripció

breu: Àngel amb escut.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Àngel que sosté amb una mà un escut i amb l'altra subjecta l'extrem d'un filacteri que s'entortolliga al seu voltant. L'escut du una M que ocupa la part central del camper. Damunt i sota d'aquesta lletra s'hi dibuixen dues P més petites, la inferior toca la M central. Estampa xilogràfica.

Lema: "Gratia Benedictus et nomine" ("Benet de nom i beneït per la gràcia").

Font literària "Diàlegs", de Gregori I, papa. Llibre II, pròleg.

Editor, etc: Montpezat, Pere (Barcelona, 1556-1557) [Marca E, variant]

Gènere: Religió.

Mida: 70 x 45 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) núm. 199.

Relacions: Hardouyn, Pedro (Saragossa, 1530): mateixa iconografia ; Millis, Guillermo de (Salamanca, 1540 ; Medina del Campo, 1544): mateixa iconografia

Anàlisi de  
la marca:

L'escut du l'anagrama de l'impressor Montpezat. En una variant de la marca les tres lletres no es toquen. La tria de la citació sobre sant Benet s'explica per la llarga relació del tipògraf amb l'abadia de Montserrat.

## **B-013**

Catalunya. Diputació del General

Capitols e ordinacions per los drets del General de les entrades e exides del Principat de Cathalunya. Barcelona : per Pere Monpezat, 1557. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 6-II-12)

Taix, Jeroni

Libre d[e]la institucio, manera de dir, miracles i indulgencies del Roser dela Verge Maria. Venense en casa de mestre Hieronim Badia ... en Barcelona, 1556 (estampat en casa de Pere Mo[n]pezat, estamper enla insigne ciutat de Barcelona). 8º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 248)

Identificador:

**B-014**



Codi:

ESAA100

Descripció

breu:

Àngels amb escut i arbre.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut penjat d'un arbre frondós i sostingut per dos àngels amb una mà mentre amb l'altra assenyalen amunt, en clara relació amb la citació evangèlica que figura a l'escut. Els àngels vesteixen llargues túniques cenyides amb cíngols. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Qui timet Deum faciet bona" ("El qui tem Déu farà bones obres").

Font literària Bíblia. Llibre del Siràcida, 15, 1a.

Editor, etc: Avella, Baltasar (Girona, 1501-1502)

Gènere: Religió.

Mida: 100 x 110 mm.

Bibliografia: Norton (1978) p. 122, A.

Relacions: Rosembach, Joan (Barcelona, 1499): la mateixa iconografia.

Anàlisi de  
la marca:

Marca d'influència francesa, amb la disposició heràldica i l'arbre del coneixement del bé i del mal com a eix de la composició. La presència dels àngels com a suports no és habitual ni el seu posat dinàmic i expressiu.



**B-014**

Església Catòlica. Diòcesi de Girona

Constitutiones et mandatae edite per reverendum in Christo patrem et dominum Berengarium, miseratione divina, episcopum Gerunden[is]. [Girona : Baltasar Avella]. 4º

Palau de Peralada (BPP)

Estrus, Bernat

Cobles a honor de nostre senyor Deu e dela sua beneyta Mare. Fo[n]ch stampada la present obra en la insigna ciutat de Gerona : per mossen Baltasar Auella, preuere, 1501. 4º

Actualment no se'n coneix cap exemplar.



Identificador:

**B-015**

Codi:

ARBS61

Descripció

breu: Arbre i Samsó.

Producció: 5 edicions.

Descripció  
detallada:

Arbre fruiter en marc ovalat on figura la divisa. A banda i banda la figura bíblica de Samsó, a l'esquerra amb les portes de la ciutat de Gaza que havia arrencat per pujar-les fins al cim d'una muntanya (Jutges, 16, 3) i a la dreta, occint un lleó (Jutges, 14, 5-6). Estampa xilogràfica.

Lema:

"Sub arbusto suscitavit me Dominus. Canti. VIII" ("Sota l'arbust, el Senyor em va deixondir. Càntic VIII").

Font literària Bíblia. Càntic dels Càntics, 8, 5a. S'ha adaptat el text sagrat, que diu: "Sota la pomera et vaig deixondir".

Editor, etc: Arbús, Samsó (Barcelona, 1575-1578) [Marca A]

Gènere: Flora.

Mida: 61 x 52 mm.

Bibliografia: Haebler (1898) t. XLI ; González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 310 ; Millares Carlo (1981) 10.

Relacions: La Porte, Hugues de (Lió): la mateixa escena de Samsó amb les portes de Gaza.

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant complexa. El distintiu és doble: es refereix tant al nom com al cognom de l'impressor.

## B-015

Ciceró, Marc Tul·li

Marc. Tuli Ciceronis Epistolae familiares. Barcinone : excudebat Sanson Arbus : apud Franciscum Trinxerium, 1575. 8º

Bayerische Staatsbibliothek (top.: A.lat.b418)

De octo orationis partium constructione liber. Barcinone : excudebat Sanson Arbus, 1575. 8º

Biblioteca Pública de Palma de Mallorca (top.: Serra 16670)

Isop

Libre del saui he clarissim fabulador Ysop. Estampat en Barcelona : en casa de Sanso Arbus, 1576. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VI-28)

Marsal, Joan

Tesoro de virtudes. Impresso en Barcelona : por Sanson Arbus ; vendense en Gerona : en casa de Arnaud Garich, librero, 1576. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/9/18)

Molló, Joaquim

Ioachimi Moionii Oratio de petitione primae philosophiae laureae, habita in florentissima Barcinonensi academia prid. Id. Iunij M D LXXVIII. Barcinone : ex typhographia Sansonis Arbus, 1578. 4º

Biblioteca Nacional de España (top.: R/37871)



Identificador:

**B-016**

Codi:

AUFE50

Descripció

breu: Au fènix.

Producció: 34 edicions.

Descripció  
detallada:

Au fènix que, amb les ales esteses, es consum pel foc que surt d'una calavera. Sota les ales figura un primer lema. Envolta la imatge un marc ovalat de doble filet on s'inscriu un segon text. Estampa xilogràfica.

Lema: "Ex me ipso renascor" ("Reneixo de mí mateix"). "Memento homo quia cinis es" ("Recorda home que ets cendra").

Font literària Segon text: Litúrgia del Dimecres de Cendra, inspirat en Bíblia. Gènesi, 3, 19b ("Perquè tu ets pols i a la pols tornaràs").

Editor, etc: Cendrat, Jaume (Barcelona, 1577-1589) [Marca A] ; Casa Jaume Cendrat (Barcelona, 1592-1600) [Marca A] ; Matevat, Sebastià (Barcelona, 1612) [Marca A]

Gènere: Mitologia.

Mida: 51 x 35 mm.

Bibliografia: Haebler (1898) t. XLI ; González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 315 ; Millares Carlo (1981) 11.

Relacions: Giolito de' Ferrari, Gabriele (1547-1572): la mateixa composició de l'escena central.

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant. S'adopta l'au fènix, símbol d'immortalitat, fent referència a les cendres, lligam amb el cognom de l'impressor. Renaixentista, es combina la mitologia grecoromana amb la religió cristiana.

## B-016

---

Acevedo, Antonio

Elenchus commentarii in Pentateuchum Hieronymi ab Oleastro. Barcinone : ex typographia Iacobi Cendrat , 1588. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-615)

Azpilcueta, Martín de

Compendio y sumario de confesores y penitentes . En Barcelona : por Hieronymo Genoues : en casa de Iayme Cendrat, 1586. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/4/35)

Azpilcueta, Martín de

Compendio y sumario de confesores y penitentes . En Barcelona : por Francisco Trincher : en casa de Iayme Cendrat, 1586. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-60/9/11)

Calbo, Joan

Libro de medicina y cirugía. Barcelona : en la emprenta de Iayme Cendrat, 1592. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/9/29)

Calca, Francesc

[De Cathalonia liber primus]. Barcinone : ex typographia Iacobi Cendrat, 1588. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/8/15)

Ciceró, Marc Tul·li

De officiis M.T. Ciceronis lib. III, item De amicitia, De senectute, Paradoxa et De somnio Scipionis. Barcinone : ex typographia Iacobi à Cendrat, 1599. 8º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-961)

Ciceró, Marc Tul·li

Los deziseis libros de las epistolas o cartas de M. Tulio Ciceron, vulgarmente llamadas familiares. En Barcelona : en la emprenta de Iayme Cendrat, 1600. 8º

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (top.: B-1600-12º-5)

Ciceró, Marc Tul·li

Los deziseis libros de las epistolas o cartas de M. Tulio Ciceron, vulgarmente llamadas familiares. Impresso en Barcelona : en la emprenta de Iayme Cendrat : a costa de Francisco Trinzer, librero, 1592. 8º

Monestir de Montserrat (top.: Segle XVI-12º-145)

De figuris et grammaticis et rhetoricis compendiaria tractatio. Barcinone : ex typographia Iacobi Cendrat, 1586. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 C-195/3/2-3)

Diego de Estella, fray

Meditaciones deuotissimas del amor de Dios. Impresso en Barcelona : en casa de Iayme Sendrat, 1578. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-I-13)

Fénix de Canales, Francisco

Israel libertada y explicacion literal del psalmo ciento y treze. En Barcelona : por Sebastian Matheud, 1612. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-61/9/10f)

Gervàs, Pere

Oeconomia in vniuersam phylosophiam Arist. acroamaticam. Barcinone : apud Iacobum Sendrat, 1577). 4º

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (top.: B-1577-8º-1)

González de Mendoza, Juan

Historia de las cosas mas notables, ritos y costumbres del gran reyno dela China. En Barcelona : por Ioan Pablo Manescal, 1586 (Fue impressa ... en la muy insigne y leal ciudad de Barcelona : en casa de Iayme Cendrad, 1586). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Toda 1-I-20)

Holthusius, Ioannes

Modus examinandi sacrorum ordinum candidatos. Barcinone : apud Iacobum Cendrat, 1579 (venundantur Tarraco. : apud Franciscum Cerda). 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/8/7)

Jolis, Antoni

Adiuncta Ciceronis. Barcinone : apud Iacobum Sendrat, 1579 (Barcinone : excudebat Iacobus Sendrat). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-II-29)

Micó, Josep

Diario y iuyzio del grande cometa que nueuamente nos ha aparecido hazia Occidente alas cinco y media hora dela tarde alos 8 dias de nouiembre año de 1577. Impresso en Barcelona : en casa de Iayme Sendrat, 1578. 8º

Universidad de Salamanca (top.: BG/36937(2))

Nunyes, Pere Joan

Epitheta M.T. Ciceronis. Barcinone : ex typographia Iacobi Cendrat, 1588. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 4-I-108)

Nunyes, Pere Joan

Grammatica linguae Graecae. Barcinone : ex typographia Iacobi Cendrat, 1589. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 8-I-52)b

Moix, Joan Rafel

Libre dela peste. En Barcelona : en casa de Jaume Cendrat, 1587 (estampat en la molt insigne y leal ciutat de Barcelona : en casa de Jaume Cendrat). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-V-29)

Nunyes, Pere Joan

Pet. Iohan. Nunnesii valentini Institutionum rhetoricarum libri quinque. Barcinone : ex typographia Iacobi Cendrat, 1585. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-593)

Nunyes, Pere Joan

Tabulae institutionum rhetoricarum. Barcinone : excudebat Iacobus Sendrat, 1578. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Ms. 1657)

Nunyes, Pere Joan

Tabulae institutionum rhetoricarum Petri Iohannis Nunnesii Valentini. Barcinone : excudebat Iacobus Cendrat, 1588. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-II-37)

Pérez de Ayala, Martín

Breu compendi per examinar be la consciencia en lo iuy de la confessio sacramental. En Barcelona : en casa de Iauime Cendrat : venense en casa de Antoni Oliuer, 1579 (estampat en Barcelona : en casa de Iauime Sendrat). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-I-69)

Pérez de Valdivia, Diego

Libro de la breue relacion de la vida y muerte exemplarissima de la princesa de Parma de felice memoria. En Barcelona : en casa de Hieronymo Genoves, 1587 (Impresso en Barcelona : en casa de Iayme Cendrad). 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-473-1)

Pou, Onofre

Thesaurus puerilis. Barcinone : ex typographia Iacobi à Cendrat : sumptibus Raphaelis Viues, bibliopola, 1600. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: R(4)-8-127)

Ribera, Joan

Ioannis Riberae Barcinonensis oratio de laudib. D. Dionysij Areopagitae, habita Barcinone VII idus Oct. MDLXXVIII. Barcinone : apud Iacobum Sendrat, [1578 o post.]. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 11953)

Silua de varios romances. Vende[n]se en Barcelona : en casa d[e] Geronym Genoues, 1582 (Fue impressa la Silua de romances en la muy insigne y leal ciudad d[e] Barcelona: en casa de Iayme Sendrat).

Österreichische Nationalbibliothek (top.: 8.Cc.150)

Vida y muerte de la serenísima princesa de Parma y Plasencia. En Barcelona. En casa de Iayme Cendrad. [1580?]. 8º

Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (top.: R. 2125)







Identificador:

**B-017**

Codi:

AUFL55

Descripció

breu:

Au fènix, en marc historiat.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

L'au fènix, del qual no es veuen les ales senceres, es consum sota el foc. Envolta l'ocell un marc ovalat on hi ha el lema, que flanquegen dos llancers. Els soldats estan damunt d'un casc i d'una tortuga amb el cap aixecat. Hi ha les inicials de l'editor damunt (I.B.) i sota (IDB) la imatge principal, en una decoració amb volutes, fruits i branquillons amb tres o quatre fulles. Estampa xilogràfica.

Lema: "Ex me ipso renasco" ("Reneixo de mí mateix")

Font literària

Editor, etc: Bonilla, Juan de (Barcelona, 1604) [Marca B]

Gènere: Mitologia.

Mida: 55 x 42 mm.

Bibliografia:

Relacions: Landry, Pierre (Lió, 1578-1608): composició i marc adaptats.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta l'au fènix, símbol d'immortalitat, per expressar la voluntat de pervivència de l'empresa. El doble joc d'inicials reflecteix l'afany de reconeixement social.

**B-017**

---

Zamora, Lorenzo de

Monarchia mystica de la Iglesia. Impressa en Barcelona : en casa Sebastian de  
Cormellas : a costa de Miguel Menescal, mercader de libros, 1604. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-63/6/19)



Identificador:

**B-018**

Codi:

AUFL69

Descripció

breu:

Au fènix, en marc historiat.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

L'au fènix, del qual no es veuen les ales senceres, es consum sota el foc. Envolta l'ocell un marc ovalat on hi ha el lema, que flanquegen dos llancers. Els soldats estan damunt d'un casc i d'una tortuga que no aixeca el cap. Hi ha les inicials de l'editor (I.D.B.) damunt i sota de la imatge principal, en una decoració amb volutes, fruits i branquillons amb tres o quatre fulles. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Ex me ipso renascor" ("Reneixo de mí mateix")

Font literària

Editor, etc: Bonilla, Juan de (Barcelona, 1606-1631) [Marca D]

Gènere: Mitologia.

Mida: 69 x 58 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 427.

Relacions: Landry, Pierre (Lió, 1578-1608): composició i marc adaptats.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta l'au fènix, símbol d'immortalitat, per expressar la voluntat de pervivència de l'empresa. El doble joc d'inicials reflecteix l'afany de reconeixement social.

## **B-018**

---

Fonseca, Cristóbal de

Tercera parte de la vida de Christo Señor Nuestro, que trata de sus parabras. En Barcelona : en la emprenta de Iayme Cendrat : a costa de Ioan de Bonilla, mercader de Çaragoça, 1606. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-61/3/9)

Molina, Tirso de

Cigarrales de Toledo. En Barcelona : por Geronymo Margarit : a costa de Iusepe Genouart, mercader de libros, 1631. 4º

Seminari Diocesà de Girona (top.: 834/510)



Identificador:

**B-019**

Codi:

AUFL114

Descripció

breu:

Au fènix cremant sobre una foguera.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

L'au fènix, de la qual no es veuen les ales senceres, es consum sota el foc. Envolta l'ocell un marc ovalat on hi ha el lema, que flanquegen dos llancers. Els soldats estan damunt d'un casc i d'una tortuga amb el cap aixecat. Hi ha les inicials de l'editor damunt (I.B.) i sota (IDB) la imatge principal, en una decoració amb volutes, fruits i branquillons amb vuit fulles o més. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Ex me ipso renascor" ("Reneixo de mí mateix")

Font literària

Editor, etc: Bonilla, Juan de (Barcelona, 1603) [Marca A]

Gènere: Mitologia.

Mida: 114 x 84 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 427.

Relacions: Landry, Pierre (Lió, 1578-1608): composició i marc adaptats

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta l'au fènix, símbol d'immortalitat, per expressar la voluntat de pervivència de l'empresa. El doble joc d'inicials reflecteix l'afany de reconeixement social.

**B-019**

---

Villegas, Alonso de

Flos sanctorum. Quarta parte. En Barcelona : en la imprenta de Iayme Cendrat, a costa de Ioan de Bonilla, mercader de libros de Çaragoça, 1603. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: Tor. 270-4º)



Identificador:

**B-020**

Codi:

**AUFL115**

Descripció

breu:

Au fènix, en marc historiat.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

L'au fènix, de la qual es veuen les ales senceres, es consum sota el foc. Envolta l'ocell un marc ovalat on hi ha el lema, que flanquegen dos llancers. Els soldats estan damunt d'un casc i d'una tortuga que no alça el cap. Hi ha les inicials de l'editor sota (IDB) la imatge principal, en una decoració amb volutes, fruits i branquillons amb vuit fulles o més. Estampa xilogràfica.

Lema: "Ex me ipso renascor" ("Reneixo de mí mateix")

Font literària

Editor, etc: Bonilla, Juan de (Barcelona, 1606-1620) [Marca C]

Gènere: Mitologia.

Mida: 115 x 86 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 426.

Relacions: Landry, Pierre (Lió, 1578-1608): composició i marc adaptats.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta l'au fènix, símbol d'immortalitat, per expressar la voluntat de pervivència de l'empresa. El doble joc d'inicials reflecteix l'afany de reconeixement social.



## B-020

---

Blois, Louis de

Las obras de Ludouico Blosio, abad leciense, monge de san Benito. En Barcelona : por Lucas Sanchez, a costa de Luis Manescal, mercader de libros, 1609. 2º

Museu Romàntic de Vilanova (top.: Papiol/2749)

Pineda, Juan de

Los treynta libros de la monarchia ecclesiastica, o Historia vniuersal del mundo. En Barcelona : en la emprenta de Iayme Cendrat : a costa de Ioan de Bonilla, mercader de libros de Çaragoça, 1606. 2º. 5 vol.

Biblioteca de Catalunya (top.: Tor. 185-Fol.)

Pineda, Juan de

Los treynta libros de la monarchia ecclesiastica, o Historia vniuersal del mundo. En Barcelona : por Hieronymo Margarit, a costa de Iuan de Bonilla, mercader de libros de Çaragoça, 1620. 2º

Biblioteca Pública de Lleida (top.: 4377)



Identificador:

**B-021**

Codi:

AUFA129

Descripció

breu:

Au fènix, en marc historiat.

Producció: 19 edicions.

Descripció  
detallada:

Au fènix que, amb les ales esteses, es consum pel foc que surt d'una calavera. flanquegen l'ocell dues parelles d'àngel i infant que s'agafen al marc que l'envolta. A la part inferior dos lleons alats sostenen una tupida garlanda vegetal sota la qual hi ha una cartel·la buida. A la part superior hi ha un rostre de jove. Al seu voltant s'entortolliga un filacteri. Els dos primers lemes són prop de l'au fènix; el tercer, al filacteri. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Ex me ipso renascor" ("Reneixo de mí mateix"). "Memento homo quia cinis es" ("Recorda home que ets cendra"). "Scrutamini Scripturas quoniam illae sunt quae testimonium perhibent de me, Io. V" ("Prou examineu les Escriptures, perquè us penseu que en elles teniu la vida eterna, i justament també donen testimoni de mi, Joan, 5").

Font literària 2n text: Litúrgia del Dimecres de Cendra, inspirat en Bíblia. Gènesi, 3, 19b ("Perquè tu ets pols i a la pols tornaràs"). 3r text: Bíblia. Evangeli de sant Joan, 5, 39.

Editor, etc: Cendrat, Jaume (Barcelona, 1583-1589) [Marca B] ; Vídua Cendrada (Barcelona, 1590) ; Casa Jaume Cendrat (Barcelona, 1594-1598) [Marca B]

Gènere: Mitologia.

Mida: 130 x 96 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 316 ; Madurell (1969) p. 133.

Relacions:

Giolito de' Ferrari, Gabriele (1547-1572): composició de l'escena central i còpia exacta del marc amb animals i angelets, excepte els lemes.

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant. S'adopta l'au fènix, símbol d'immortalitat, fent referència a les cendres, lligam amb el cognom de l'impressor. Renaixentista, es combina la mitologia grecoromana amb la religió cristiana.

## B-021

Càncer, Jaume

Variarum resolutionum iuris cesarei, pontificii et municipalis principatus Cataloniae. Barcinone : ex typographia Iacobi Cendrat, 1594-1608. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/1/10)

Catalunya. Corts (1586 : Montsó)

Constitutions fetes per la sacra catholica real magestat del rey don Phelip rey de Castella ... en la segona cort de Cathalvnya per la dita real magestat conuocada y celebrada ... en la esglesia de Sancta Maria de la vila de Monço, en lany MDLXXXVI. En Barcelona : en casa de Damia Bages, 1586 (Estampat ... en Barcelona : en casa de Jaume Cendrat . 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-40/2/12-2)

Hortolà, Cosme Damià

In Canticum Canticorum Solomonis explanatio. Barcinone : ex typographia Iacobi Cendrat, 1583. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-III-1)

Illescas, Gonzalo de

Historia pontifical y catholica. En Barcelona : en casa de Iayme Cendrad : a costa de la viuda Menescal, 1589. 2º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: 25/721)

Illescas, Gonzalo de

Historia pontifical y catholica. Impresso en Barcelona : en casa de Iayme Cendrad : a costa de Hieronymo Genoues y se venden en su casa, 1589. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-VI-6)

Luis, de Granada, fray

Guia de peccadores. En Barcelona : por Damian Bages, 1588 (impresa en Barcelona : en casa de Iayme Cendrat). 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: Res. 33-Fol.)

Luis, de Granada, fray

Guia de peccadores. En Barcelona : en la emprenta de Iayme Cendrat, 1594. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-464-1)

Luis, de Granada, fray

Libro de la oracion y meditacion. En Barcelona : por Damian Bages : en casa de Iayme Cendrat, 1588. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-467-3)

Luis, de Granada, fray

Libro de la oracion y meditacion. En Barcelona : en la emprenta de Iayme Cendrat, 1594. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-464-2)

Luis, de Granada, fray

Memorial de la vida christiana. En Barcelona : por Damian Bages : en casa de Iayme Cendrat, 1588. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-467-1)

Luis, de Granada, fray

Memorial de la vida christiana. En Barcelona : en la emprenta de Iayme Cendrat, 1594. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/2/26)

Luis, de Granada, fray

Parte primera [-cuarta] de la Introduction del symbolo de la fe. En Barcelona : por Iuan Pablo Manescal, Damian Bages y Hieronymo Genoues, 1584 (Impresso en Barcelona : en casa de Iayme Cendrat, 1584). 2º

Biblioteca Pública de Palma de Mallorca (top.: Serra 13728)

Nebrija, Antonio de

Lexicon, seu Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis. Barcinone : apud Antonium Oliuer, 1585 (excudebat Barcinone: Iacobus Cendrat). 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 15-VI-51)

Nebrija, Antonio de

Lexicon, seu Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis. Barcinone : apud Antonium Oliuer, 1587 (excudebat Barcinone : Iacobus Cendrat, 1585). 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-VI-19)

Pineda, Juan de

Los treynta libros de la Monarchia ecclesiastica, o Historia vniuersal del mundo. En Barcelona : en la emprenta de Iayme Cendrat : a costa de Hieronymo Margarit, mercader de libros, 1594. 2º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: 25/719)

Villegas, Alonso de

Addicion a la tercera parte del flos sanctorum . En Barcelona : en casa de ieronymo Genoues, 1588 (Imresso en ... Barcelona : en cassa de Iayme Cendrat). 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-570-2)

Villegas, Alonso de

Flos sanctorum, quarta y vltima parte. En Barcelona : ve[n]dese en casa de Gabriel Loberas, a la libreria, 1590 (impresso en Barcelona : en casa de la viuda Cendrada). 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 82-5-14)

Villegas, Alonso de

Flos sanctorum. Segunda parte y historia general en que se escriue la vida de la Virgen sacratissima madre de Dios y señora nuestra y la de los sanctos antiguos que fueron antes de la venida de nuestro Saluador. En Barcelona : en casa de Iuan Pablo Manescal, 1586 (Impresso en Barcelona : en casa de Iayme Cendrat). 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/2/10)

Villegas, Alonso de

Flos sanctorum, Tercera parte y historia general en que se escriuen las vidas de sanctos extrauagantes y de varones illustres. En Barcelona : en casa de Damian Bages, 1588 (Impresso en ... Barcelona : en cassa de Iayme Cendrat).

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-570-1)



Identificador:

**B-022**

Codi:

BIGM26

Descripció

breu:

Biga amb caretes penjades.

Producció: 13 edicions.

Descripció  
detallada:

Biga amb cinc màscares penjades que representen homes, quatre d'ells barbuts. Estan disposades dues als extrems de la biga i les tres restants a la part central. Entre els grups de màscares, sota la biga, apareix el nom de l'impressor. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Amorós, Carles (Barcelona, 1520?-1543) [Marca C]

Gènere: Tècnica.

Mida: 26 x 128 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 89.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

L'impressor aprofita la decoració de la portada per col·locar el seu nom, formant part d'una de les peces que componen l'orla.

## B-022

Catalunya. Corts (1520 : Barcelona)

Ordinacions dela Cort general celebrada per la ... reyna dona Germana sobre lo redres d[e]l General he Deputacio del Principat de Cathalunya e officials d[e] aquell, en semps ab altres ordinacions nouament fetes ... en lany MDXX. [Barcelona] : Carles Amoros, [1520 o post.]. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 82-8º)

Catalunya. Corts (1520 : Barcelona)

Ordinacions fetas sobre lo redres del General he Deputacio del Principat de Cathalunya en la cort general ... en lany Mil DXX. [Barcelona] : Carles Amoros, [1520 o post.]. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 28-8º)

Catalunya. Corts (1533 : Montsó)

Ordinacions sobre los redres del General e Casa dela Deputacio del Principat de Catalunya fetes enla cort general ... en lany MDXXXII]. Barçelona : per Carles Amoros, 1534. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 7-III-32)

Catalunya. Corts (1537 : Montsó)

Ordinacions sobre los redres del General e Casa de la Deputacio del Principat de Catalunyal fetes enla cort general ... en lany MDXXXVI]. [Barcelona] : Carles Amoros, [1537 o post.]. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 6714)

Catalunya. Corts (1542 : Montsó)

Ordinacions de la Cort general celebrada per la serenissima senyora reyna dona Germana ... enles sego[n]es Corts generals de tots los regnes en la vila de Monço ... ab altres ordinacions nouament fetes enla primera cort de Barcelona celebrada per ... Carles ... en lany MDXX. [Barcelona] : Carles Amoros, [ca. 1540]. 4º

British Library (top.: C.107.bb.30)

Catalunya. Corts (1542 : Montsó)

Ordinacio[n]s sobre les Generalitats y Casa dela Deputacio del principat de Cathalunya, fetes enles corts generals ... en lany MDXLIJ. Barcelona : fonch acabada de estampar de ordinacio dels senyors deputats, per Carles Amoros, 1543. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 29-8º)

Catalunya. Diputació del General

Capitols e ordinacions dels drets dela bolla de plom e segell de cera d[e]l General d[e]l principat de Catalunya. [Barcelona] : Carles Amoros, [1530?]. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 41-12º)

Franciscans

Suppleme[n]tu[m] seu noua ac tertia copillatio multo[rum] priuilegio[rum] ap[osto]lico[rum] p[re]sertim sp[irit]ualiu[m] fratribus minoribus & alijs mendica[n]tibus concessorum. In ... Ciuitate Barchinonensi : in officina ... Magistri Karoli ..., 1523 . 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/7/8)

Commentario delas cosas de los turcos. Fue impressa ... enla ínclita ciudad de Barcelona : por Carlos Amoros, 1543. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-III-22)

Melguizo, Domingo

Dominici Melguizo rei medicae doctoris aduersus peregrinantium noxas ad caesereos aulicos consiliu[m]. Barcinone : ex aedibus Caroli Amoros, 1535. 4º

Biblioteca Colombina (top.: 14-4-17-(6))

Rojas, Fernando de

Tragicomedia de Calisto y Melibea. Barcelona : por Carlos Amoros, 1525. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 7-III-28)

Vila, Benet

Comiença la obra que se llama Arpa d[e] Daud. [Barcelona] : Fue imprimida la p[re]sente obra ... a expe[n]sas d[e]l reuerendo padre fray Benito Villa ... y del honorable maestro Carlos Amoros emprimidor ... , [1538-1540]. 4º

Monestir de Montserrat (top.: Segle XVI-8º-41)







Identificador:

**B-023**

Codi:

BIGC29

Descripció

breu: Biga amb garlandes que sostenen dos caps.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

De les boques de dos caps d'homes barbuts i banyuts neixen dues garlandes que es lliguen al mig de la biga que decoren i on figura inscrit el nom de l'impressor en llatí. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Montpezat, Pere (Barcelona, 1550?-1562) [Marca G]

Gènere: Tècnica.

Mida: 29 x 128 mm.

Bibliografia: González Sagrañes (1918) ; Vindel (1942) 198.

Relacions: Amorós, Carles (Barcelona, 1520?-1543): estructura de la marca C.

Anàlisi de  
la marca:

L'impressor aprofita la decoració de la portada per col·locar el seu nom, formant part d'una de les peces que componen l'orla. La biga és d'estil renaixentista, amb els dos caps que recorden els dels atlants.

## **B-023**

Catalunya. Diputació del General

Capitols e ordinacions per los drets del General de les entrades e exides del Principat de Cathalunya. Barcelona : per Pere Monpezat, 1557. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 6-II-12)

Catalunya. Diputació del General

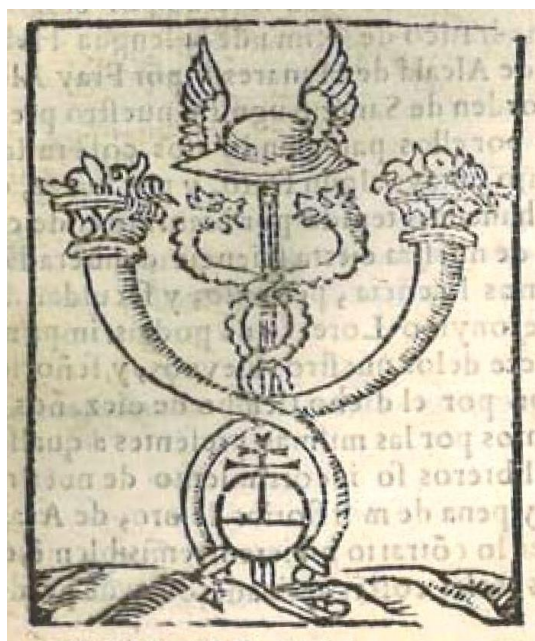
Capitols e ordinacions dels drets de la bolla de plom e segell de cera del General del Principat de Catalunya. [Barcelona] : Petrus Mompezat, [1550?]

Biblioteca Serrano Morales (top.: 12/338(8))

Perpinyà, Tomàs de

Sstil descriure aqualseuol persona. Fonch acabada la present obra, molt vtil a qualseuol persona, en lainsigna ciutat de Barcelona : p[er] Pere Monpesat, 1562. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 7-III-29)



Identificador:

**B-024**

Codi:

CABC67

Descripció

breu:

Caduceu, barret alat i dues cornucòpies.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Caduceu, això és, bastó amb dues serps entortolligades, que sosté un barret alat, símbol del déu Mercuri (o Hermes). Flanquegen el caduceu dues cornucòpies plenes de fruits, sota les quals hi ha la bola del món coronada amb una creu patriarcal. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Ortiz, Miquel (Barcelona, 1568)

Gènere: Mitologia.

Mida: 67 x 55 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 274 (1).

Relacions: Emblema 118, "Virtute fortuna comes", d'Alciato.

Anàlisi de  
la marca:

Reproducció d'un emblema que lloa la virtut (caduceu), que va acompanyada de la fortuna (cornucòpies). El propietari de la marca està vinculat al món del llibre perquè inclou el cercle i la creu, símbol corrent d'aquest món.

**B-024**

---

Lloret, Jeroni

Index et genealogiae virorum ac mulierum qui in Sacra Scriptura continentur.  
Venundantur Barcinone in aedibus Michaelis Ortis, bibliopolæ, 1568 (Excudebat  
Barcinone : Petrus Reignerius).

Seminari Conciliar de Barcelona (top.: 22.033 Llo)



Identificador:

**B-025**

Codi:

CASG52

Descripció

breu:

Castell amb grius.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

Castell merletat i portalat, flanquejat per dos grius alçats. Rodeja la imatge una anella ovalada, ornamentada en la part exterior. La divisa figura dins l'anella. Estampa xil·logràfica.

Lema:

"Armas de Honofre Guarin, 1580".

Font literària

Editor, etc: Gori, Onofre (Barcelona, 1579-1592)

Gènere: Tècnica.

Mida: 47 x 37 mm.

Bibliografia : Vindel (1942) 368.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca heràldica que imita les marques d'impressor més primitives, consistents en escuts d'armes sense inicials i altres signes afegits. Reflecteix l'alta consideració que té el llibreter de si mateix.

## **B-025**

---

Consolat de Mar

Llibre de consolat dels fets maritims. [Barcelona] : venense en casa de Honoffre Guari, mercader de llibres, 1592 (estampat en la ... ciutat de Barcelona : en casa Sebastia de Cormellas). 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-VI-27)

Holthusius, Ioannes

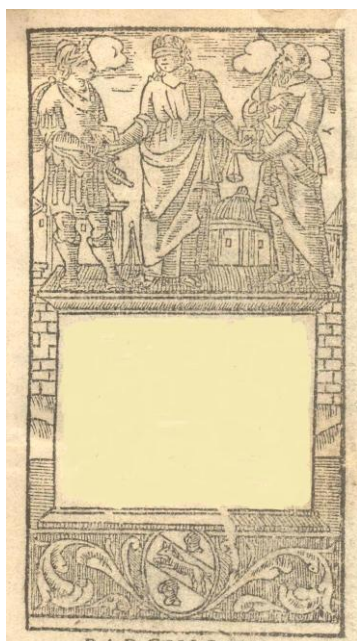
Modus examinandi sacrorum ordinum candidatos. Barcinone : apud Iacobum Cendrat ; venundantur Barcinone : apud Onofrium Gori, 1580. 8<sup>o</sup>

Biblioteca Pública de Lleida (top.: 356)

Terenci Àfer, Publi

Terentius. Barcinone : apud Honophrium Guari, 1579 (Barcinone : excudebat Iacobus Sendrat). 8<sup>o</sup>

Biblioteca Pública de Palma de Mallorca (top.: Serra 10540)



Identificador:

**B-026**

Codi:

CAVC15

Descripció

breu:

Cavall corrent entre dos cascos.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut ovalat disposat verticalment. Té una banda central on hi ha un cavall allargassat corrent, flanquejada a la part superior i inferior per dos cascos militars de perfil. L'oval s'insereix dins l'orla de la portada, que mostra a la part inferior el distintiu entre motius florals, i a la part superior, una al·legoria de la justícia. Marca parlant. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Lacavalleria, Antoni (Barcelona, 1676) [Marca D]

Gènere: Fauna.

Mida: 15 x 15 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant: al·ludeix al cognom. Aprofita la decoració de la portada per incloure la marca en un lloc destacat, formant part de l'orla.



**B-026**

---

Imperatoris Iustiniani Institutionum libri IV : adiecti sunt ex digestis Tituli de verb. signific. & de regulis Iuris ....Barcinone : ex typographiâ Antonij Lacavalleria, 1676. 12<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 6-VI-55)



Identificador:

**B-027**

Codi:

CAVC17

Descripció

breu:

Cavall corrent entre dos cascos.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut ovalat amb una banda central on trobem un cavall corrent, amb la cua tocant el marc de l'escut. A la part superior i inferior de l'escut dos cascos militars de perfil. Marca parlant. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Lacavalleria, Antoni (Barcelona, 1677) [Marca E]

Gènere: Fauna.

Mida: 17 x 17 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 477.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant: al·ludeix al cognom. Aprofita la decoració de la portada per incloure la marca en un lloc destacat, formant part de l'orla.

**B-027**

---

Marcial, Marc Valeri

M. Val. Martialis. Barcinone : ex typ. Antonij Lacavalleria : venundantur in aedib.  
typograph., 1677. 12<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-64/7/9)



Identificador:

**B-028**

Codi:

CAVC46

Descripció  
breu:

Cavall corrent entre dos cascos.

Producció: 10 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut ovalat guarnit amb volutes i disposat verticalment. Té una banda central on hi ha un cavall esvelt corrent, flanquejada a la part superior i inferior per dos cascos militars de perfil. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Lacavalleria, Pere (Barcelona, 1633-1641) [Marca A] ; Lacavalleria, Antoni (Barcelona, 1647-1679) [Marca A]

Gènere: Fauna.

Mida: 46 x 37 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 475.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca: Marca parlant: al·ludeix al cognom.

## B-028

Góngora, Luis de

Delicias del Parnaso. En Barcelona : por Pedro Lacavalleria y a su costa, 1634. 12º

Bibliothèque nationale de France (top.: YG-2541)

Lily, William

De octo orationis partium constructione. Barcinone : ex officina Antonii Lacavalleria, 1659. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 15-II-45)

Malvezzi, Virgilio

Dauid perseguido. Barcelona : por Pedro Lacavalleria, 1636. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 8-II-21)

Manuzio, Paolo

Las elegancias. En Barcelona : per Antoni Lacavalleria, 1679. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-64/8/10)

Mata, Juan de

Santoral de los dos santissimos patriarcas y hermanos ... santo Domingo y san Francisco. Barcelona : en casa de Pedro Lacavalleria y a su costa, vendense en la misma emprenta, 1637. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 16-I-98)

Pellicer de Ossau y Tovar, José

La fama austriaca, o Historia panegirica de la vida y hechos del enperador Ferdinando segundo, rey apostolico de Vngria, rey elector de Boemia, archiduque de Austria. En Barcelona : por Sebastian y Iayme Matevad : a costa de Pedro Lacavalleria, y vendese en su propia casa, 1641. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-61/8/7)

Quevedo, Francisco de

Iuguetes de la niñez y trauesuras de el ingenio. Barcelona : por Pedro Lacavalleria : vendense en la misma imprenta, en la libreria, 1635. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 7-I-13)

Quintana, Francisco de

Experiencias de amor y fortuna. Barcelona : por Pedro Lacavalleria y à su costa, 1633. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 7-I-31)

Tassis y Peralta, Juan de, conde de Villamediana

Obras de don Iuan de Tarsis, conde de Villamediana. En Barcelona : por Antonio Lacaualleria, vendense en la misma imprenta, 1648. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-63/7/25)

Valencia, Melchor de

D. Melchioris de Valentia ... illustrium iuris tractatum liber primus. Barcinone : ex praelo Antonii Lacaualleria, 1647. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-III-43)





Identificador:

**B-029**

Codi:

CAVC47

Descripció

breu:

Cavall corrent entre dos cascos.

Producció: 25 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut ovalat guarnit amb volutes i disposat verticalment. Té una banda central on hi ha un cavall allargassat corrent, flanquejada a la part superior i inferior per dos cascos militars de perfil. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Lacavalleria, Antoni (Barcelona, 1649-1699) [Marca C]

Gènere: Fauna.

Mida: 47 x 38 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 476.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca: Marca parlant: al·ludeix al cognom.



## **B-029**

Aci comensa la Historia del noble y esforçat caualler Pierres de Prouença, fill del compte de Prouença, y de la gentil Magalona. En Barcelona : en casa de Antoni Lacaualleria : vénense en la matexa estampa, 1670

Actualment no se'n coneix cap exemplar.

Ciceró, Marc Tul·li

M.T. Ciceronis Epistolarum quas appellant familiares libri XVI. Barcinone : ex typograp. Antonii Lacavalleria : venundantur in edibus thipographiae, 1666. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Toda 17-II-15)

Ciceró, Marc Tul·li

M. Tullii Ciceronis Orationes et epistolae selectae. Barcinone : ex typograph. Antonij Lacavalleria ..., 1694. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-63/7/11)

Gracián, Baltasar

Obras de Lorenzo Gracian. En Barcelona : por Antonio Lacavalleria : vendense en la mesma impremta, 1669. 4º

Biblioteca Pública de Girona (top.: A/1072)

Gracián, Baltasar

Obras de Lorenzo Gracian. En Barcelona : por Antonio Lacavalleria : vendense en la mesma empremta, 1683. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 F.V. 29-1)

Libro del infante don Pedro de Portugal. Barcelona : en casa de Antonio Lacavalleria, vendese en la mesma empremta, 1670. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 9-II-2)

Noydens, Remigio

Practica de curas y confessores, y doctrina para penitentes. En Barcelona : en la impremta de Antonio Lacavalleria, vendese en su casa, 1688. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-60/2/3)

Noydens, Benito Remigio

Practica de curas y confesores, y doctrina para penitentes. En Barcelona : en la imprenta de Antonio Lacavalleria, vendese en su casa, 1699. 2º

Convent dels caputxins de Palma

Noydens, Benito Remigio

Promptuario moral de questiones practicas y casos repentinos en la teologia moral, para examen de curas y confesores. En Barcelona : por Antonio Lacavalleria : vendese en la misma Imprenta, 1668. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-62/9/32)

Noydens, Benito Remigio

Promptuario moral de questiones practicas y casos repentinos en la teologia moral, para examen de curas y confesores. En Barcelona : por Antonio Lacavalleria, vendese en la misma Imprenta, 1671. 12º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-62/9/28)

Pou, Onofre

Thesaurus puerilis. Barcinone : ex typographia Antonii Lacavalleria : vendense en la mesma imprenta, 1684. 12º

Biblioteca de Catalunya (top.: Res. 240-12º)

Salazar, Simón de

Promptuario de materias morales, en principios y reglas, para examen y sucinta noticia de los que en breue se desean exponer para confesores. En Barcelona : por Antonio Lacavalleria, vendese en la misma imprenta la libreria, 1672. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-62/8/3)

Soler, Bernabé

Magistral sobre la syntaxis del mestre Iuan Torrella. Barcelona : per Antoni Lacavalleria, venense en la mateixa estampa, 1672. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 10-II-45)

Sylva de varios romances. En Barcelona : por Antonio Lacavalleria, 1654.

Österreichische Nationalbibliothek (top.: 26570-A)

Torre, Pere

Dictionarium seu thesaurus Catalano-Lathinus verborum ac phrasium. Barcinone : ex praelo & aere Antoni Lacavalleria : venundatur in eadem typographica officina, 1653. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/4/12)

Torre, Pere

Dictionarium seu thesaurus Catalano-Lathinus verborum ab [sic] phrasium. Barcin. : ex praelo & aere Antoni Lacavalleria : venundatur in eadem typographica officina, 1670. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-III-27)

Torre, Pere

Dictionarium seu thesaurus Catalano-Lathinus verborum ac phrasium. Barcinone : ex typographia Antonii Lacavalleria, 1683. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 4-II-16)

Torre, Pere

Dictionarium seu thesaurus Catalano-Lathinus verborum ac phrasium. Barcinone : ex typographia Antoni Lacavalleria, 1690. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/4/16)

Torre, Pere

La historia del emperador Carlo Magno. Impressa en Barcelona : en casa Antonio Lacaualleria, vendense en la misma emprenta, 1666. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-63/9/41)

Vega, Cristóbal de la

Casos raros de la confessio. En Barcelona : per Antoni Lacavalleria, venense en sa casa, 1685. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-61/8/3)

Vega, Lope de

Experiencias de amor y fortuna. En Barcelona : por Antonio Lacaualleria, vendense en su misma imprenta, 1649. 8º

Ateneu Barcelonès (top.: GOB-95)

Verí, Miquel

Michaelis Verini poëtae christianissimi Sententiae morales. Barcinone : ex typis Antonij Lacavalleria : venense en la mateixa estampa, 1688. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-III-45)

Verí, Miquel

Michaelis Verini poëtae christianissimi Sententiae morales. Barcinone : ex typis Antonij Lacavalleria, [1688?]. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: B-64/3/13-1)

Virgili Maró, Publi

Publii Vergili Maronis Opera. Barcinone : ex typographia Antonii Lacavalleria, 1676. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-3322)

Vives, Joan Lluís

Ioannis Ludovici Vivis Dialogistica linguae Latinae exercitatio. Barcinone : ex typographia Antonij Lacavalleria : venundantur in ipsa domo, 1670. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 15-II-18)





Identificador:

**B-030**

Codi:

CAVC78

Descripció

breu:

Cavall corrent entre dos cascos.

Producció: 8 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut ovalat guarnit amb volutes i disposat horitzontalment. Té una banda central on hi ha un cavall esvelt corrent, flanquejada a la part superior i inferior per dos cascos militars de perfil. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Lacavalleria, Pere (Barcelona, 1635-1639) [Marca B] ; Lacavalleria, Antoni (Barcelona, 1649-1696) [Marca B]

Gènere: Fauna.

Mida: 78 x 100 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 474.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca: Marca parlant: al·ludeix al cognom.

## B-030

Calancha, Antonio de la

Coronica moralizada del orden de San Augustin en el Peru. En Barcelona : por Pedro Lacavalleria y a su costa, 1638. 2º

Bayerische Staatsbibliothek (top.: 2 H.mon. 129 m)

Càncer, Jaume

Iacobi Cancerii ... Variae resolutiones iuris caesarei, pontificii & municipalis principatus Cathaloniae. Barcinonae : ex praelo & aere Petri Lacavalleria, venundantur in eadem typographica officina, 1635. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-6565)

Coutino, Ignacio

Promptuario espiritual sobre los euangelios de las solenidades y fiestas de la reyna de los santos, Maria Madre de Dios ... En Barcelona : por Pedro Lacaualleria, vendense en la misma imprenta, 1639. 2º

Convent dels caputxins de Palma

Fontanella, Joan Pere

Sacri Regii Senatus Cathaloniae decisiones. Barcinone : Petri Lacavalleria, 1639-1640. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-IV-16 (1))

Fontanella, Joan Pere

Sacri Regii Senatus Cathaloniae decisiones. Tomus secundus. Barcinone : ex praelo, ac aere Petri Lacavalleria : venundatur in aedibus eiusdem Petri Lacavalleria, 1645. 2º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: 45/607)

Hurtado de Mendoza, Gregorio

Annotationum in euangelia totius anni, tam dominicarum quam festiuitatum, prima[- secunda] pars. Barcinone : Ex praelo Petri Lacavalleria, & ipsius expensis, venundatur in eadem typographica officina, 1638. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-64/2/14)

Lacavalleria i Dulac, Joan

Gazophylacium Catalano-Latinum. Prostat ac venit Barcinone : apud Antonium Lacavalleria, 1696. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 14-V-52)

Peguera, Lluís de : Acaci, de Ripoll

Nobilis D. Lvdouici de Peguera ... Praxis criminalis et ciuilis. Haec additionata iuribus decisionibusque diuersorum senatuum per ... Accacium de Ripoll. Barcinone : ex praelo ac aere Antonii Lacavalleria, 1649. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-62/2/21)







Identificador:

**B-031**

Codi:

CEEA88

Descripció

breu:

Centaure i faune amb escut.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Centaure i faune amb cascs i escuts, armat un amb arc i fletxes i l'altre amb un pal, que flanquegen un escut amb el dibuix d'una torre amb les inicials de l'impressor. L'escut està penjat d'un arbre fruiter. L'escena està tancada en un marc rectangular. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Salvanyac, Duran (Barcelona, 1525-1527)

Gènere: Mitologia.

Mida: 88 x 69 mm.

Bibliografia: Haebler (1898) t. XVII ; González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 108 ; Millares Carlo (1982) 13

Relacions: Jean Pichore & Rémy de Laistre (París, 1504): còpia de la marca menys el contingut de l'escut.  
Eustace, Guillaume (París, 1507): còpia de la marca menys el contingut de l'escut .

Anàlisi de  
la marca:

Marca d'influència francesa, amb l'esquema característic: arbre del coneixement, escut i dos suports. Els centaures no són representats a la manera clàssica: cavalls amb tronc i cap d'home, sinó com a híbrids bípedes. Desapareix l'hieratisme típic dels suports heràldics amb una composició dinàmica, asimètrica i expressiva.

**B-031**

---

Battista Mantovano

Parthenice Mariana. Hoc opus Impressum fuit Barchinone : in domo discreti viri Domini Durandi Saluaniach, 1525. 8º

Biblioteca Nacional de España (top.: R/35982)

Turmeda, Anselm

Libre compost per frare Encelm Turmeda abla oracio del angel custodi. Fonch estampat lo present tractat en la insigne ciutat de Barçelona : per Duran Saluanyach, 1527. 8º

Biblioteca Colombina (top.: 119-2-15-(2))



Identificador:

**B-032**

Codi:

CECR74

Descripció

breu:

Cercle i creu, amb lletres P i M.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Cercle amb una línia transversal que el divideix en dues meitats. A la inferior hi figura un punt, i a la superior, subdividida longitudinalment en dues seccions iguals, hi ha les lletres P i M, inicials de l'impressor. La línia que separa les dues lletres es prolonga més enllà del cercle, bastint una llarga creu patriarcal, i que té una aspa a la part superior. Envoltat la imatge un marc rectangular de doble filet. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Miquel, Pere (Barcelona, 1493-1494)

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 74 x 49 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 33.

Relacions : Britannico, Giacomo (Brescia, 1488): còpia de la marca, amb la substitució de les inicials.

Anàlisi de  
la marca:

Primera marca d'impressor català. El cercle i la creu és un model molt difós a Itàlia, potser inspirat en una de les insígnies del poder imperial, el globus terraqüi. La bibliografia històrica esmenta una variant sense punt, de la qual actualment no hi ha cap còpia.

## B-032

Eiximenis, Francesc

Ab lo no[m] de nostre Senyor D[e]u e dela gloriosa verge madona sancta Maria come[n]se[n] asi les rubriques o capitols d[e]l Libre appellat dels angels. Fini la impressio del present Libre d[e]ls angels per Pere Miquel enla elega[n]t ciutat de Barcelona, 1494. 2º

Palacio Real (top.: I/206). Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VII-6)

Pseudo-Bonaventura

Prologus De meditatio[n]e vite Domini nostri Ihesu Christi secundu[m] seraphicum doctorem Bonaventuram. Impressum Barchinone : per Petrum Michaellem, 1493. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 16-4º)



Identificador:

**B-033**

Codi:

ESCB91

Descripció

breu:

Cérvols amb escut de balança i món.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut amb el món situat entre els plats d'una balança. L'escut està penjat d'un arbre i sostingut també amb les potes anteriors per dos cérvols enfrontats. En l'espai central, sota l'escut figuren les inicials de l'impressor. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis" ("Creeu en mi, oh Déu, un cor ben pur, renoveu en el meu si un esperit ferm").

Font literària Bíblia. Llibre dels Salms, 51, 12.

Editor, etc: Montpezat, Pere (Barcelona, 1541) [Marca D]

Gènere: Fauna.

Mida: 93 x 67 mm.

Bibliografia: Millares Carlo (1982) 14.

Relacions: Rosembach, Joan (Barcelona, 1515-1528): còpia de la marca G, excepte les inicials i el contigut d'escut.

Anàlisi de  
la marca:

Marca d'influència francesa, amb la disposició heràldica de la marca i l'arbre del coneixement com a eix de la composició. Marca parlant. La relació professional amb Rosembach, que va ser el seu patró, explica l'adaptació de la seva marca.

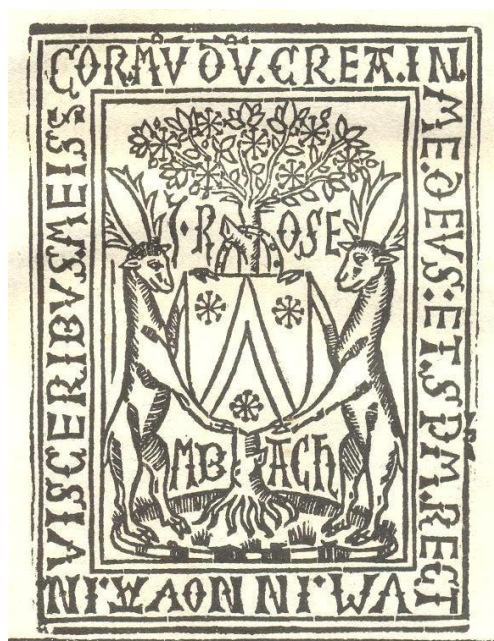
**B-033**

---

Cucala, Bartomeu

Baculus clericalis. Fue impresso en la muy noble e leal ciudad de Barcelona : por arte [et] industria del maestro Pedro Mompezat, imprimidor dela dicha ciudad, a costa y despensa del ... varon Jayme Manescal, librero natural dela dicha ciudad de Barcelona, 1541. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 4-I-59)



Identificador:

**B-034**

Codi:

ESCR91

Descripció

breu:

Cérvols amb escut de tres roses.

Producció: 8 edicions

Descripció  
detallada:

Escut amb xebro alçat acompanyat de tres roses. L'escut està penjat d'un roser i sostingut també amb les potes anteriors per dos cérvols enfrontats. En l'espai central, per damunt i sota de l'escut figura el nom de l'impressor. Envolta l'escena un verset penitencial. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis" ("Creeu en mi, oh Déu, un cor ben pur, renoveu en el meu si un esperit ferm").

Font literària Bíblia. Llibre dels Salms, 51, 12.

Editor, etc: Rosembach, Joan (Barcelona, 1515-1528) [Marca G]

Gènere: Fauna.

Mida: 91 x 64 mm.

Bibliografia: Haebler (1898) t. XI, e ; González Sagrañes (1918) ; Davies (1935) 127 ; Vindel (1942) 44 ; Norton (1978) p. 40, E ; Millares Carlo (1982) 6.

Relacions: Gourmont, Robert de (París, 1500): els mateixos suports heràldics. Götz, Nikolaus (Colònia, 1475): la mateixa estructura de l'escut.

Anàlisi de  
la marca:

Marca d'influència francesa, amb la disposició heràldica de la marca i l'arbre del coneixement —aquí, un roser— com a eix de la composició. Marca parlant.



## B-034

Bonaventura, sant

Vita Christi. Estampat enla insigne ciutat de Barçelona : per mestre Joan Rosembach, alemany, 1522. 4º

Actualment no se'n coneix cap exemplar amb colofó.

Enel presente libro se contiene La creacion d[e]l mundo. Corregido y imprimido por maestro Joan Rosembach, aleman, enla noble cibdad de Barçelona, 1516

Actualment no se'n coneix cap exemplar.

Mateu, Pere Benet

Loculentssimii viri ac sacre apothecarie artis diuini professoris Petri B[e]n[e]dicti Mathei, Barchinonesis apothecarii, Liber in exame[n] apothecariorum. [Barcinone]: fuit impressum ... in aedibus Iohannis Rosembach, alemani, 1521. 2º

Universidad Complutense de Madrid (top.: BH MED 1482)

Nebrija, Antonio de

Aelij Antonij Nebrissensis Introductio[n]es in Latina[m] gra[m]maticen. Joa[n]nis Rosembachi exactissimi artificis p[re]lo Barcinone imp[re]ss[a]e, 1523. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 101-Fol.)

Nebrija. Elio Antonio de

In hoc libello duae continentur oratio[n]es : altera Antonij Nebrissensis hystoriographi Regis Ferdinandi, altera Ioannis Stephani in Perpinianensi academia disciplinae rethoricae professoris. Impressum Barcinone & castigatum : per Ioannem Rosembach impressorum oculatissimum, 1516. 4º

Biblioteca Colombina (top.: 8-2-35-(18))

Ortigues, Miquel

Plant de la verge Maria ab les dolors ela hors de aquella e la visitacio de sancta Elizabeth. Esta[m]pat en la insigne ciutat de Barçelona : p[er] mestre Iohan Rosembach, alemany, 1528. 4º

Biblioteca Colombina (top.: 4-3-44-(1))

Seduli

Sedulij Paschale. Impressu[m] Barcinone : per Joannem Rosenbach impresso[rum] diligentissimum, 1515. 4º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 142)

Sorió, Baltasar

Diuini eloquij expositoris acutissimi fratris Balthasaris Sorio ... Super psalmu[m]  
xxxiiij homelie decem. Impresse in ... Vrbe Barchinonensi : per discretum  
Johannem Rosembach, alemanum, 1522

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 118-8º)





Identificador:

**B-035**

Codi:

CORM27

Descripció  
breu:

Cor.

Producció: 1 edició

Descripció  
detallada:

Cor ombrejat parcialment, del qual surt un vas sanguini. Està enquadrat en un marc rectangular sense cap ornament. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1622) [Marca J]

Gènere: Cos humà.

Mida: 27 x 24 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, però no fa referència al seu cognom sencer perquè representa un cor indemne, sense sagnar. Reprèn la imatge del cor, tal com figura en l'escut superior dels distintius de l'àncora i la serp de Cormellas.

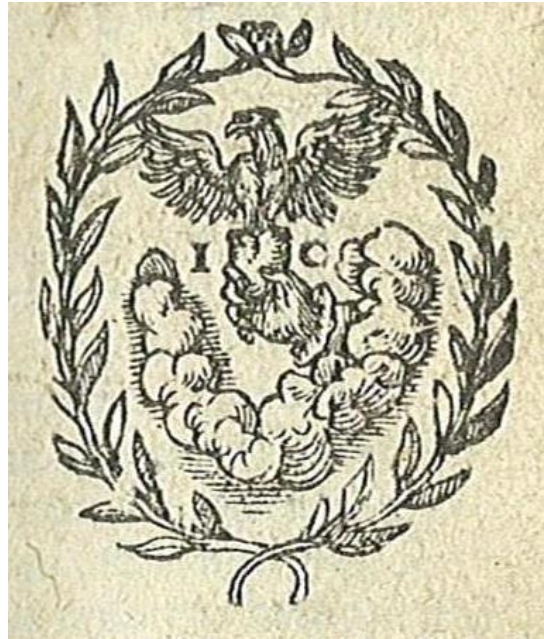
**B-035**

---

Andrade, Diogo Lopes de

Primera parte de los tratados sobre los euangelios que dize la Iglesia en las festiuidades de los santos. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, y a su costa, 1622. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-64/6/14)



Identificador:

**B-036**

Codi:

COAM35

Descripció

breu:

Cor amb àliga, sostingut per una mà.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

Àliga amb les ales esteses damunt d'un cor sostingut per una mà que surt dels núvols. Sota les ales hi ha les inicials del llibreter. Encerclen l'escena dues branques que s'uneixen als extrems. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cortey, Jaume (Barcelona, 1559-1562) [Marca C]

Gènere: Cos humà.

Mida: 35 x 29 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 226.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant: la figura central al·ludeix al cognom. L'àliga i la corona de llorer recorden el món romà. L'ocell sobre el cor transmet la idea d'un cor virtuós i noble, que es relaciona amb Cortey.

## **B-036**

---

Bartelon, Pantaléon

Epítome in prosodiam. Barcinone : apud Iacobum Cortey, 1559. 16<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/9/4)

Catalunya. Corts (1553 : Montsó)

Capítols de cort fets sobre lo redres del General y Casa dela Deputació del principat de Cathalunya, enla setena cort general conuocada per la ... real magestat del emperador ... Don Carles ... y per ... Phelip, princep deles Asturias y de Gerona ... celebrada ... en ... vila de Monço, en lany MDLIII. Estampats en la insigne ciutat de Barcelona : en casa de Jaume Cortey, librater, 1562. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 6718)

Silua de varios romances. Barcelona : en casa de Iayme Cortey, 1561. 12<sup>o</sup>

Real Academia Española (top.: RM-4800)



Identificador:

**B-037**

Codi:

COAM35d

Descripció

breu: Cor amb àliga, sostingut per una mà.

Producció: 5 edicions.

Descripció  
detallada:

Àliga amb les ales esteses damunt d'un cor sostingut per una mà que surt dels núvols. Sota les ales hi ha les inicials del llibreter. Encerclen l'escena dues branques que s'uneixen als extrems. Envolta el conjunt la divisa. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Alite foelici cor mouet apta manus" ("La mà capaç mou el cor sota els presagis més favorables").

Font literària

Editor, etc: Cortey, Jaume (Barcelona, 1560-1561) [Marca C, variant]

Gènere: Cos humà.

Mida: 35 x 29 mm. (amb lema 41 x 42 mm.)

Bibliografia: Vindel (1942) 227.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant: la figura central al·ludeix al cognom. L'àliga i la corona de llorer recorden el món romà. L'ocell sobre el cor transmet la idea d'un cor virtuós i noble, que es relaciona amb Cortey. El lema és un recurs propagandístic: proclama la mestria i la confiança en l'avenir del llibreter-impresor.



**B-037**

Bossul, Mateu

Catonis disticha moralia. Barcinone : apud Iacobum Cortesium, 1561. 8º

Universidad Complutense de Madrid (top.: BH DER 1327(1))

Bossul, Mateu

Matthaei Bossuli ... Institutiones rhetoricae. Barcinone : in aedibus Iacobi Cortey, 1560. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 CM-1163-2)

Odarum (quas vulgo madrigales appellamus). Barcinone : in aedibus Iacobi Cortey, 1561. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: M. 49)

Valentí

De Iesu Christi seruatoris nostri dei Natali concio, in maximo Barcinon. Templo ipsius diei vigilia solemniter dicta, anno 1560. Barcinone : Iacobus Cortesius excudebat, 1560. 8º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1935a)

Vives, Joan Lluís

Ioannis Ludouici Viuis ... Dialogistica linguae Latinae exercitatio. Barcinone : in aedibus Iacobi Cortey, 1561. 8º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1692)



Identificador:

**B-038**

Codi:

COAM56n

Descripció

breu:

Cor amb àliga, sostingut per una mà.

Producció: 6 edicions.

Descripció  
detallada:

Àliga amb les ales esteses damunt d'un cor sostingut per una mà que surt dels núvols. Sota les ales hi ha les inicials del llibreter. Encerclen l'escena dues branques que s'uneixen als extrems.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cortey, Jaume (Barcelona, 1560-1565) [Marca D]

Gènere: Cos humà.

Mida: 56 x 42 mm.

Bibliografia: Haebler (1898) t. XXXIII ; González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 227 ; Millares Carlo (1982) 17

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant: la figura central al·ludeix al cognom. L'àliga i la corona de llorer recorden el món romà. L'ocell sobre el cor transmet la idea d'un cor virtuós i noble, que es relaciona amb Cortey.

## B-038

Catalunya. Corts (1547 : Montsó)

Capitols de cort fets sobre lo redres del General y Casa de la Deputacio del principat de Cathalunya, en la sisena cort general conuocada per la ... real majestat del emperador... don Carles ... y per ... don Phelip, princep de les Asturies y de Gerona ... celebrada a ... la vila de Monço, en lany MDXXXXVII. Estampat en Barcelona : en casa de Iaume Cortey, librater, 1560. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 2)

Jiménez de Cisneros, García

Compendio breue de exercicios espirituales. Barcelona : en casa de Iayme Cortey, 1564. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/9/24)

Montemayor, Jorge de

Los siete libros de la Diana. En Barcelona : en casa de Iayme Cortey, 1561. 8º

British Library (top.: 12491.bb.26)

Reformatorium fratrum ordinis sanctissimae ac indiuiduae Trinitatis redemptionis captiuoru[m] Aragonicae prouinciae. Barcinone : excudebat Iacobus Cortey, 1563. 8º

Universidad Complutense de Madrid (top.: BH FOA 72)

Roig, Jaume

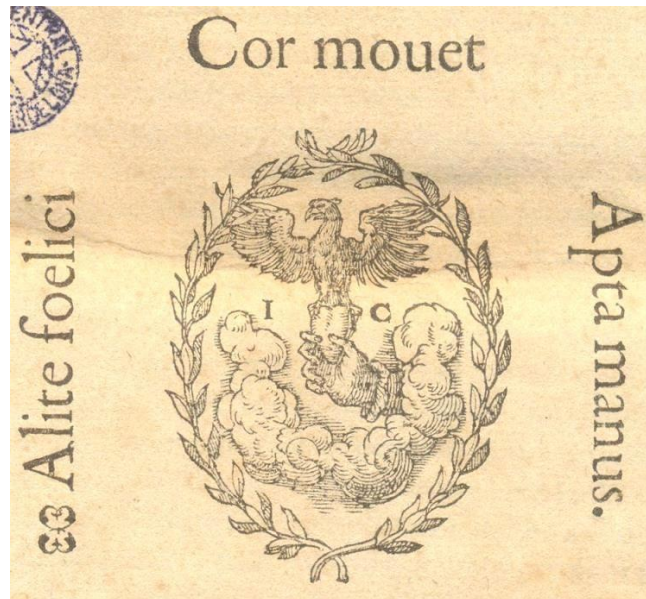
Libre de co[n]sells. Estampat en Barcelona : per Iaume Cortey, 1561. 8º

Biblioteca Víctor Balaguer (top.: 1 "B" XVI-B/12)

Solsona, Francesc

Stilus capibreuia[n]di. Barcinone : in aedibus Iacobi Cortey, 1561. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/9/23)



Identificador:

**B-039**

Codi:

COAM56nd

Descripció

breu:

Cor amb àliga, sostingut per una mà.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

Àliga amb les ales esteses damunt d'un cor sostingut per una mà que surt dels núvols. Sota les ales hi ha les inicials del llibreter. Encerclen l'escena dues branques que s'uneixen als extrems. Envolta el conjunt la divisa. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Alite foelici cor mouet apta manus" ("La mà capaç mou el cor sota els presagis més favorables").

Font literària

Editor, etc: Cortey, Jaume (Barcelona, 1562-1563) [Marca D, variant]

Gènere: Cos humà.

Mida: 56 x 42 mm. (amb lema 70 x 77 mm.)

Bibliografia: Vindel (1942) 227.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant: la figura central al·ludeix al cognom. L'àliga i la corona de llorer recorden el món romà. L'ocell sobre el cor transmet la idea d'un cor virtuós i noble, que es relaciona amb Cortey. El lema és un recurs propagandístic: proclama la mestria i la confiança en l'avenir del llibreter-impresor.

## B-039

---

Muntaner, Ramon

Chronica, o Descripcio dels fets e hazanyes del inclyt rey don Jaume primer rey Darago, de Mallorques e de Valencia, compte de Barcelona e de Muntpesller, e de molts de sos descendents. En Barcelona : en casa de Jaume Cortey, librater, 1562. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 8-IV-17)

Serra, Bernabé

Adnotationes decisiuae non minus vtilis quam necessariae ad causam debatorum quae in curijs generalibus Cathaloniae inter brachia qua[m]dóq[ue] suscitari solent. Barcinone : in aedibus Jacobi Cortey, 1563. 4<sup>o</sup>

Seminari Conciliar de Barcelona (top.: 27 (467.1) Ser)

Serra, Francesc

Francisci a Serra Barcinonen. iureconsulti De iure successionis baroniarum domus de Castro in Aragonia ... Barcinone : in aedibus Jacobi Cortey, 1563.

Col·legi d'Advocats de Barcelona (top.: R-371)



Identificador:

**B-040**

Codi:

COAM56n+

Descripció

breu:

Cor amb àliga, sostingut per una mà.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Àliga amb les ales esteses damunt d'un cor sostingut per una mà que surt dels núvols. Sota les ales hi ha les inicials del llibreter. Encerclen l'escena dues branques que s'uneixen als extrems. Envoltat el conjunt la divisa. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cortey, Pau (Barcelona, 1565)

Gènere: Cos humà.

Mida: 56 x 42 mm.

Bibliografia:

Relacions: Cortey, Jaume (Barcelona, 1560-1565): còpia de la marca, excepte la inicial del nom, que s'altera.

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant: la figura central al·ludeix al cognom. L'àliga i la corona de llorer recorden el món romà. L'ocell sobre el cor transmet la idea d'un cor virtuós i noble, que es relaciona amb Cortey.

**B-040**

---

Baptista de Màntua

Libro llamado exemplar de su sufrimiento y castidad. En Barcelona : por Pablo Cortey, 1565. 8º

Monestir de Montserrat (top.: Segle XVI-12º-109)

Donat, Eli

Partes Aelii Donati. Venense en casa de Damia Perpinya, librater, 1565. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-IV-10)



Identificador:

**B-041**

Codi:

COAM56+

Descripció

breu:

Cor amb àliga, sostingut per una mà.

Producció: 1 edició

Descripció  
detallada:

Àliga amb les ales esteses damunt d'un cor sostingut per una mà que surt dels núvols.  
Encerclen l'escena dues branques que s'uneixen als extrems.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Gabriel Graells & Gerard Dotil (Barcelona, 1609) [Marca F]

Gènere: Cos humà.

Mida: 56 x 42 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 406.

Relacions: Cortey, Jaume (Barcelona, 1560-1565): còpia llevat de les inicials del llibreter, que s'han suprimit.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta l'antiga marca dels Cortey per vincular la important obra literària publicada per Jaume Cortey —Garcilaso de la Vega, Jorge de Montemayor, Jaume Roig, Ramon Muntaner...— amb la feina dels nous impressors.



**B-041**

---

Vega, Lope de

Ierusalen conquistada. Barcelona : a costa de Raphael Nogues, librero, 1609  
(Barcelona : en la emprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 146-8º)



Identificador:

**B-042**

Codi:

COAM56

Descripció

breu:

Cor amb àliga, sostingut per una mà.

Producció: 6 edicions.

Descripció  
detallada:

Àliga amb les ales esteses damunt d'un cor sostingut per una mà que surt dels núvols.  
Encerclen l'escena dues branques que s'uneixen als extrems.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Lliberós, Esteve (Barcelona, 1619-1627) [Marca A]

Gènere: Cos humà.

Mida: 56 x 43 mm.

Bibliografia:

Relacions: Cortey, Jaume (Barcelona, 1560-1565): còpia excepte les inicials del llibreter, que s'han suprimit.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta l'antiga marca dels Cortey per vincular la important obra literària publicada per Jaume Cortey —Garcilaso de la Vega, Jorge de Montemayor, Jaume Roig, Ramon Muntaner...— amb la feina del nou impressor.

## B-042

Manrique, Ángel

Laurea euangelica hecha de varios discursos predicables. En Barcelona : por Esteuan Liberòs, a costa de Miguel Menescal, 1625. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Tor. 1088-8º)

Presa y reduction de la villa de Monheurt a la obediencia del christianissimo rey de Francai, Luys XIII. En Barcelona: por Esteuan Liberos, 1622. 4º

Biblioteca Nacional de Portugal (top.: Res. 255/44 V)

Quevedo, Francisco de

Politica de Dios, gouierno de Christo, tirania de Satanas. En Barcelona : por Esteuan Liberos, a costa de Lluch Duran y Yacinto Argemir, librereros, 1626. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 121-8º)

Quevedo, Francisco de

Sueños, y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios, y engaños, en todos los oficios y estados del mundo. En Barcelona : por Esteuan Liberos : a costa de Ioan Sapera librero, 1627. 8º

Biblioteca nazionale centrale di Firenze (top.: Magl.21.8.523./a)

Relacion verdadera de la caualleria de los rebeldes de Puylaurens, Reuel y Sorrere, desecha por el conde de Vieule. En Barcelona: en casa de Esteuan Liberos, 1622. 4º

Biblioteca Nacional de Portugal (top.: Res. 255/43 V)

Vega, Lope de

Ierusalen conquistada. En Barcelona : por Esteuan Liberòs, vendese en casa de Miguel Gracian, librero, 1619 (en Barcelona : en la emprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1609). 8º

Biblioteca Nacional de España (top.: R/6269 )



Identificador:

**B-043**

Codi:

COAF45

Descripció

breu:

Cor amb àliga, travessat per una fletxa.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Àliga amb les ales esteses damunt d'un cor sagnant, amb les inicials de l'impressor dins, travessat per una fletxa. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cortey, Jaume (Barcelona, 1554-1555) [Marca B]

Gènere: Cos humà.

Mida: 45 x 35 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 225 ; Millares Carlo (1982) 16.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant: la figura central al·ludeix al cognom. El cor traspessat per fletxa simbolitza la caritat, que prové de la iconografia de sant Agustí. La inclusió de les inicials del nom pot ser degut a l'establiment, el 1553, del negoci del seu germà Pau i a la voluntat de diferenciar-se'n.

## **B-043**

---

Boscà d'Almogàver, Joan

Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega, repartidas en quatro libros . En Barcelona : [Jaume Cortey], 1554 (Barcelona : en la officina de la viuda Carles Amorosa, 1554. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 49-8º)

Donat, Eli

Partes Aelij Donati grammatici pulcherrimi. Excudebat Barcinone : per Jacobus Cortey : expensis Thom[a]e Esquer, bibliopole ciuitatis maioricarum, 1555. 4º

Real Academia Española (top.: 39-VII-47-(3))



Identificador:

**B-044**

Codi:

COAFM45

Descripció

breu:

Cor amb àliga i mà, travessat per una fletxa.

Producció: 4 edicions.

Descripció  
detallada:

Àliga amb les ales esteses damunt d'un cor sagnant, amb una mà oberta dins, travessat per una fletxa. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cortey, Jaume (Barcelona, 1550-1553) [Marca A]

Gènere: Cos humà.

Mida: 45 x 35 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 224 ; Millares Carlo (1982) 15.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant: la figura central al·ludeix al cognom. El cor traspasat per fletxa simbolitza la caritat, que prové de la iconografia de sant Agustí.

## B-044

Catalunya. Corts (1537 : Montsó)

Constitucions fetes per la sacra, sesarea, catholica y real magestat del emperador don Carles ... en la quarta cort de Cathalunya ... en lany MDXXXVIJ. [Barcelona] : estampats per Jaume Cortey, 1553. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 64-Fol)c

Catalunya. Corts (1553 : Montsó)

Capitols de cort fets sobre lo redres del General y Casa dela Diputació del principat de Cathalunya, enla setena cort general conuocada p[er] la ... real magestat del emperador ... Don Carles ... y per ... Phelip, princep deles Asturias y de Gerona ... celebrada ... enla ... vila d[e] Mo[n]ço, en lany MDLIII. Estampats enla insigne ciutat de Barcelona : en casa d[e] Jaume Cortey, librater, 1553. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 6717)

Catalunya. Corts (1553 : Montsó)

Constitucions fetes perlo serenissimo ... Phelip, princep d[e]les Asturias y de Gerona ... enla setena cort de Cathalunya ... enlo any MDLIIJ. Barcelona : enla emprenta de Jaume Cortey, 1553. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 76-Fol)

Silua de varios romances. Fue impressa la presente obra en la muy leal ciudad de Barcelona : por Pedro Botin, 1550. 12º

British Library (top.: G. 10901)



Identificador:

**B-045**

Codi:

CORF25

Descripció  
breu:

Cor amb 6 ferides.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Cor amb sis ferides sagnants disposades en tres columnes de dos, emmarcat en una anella ovalada que conté el nom de Cormellas. Com a única decoració, un marc retallat amb formes arrodonides. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1636) [Marca O]

Gènere: Cos humà.

Mida: 25 x 24 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, al·ludeix al cognom sencer de l'impressor.



---

**B-045**

Auisos para la muerte. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, 1636. 12º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-2322)



Identificador:

**B-046**

Codi:

CORF52

Descripció

breu:

Cor amb 6 ferides.

Producció: 7 edicions.

Descripció  
detallada:

Cor amb sis ferides sagnants disposades en tres columnes de dos, emmarcat en una anella ovalada que conté el nom de Cormellas. Envoltat el marc una decoració vegetal composta de vuit fulles i una flor al capdamunt. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1634-1638) [Marca M] ; Cormellas, Sebastià de, fill (Barcelona, 1642-1644) [Marca B]

Gènere: Cos humà.

Mida: 52 x 47 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 373.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, al·ludeix al cognom sencer de l'impressor.

## B-046

Castillo Solórzano, Alonso de

La Garduña de Seuilla y ançuelo de las bolsas. En Barcelona : en la emprenta administrada por Sebastian de Cormellas, mercader, y a su costa, 1644. 8º.

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-IV-60)

Martí i Viladamor, Francesc

Catalonia sub Urbano foeliciter renata, amota vi, iustitiaque eminente. Barcinone : expensis Sebastiani à Cormellas, 1642. 4º.

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 5952)

Molina, Antonio de

Instruccion de sacerdotes. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, 1637. 4º.

Biblioteca Pública de Lleida (top.: 907)

Nieremberg, Juan Eusebio

Aprecio y estima de la divina gracia que nos merecio el Hijo de Dios con su preciosa sangre y Passion. En Barcelona : en la emprenta administrada por Sebastian de Cormellas, mercader, y a su costa, 1644. 4º.

Biblioteca Pública de Lleida (top.: 3730)

Nieremberg, Juan Eusebio

De la diferencia entre lo temporal y eterno. En Barcelona : en la emprenta administrada por Sebastian de Cormellas y a su costa, 1643. 4º.

Monestir de Santa Maria de Vallbona (top.: XVII-92-4º)

Niseno, Diego

El politico del cielo. En Barcelona : en la enprenta administrada por Sebastian de Cormellas, mercader, y a su costa, 1638. 4º.

Biblioteca Pública de Tarragona (top.: XIV/539)

Vives, Joan Lluís

Ioannis Ludouici Viuis Dialogistica linguae latinae exercitatio. Barcinone : typis & aere Sebastiani a Cormellas, 1634. 4º.

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-2327)



Identificador:

**B-047**

Codi:

CORF69

Descripció  
breu:

Cor amb 6 ferides i àngel.

Producció: 6 edicions.

Descripció  
detallada:

Cor amb sis ferides sagnants disposades en tres columnes de dos, emmarcat en una anella ovalada que conté el nom de Cormellas. Rodegen el marc deu fulles i a la part superior, rostre i ales d'àngel. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1630-1636) [Marca L]

Gènere: Cos humà.

Mida: 69 x 60 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) núm. 372.

Relacions:

Anàlisi de la marca: Marca parlant, al·ludeix al cognom sencer de l'impressor.

## B-047

Mey, Felip

Orthographia : instruccion para escriuir corretamente assi en latin como en romance. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, 1635

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (top.: B-1635-8º -op. 3)

Niseno, Diego

Asuntos predicables para todos los domingos, del primero de Aduiento al vltimo de Pasqua de Resurreccion. En Barcelona : en casa Sebastia[n] de Cormellas, 1632. 4º

Seminari Diocesà de Girona (top.: 251/1290)

Niseno, Diego

Asuntos predicables para todos los domingos despues de Pentecostes. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas y à su costa, 1631. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 6-VI-105)

Niseno, Diego

Asuntos predicables para todos los domingos despues de Pentecostes. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas y à su costa, 1630. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-63/5/1)

Niseno, Diego

El gran padre de los creyentes, Abrahan. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, 1636. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/4/21)

Niseno, Diego

La sed mas illustramente penosa, la alevosia mas sacrilegamente atroz, en predicables asuntos dilatada. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, 1632. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-39/5/21-3)



Identificador:

**B-048**

Codi:

CORF87

Descripció

breu:

Cor amb 6 ferides i àngel.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Cor amb sis ferides sagnants disposades en tres columnes de dos, emmarcat en una anella ovalada que conté el nom de Cormellas. Rodegen el marc deu fulles i a la part superior, rostre i ales d'àngel, i a la inferior, una mena de flor amb nou pètals. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de, fill (Barcelona, 1644) [Marca C]

Gènere: Cos humà.

Mida: 87 x 74 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, al·ludeix al cognom sencer de l'impressor.

**B-048**

La historia del emperador Carlo Magno. En Barcelona : en la empre[n]ta administrada por Sebastian de Cormellas, mercader, y a su costa, 1644. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 9-II-31)



Identificador:

**B-049**

Codi:

CORF41

Descripció  
breu:

Cor amb 6 ferides i àngels.

Producció: 14 edicions.

Descripció  
detallada:

Cor amb sis ferides sagnants disposades en tres columnes de dos, emmarcat en una anella circular que conté el nom de Cormellas. Envoltan l'anella quatre semicercles, disposats a manera de pètals d'una flor, en cadascun dels quals figura un àngel representat només pel cap i les ales. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1631-1634) [Marca N] ; Cormellas, Sebastià de, fill (Barcelona, 1639-1666) [Marca A]

Gènere: Cos humà.

Mida: 41 x 41 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 371.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, al·ludeix al cognom sencer de l'impressor.



## B-049

Castillo Solórzano, Alonso de

Los amantes andaluzes. En Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas, 1633. 8º

Bibliothèque nationale de France (top.: Y2-11034)

Castillo Solorzano, Alonso de

Noches de plazzer. Barcelona : por Sebastian de Cormellas y à su costa, 1631. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 148-8º)

Concili de Trento

Sacrosancti et oecumenici Concilii Tridentini. Barcinone : ex typographia Sebastiani à Cormellas, 1631. 8º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 1089)

Concili de Trento

Sacrosancti et oecumenici Concilii Tridentini, sub Paulo III, Iulio III & Pio III pont. max. celebrati, canones et decreta. Barcinone : expensis Sebastiano à Cormellas, mercatore, 1639. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-63/7/7)

De octo orationis partium constructione. Barcinone : expensis Sebastiani à Cormellas, mercatoris, 1645. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-61/8/11)

De octo orationis partium constructione. Barcinone : expensis Sebastiani à Cormellas, mercatoris, 1655. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-61/8/14)

Ferrando de la Càrcel, Miquel

Tractat dels vicis y mals costums de la present temporada. Barcelona : en la estampa administrada per Sebastián de Cormellas, 1666. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 124-8º)

Guevara, Antonio de

Libro aureo de la vida y cartas de Marco Aurelio, emperador y eloquentissimo orador. En Barcelona : en la emprenta administrada por Sebastian de Cormellas, mercader, y a su costa, 1647. 8º

Monestir de Montserrat (top.: C-XXX-12º-92)

Pérez de Montalván, Juan

Sucessos y prodigios de amor. En Barcelona : en la emprenta administrada por Sebastian de Cormellas, mercader , y a su costa, 1646.

Bayerische Staatsbibliothek (top.: P.o.hisp. 129 ac)

Poza, Juan Bautista

Practica de ayudar a bien morir. En Barcelona : en la emprenta administrada por Sebastian de Cormellas, mercader, y à su costa, 1647. 8º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: 39/127)

Roa, Martín de

Estado de las almas de purgatorio. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas y à su costa, 1631. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-I-9)

Taix, Jeroni

Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser y del modo de dir lo rosari o psaltiri de aquella. En Barcelona : en la estampa administrada per Sebastia de Cormellas, mercader, 1649. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 6-II-39)

Villalobos, Enrique

Manual de confesores. En Barcelona : en la emprenta de Sebastian de Cormellas, 1634. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 15-II-83)

Zayas, María de

Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto. En Barcelona : en la imprenta administrada per Sebastian de Cormellas, mercader, y à su costa, 1649. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-52/2/26)





Identificador:

**B-050**

Codi:

CORH108

Descripció

breu:

Cor amb 6 ferides, en marc historiat.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Cor amb sis ferides sagnants disposades en tres columnes de dos, emmarcat en una anella ovalada que conté el nom de Cormellas. Rodegen el marc figures humanes amb animals i vegetals entre elements arquitectònics. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona. 1630-1631) [Marca K]

Gènere: Cos humà.

Mida: 108 x 90 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 374.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, al·ludeix al cognom sencer de l'impressor.

## **B-050**

---

Guadalajara y Javier, Marcos de

Quinta parte de la historia pontifical. Impresso en Barcelona : por Sebastian de Cormellas, y á su costa, 1630. 2º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: 22/712)

Ximénez Arias, Diego

Lexicon ecclesiasticum Latino Hispanicum. Barcinonae : ex typographiae Sebastiani à Cormellas, 1631. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-I-81)



Identificador:

**B-051**

Codi:

CORC86

Descripció

breu:

Cor amb 6 ferides, casc i àngels.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Cor amb sis ferides sagnants disposades de manera triangular. El cor, rematat amb casc i cimera, està emmarcat per un oval que conté el nom Cormellas. A banda i banda hi ha dos àngels, envoltats de fulles i flors. Estampa calcogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Casa Cormellas (Barcelona, 1695) [Marca A de Casa Cormellas]

Gènere: Cos humà.

Mida: 86 x 113 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, al·ludeix al cognom sencer de l'impressor. La Casa Cormellas es reivindica com a successora dels tallers dels dos Sebastià de Cormellas, i adopta una presentació heràldica honorable, tot mantenint la iconografia original (cor nafrat, vegetació i àngels) de mig segle abans.

**B-051**

---

Colegio de Carmelitas Descalzos (Salamanca)

Collegii Salmanticensis FF. Discalceatorum B. Mariae de Monte Carmeli Primitivae Observantiae cursus theologiae moralis. Barcinone : religionis sumptibus, ex typis Cormellas, per Thomam Loriente & Iosephum Texidor, typographos, 1695. 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 89/3/14)



Identificador:

**B-052**

Codi:

CORA

Descripció

breu:

Cor amb 7 ferides, casc i àngels.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Cor amb set ferides sagnants. El cor, rematat amb casc i cimera, està emmarcat per una anella cordiforme on s'inscriu el nom Cormellas. L'envolta una orla ovalada de caire floral amb dos àngels trompeters i una petxina a la part superior. Estampa calcogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Casa Cormellas (Barcelona, 1694) [Marca B de Casa Cormellas]

Gènere: Cos humà.

Mida:

Bibliografia: Vindel (1942) 382.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, al·ludeix al cognom sencer de l'impressor. La Casa Cormellas es reivindica com a successora dels tallers dels dos Sebastià de Cormellas, i adopta una presentació heràldica honorable, tot mantenint la iconografia original (cor nafrat, vegetació i àngels) de mig segle abans.



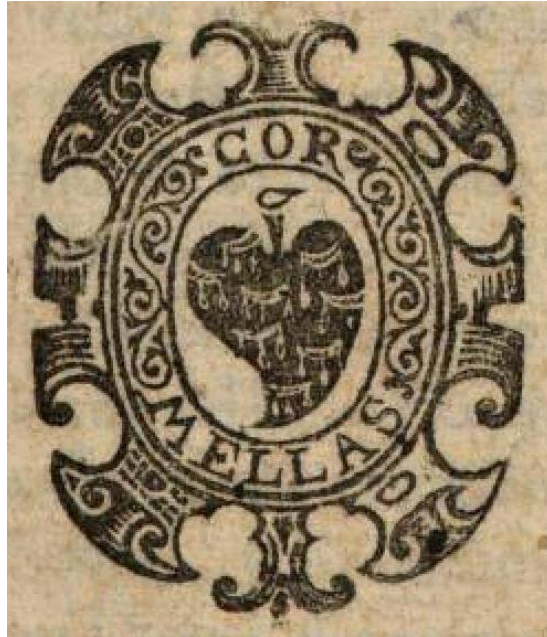
**B-052**

---

Església Catòlica

Officia sanctoro. Barcelona : ex typis Cormellas, apud Thomas Lorient, 1694

Actualment no se'n coneix cap exemplar.



Identificador:

**B-053**

Codi:

CORV47

Descripció

breu: Cor amb 8 ferides.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

Cor amb vuit ferides sagnants, emmarcat en una anella ovalada que conté el nom de Cormellas. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1593-1620) [Marca I]

Gènere: Cos humà.

Mida: 47 x 37 mm.

Bibliografia: Haebler (1898) t. XLVI, b ; González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 370.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, al·ludeix al cognom sencer de l'impressor. Es facilita la comprensió del significat de la marca dividint el nom del tipògraf per formar els mots "cor" i "mellas". En castellà antic existia el mot "cor". Deriva de la marca H de Cormellas, prescindint de l'orla historiada manllevada de Gotard.

**B-053**

---

Ágreda y Vargas, Diego de

Nouelas morales, vtilis por sus documentos. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas y a su costa, 1620.

Österreichische Nationalbibliothek (top.: 43.Z.6)

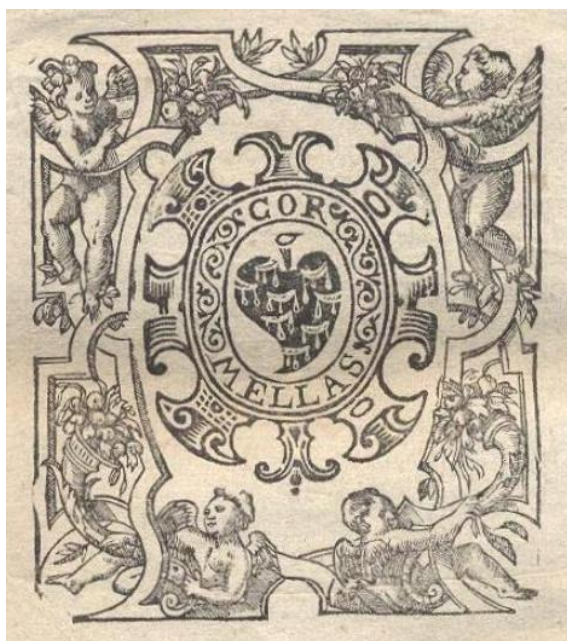
Eurípides

Euripidis Satyrus Cyclops. Barcinone : ex typographia Sebastiani à Cormellas, 1593. 8º

Seminari Conciliar de Barcelona (top.: 875=71 Eur)

Flor de las comedias de España, de diferentes autores. Quinta parte. En Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas, 1616.

Biblioteca Nacional de España (top.: R/13856)



Identificador:

**B-054**

Codi:

CORV75

Descripció

breu:

Cor amb 8 ferides i àngels.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Cor amb vuit ferides sagnants, emmarcat en una anella ovalada que conté el nom de Cormellas. Rodegen el marc quatre àngels amb flors, fruits i corns de l'abundància. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1592) [Marca H]

Gènere: Cos humà.

Mida: 75 x 64 mm.

Bibliografia: Haebler (1898) t. XLVI, a ; Vindel (1942) 369.

Relacions: Bornat, Claudi (Barcelona, 1561-1578)

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, al·ludeix al cognom sencer de l'impressor. Es facilita la comprensió del significat de la marca dividint el nom del tipògraf per formar els mots "cor" i "mellas". En castellà antic existia el mot "cor". L'orla historiada prové de Bornat a través de Gotard.

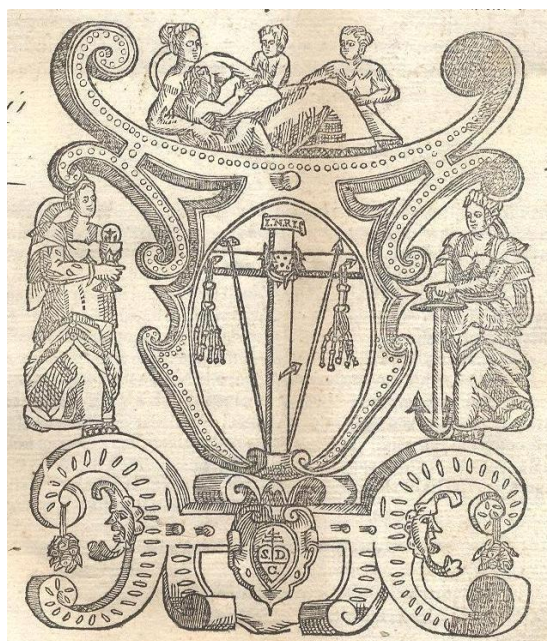
**B-054**

---

Apià

Historia de las guerras ciuiles de los romanos. Impresso en Barcelona : en casa  
Sebastian de Cormellas, 1592. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 12-8º)



Identificador:

**B-055**

Codi:

CRPD120

Descripció

breu:

Creu amb les tres virtuts teologals.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

La creu, amb altres instruments de la Passió figura a l'escena central, envoltada per dones. Les dels costats duen calze, hòstia i àncora i la del damunt cuida tres infants. A la part inferior, en una estructura amb volutes i màscares hi ha les inicials de l'impressor. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1603-1604) [Marca P]

Gènere: Religió.

Mida: 120 x 100 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 375.

Relacions: Landry, Pierre (Lió, 1578-1608): estructura de volutes.

Anàlisi de  
la marca:

Possible reaprofitament d'un gravat existent sobre les tres virtuts teologals perquè dos d'elles poden referir-se a l'impressor: la dona amb nens simbolitza la caritat (el cor de Cormellas) i l'esperança du l'àncora (senyal de l'antic taller Gotard).

**B-055**

---

Luis, de Granada, fray

Doctrina christiana. En Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas, 1604. 2º

Biblioteca Pública de Girona (top.: A/6982)

Luis, de Granada, fray

Primera [-quinta] parte de la introduction del simbolo de la fe. Impresso en Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas : vendese en la mesma emprenta, 1603. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 15-VI-32)



Identificador:

**B-056**

Codi:

CREJ59

Descripció

breu:

Creu de sant Jordi.

Producció: 33 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut caironat amb la creu de sant Jordi, és a dir una creu plena de gules en camp d'argent. El marc ovalat està dins d'una estructura amb algunes volutes i un rostre d'àngel a la part superior com a recursos decoratius. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Catalunya. Diputació del General (Barcelona, 1621-1696) [Marca E]

Gènere: Heràldica.

Mida: 59 x 48 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. La creu és l'ensinya de la Generalitat i apareix perquè el text és fruit d'aquesta entitat i és ella qui mana publicar l'obra.



## B-056

Aguilar, Plácido de

A los muy ilustres señores diputados y oydores de cuentas del nobilissimo principado de Cathalunya ... dedica este sermon de san Jorge. Barcelona : por mandado de los señores diputados : por Gabriel Nogues, 1635. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 6088)

Breve descripcion de las funerales honras que a la catholica magestad de la reyna N.S. Mariana de Austria ... hizo la muy ilustre y fidelissima Diputacion de Cataluña. En Barcelona : por mandado del muy ilustre y fidelissimo consistorio, en la imprenta de Rafael Figureò [sic], 1696. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 11384)

Catalunya. Diputació del General

Capitols dels drets y altres coses del General del principat de Cathalunya ... fets en corts generals del any M CCCC LXXXI fins en lo any M D LXIII inclusive y dels drets que per practica y altrament se paguen. En Barcelona : estampats per manament dels senyors deputats, en casa Matheuat, 1671. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-II-30)

Catalunya. Diputació del General

Capitols dels drets y altres coses del General del principat de Cathalunya ... fets en corts generals del any M CCCC LXXXI fins en lo any M D LXIII inclusive y dels drets que per practica y altrament se paguen. En Barcelona : estampats per manament dels senyors deputats, en casa Rafel Figueró, 1685. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 6479)

Catalunya. Diputació del General

Capitols y desliberacions resultants de las sententias fetas per los molt illustres senyors visitadors del General de Cathalunya acerca dels carrechs dels officials de la squadra de las galeras de Cathalunya y otras subjectes a la present visita. En Barcelona : de manament dels senyors visitadors, estampadas per Hieronym Margarit, 1621. 4º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 392)

Catalunya. Diputació del General

Iuris secundus discursus pro Principatu Cathaloniae in satisfactionem iuridicae allegationis in lucem editae per advocatum fiscalem Capitaniae Generalis eiusdem principatus quo demonstratur contrafactum esse constitutioni 7 tit. De officii de alcayts y capitans ... Barcin. : de mandato admodum illustrium dominorum deputatorem & auditoru[m] computorum Generalis Cathaloniae, apud Matheuat, eiusdem Generalitatis typogr., 1670. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 2598)

Catalunya. Diputació del General

Iustificacion de dos cartas que los deputados y oydores de cuentas del principado de Cataluña y sus condados, instando repetidamente diferentes interesados, escriuieron a la magestad de la reyna N. señora, suplicandole fuesse seruida mandar a los ministros desta Real Audiencia que hiziessen dexacion de las procuras. En Barcelona : por mandado de los muy illustres señores deputados y oydores del General de Cataluña, en casa Matheud, 1671. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 11773)

Catalunya. Diputació del General

Libre dels quatre senyals del General de Cathalunya. Barcelona : de manament de ses senyories, en casa de Hieronym Margarit, 1634. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: R(3)-8-332)

Catalunya. Diputació del General

Libre dels quatre senyals del General de Cathalunya. En Barce. : de manament de ses senyories, en casa de Rafel Figuerò, 1683. 4º

Museu Romàntic de Vilanova (top.: Papiol/1361)

Catalunya. Diputació del General

Novas ordinacions y crides fetes per lo illustrissim y fidelissim Cosistori dels senyors deputats y oydores de comptes del General del Principat de Catalunya y comptats de Rossellò y Cerdanya de consell y parer dels magnífichs assessors y advocat fiscal per la bona exacciò dels drets del general y bolla per lo trienni de 1689. Barcelona : estampades per manament de dit illustrissim y fidelissim Consistori, en casa de Rafel Figuerò, 1690. 4º

Museu Romàntic de Vilanova (top.: Papiol/1342)

Catalunya. Diputació del General

Novas ordinacions y crides fetes per lo illustrissim y fidelissim Consistori dels senyors deputats y oydors de comptes del General del Principat de Catalunya ... de consell y parer dels magnífichs assessors y advocat fiscal per la bona exacció dels drets del General y bolla per lo trienni de 1693. Barcelona : estampades per manament de dit illustrissim y fidelissim Consistori, en casa de Rafel Figuerò, 1693. 4º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 410)

Catalunya. Diputació del General

Ordinacions y crides fetas per lo molt illustre Consistori dels senyors deputats y oydors de comptes del General del principat de Cathalunya y comptats de Rossellò y Cerdanya

... per la bona exacció dels drets del General y bolla per lo trienni de 1683. En Barcelona :|estampades per manament de dit molt illustre Consistori en casa de Rafel Figuerò, 1683. 4º

Museu Romàntic de Vilanova (top.: Papiol/2343)

Catalunya. Diputació del General

Ordinacions y crides fetes per lo molt illustre Consistori dels senyors deputats y oydors de comptes del General del principat de Cathalunya ... de consell y parer dels magnífichs assessors y advocat fiscal, per la bona exacció dels drets del General y bolla per lo trieni de 1686. En Barcelona : estampades per manament de dit molt illustre Consistori, en casa de Rafel Figuerò, 1686. 4º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 283)

Catalunya. Diputació del General

Ordinacions y crides fetes per los molt illustres senyors deputats y ohidors de comptes del General del principat de Cathalunya ... per la bona exactio dels drets del general y bolla, publicades en la ciutat de Barcelona ... En Barcelona : de manament de dits senyors deputats, en casa de Gabriel Nogues, 1535. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 8-V-7)

Catalunya. Diputació del General

Ordinacions y crides fetes per los molt illustres senyors deputats y ohidors de comptes del General del principat de Cathalunya ... per la bona exactio dels drets del general y bolla, publicades en la ciutat de Barcelona à xj de octubre MDCXXIII. En Barcelona : de manament de dits senyors deputats, per Hierony Margarit, 1623. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-II-24)

Catalunya. Diputació del General

Ordinacions y crides fetes per los molt illustres senyors deputats y ohidors de comptes del General del principat de Cathalunya ... per la bona exactio dels drets del general y bolla, publicades en la ciutat de Barcelona à 13 i 14 de nohembre MDCXXIX. Barcelona : de maname[n]t de dits señors deputats, per Hierony Margarit, 1629. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-II-23)

Catalunya. Diputació del General

Ordinacions y crides fetes per los molt illustres senyors deputats y ohidors de comptes del General del principat de Cathalunya ... per la bona exactio dels drets del general y bolla, publicadas en la ciutat de Barcelona à 13 i 14 de abril MDCXXIII. Barcelona : de manament de dits senyors deputats, en casa Hieronym Margarit, 1633. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 8-V-7)

Catalunya. Diputació del General

Ordinacions y crides fetes per los molt illustres senyors deputats y oydors de comptes del General del principat de Cathalunya ... per la bona exactio dels drets del general y bolla per lo trienni de 1638. En Barcelona : de manament de dits senyors deputats, en casa Gabriel Nogues, 1638. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-II-22)

Ordinacions y crides fetes per los molt illustres senyors deputats y oydors de comptes del General del principat de Cathalunya ... y parer dels magnífichs assessors per la bona exactio dels drets del General y bolla per lo trieni de 1641. Barcelona : de manament de dits senyors deputats, en la estampa administrada per Sebastia de Cormellas, mercader, 1641. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 154-8<sup>o</sup>)

Catalunya. Diputació del General

Pro principatu Cathaloniae circa dubium a regiis senatoribus inter informandum susceptum, an in declaratione contrafactionis ... Barcin. : de mandato admodum illustrium dominorum deputatorum & auditorum Generalis Cathaloniae : apud Matheud, eiusdem Generalitatis typographam, [1670 o post.]. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 15039)

Catalunya. Diputació del General. Síndic

Pro syndico Generalis Cathaloniae et Hypolito Gallo, trierarcho tiremis serenissimae reipublicae Genuensis, contra Michaelem Salvador, Franciscum Leonart et Ioannem Ossio, officiales capitaniae generalis. Barcin. : de mandato admodum illustrium dominorum deputatorum & auditorum computorum Generalis Cathaloniae &c. : apud Matheuat, eiusdem Generalis typogr., 1672. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Porter Gènova XXXIX/25)

Catalunya. Diputació del General

Recopilacio de diferents vots y altres documents, en justificacio dels drets de la Generalitat de Cathalunya, y de que aquells deuen ser pagats per qualsevols personas, aixi eclesiasticas com seculars, sots obligació de culpa mortal y de restitució y de la potestat dels molt illustres senyors deputats ... Barcelona : estampada per manament del dit molt illustre Consistori, en casa de Rafel Figuerò, 1689. 4º

Museu Romàntic de Vilanova (top.: Papiol/2346)

Catalunya. Diputació del General

Relacion veridica y iustificacion legal en orden a los mandatos hechos a Pedro Martyr Ferrer, notario publico de Barcelona, por el ilustrissimo Consistorio de los señores deputados y oydores de quantas de Cathaluña. En Barcelona : por mandado del ilustrisimo Consistorio, por Iacinto Andreu, 1678. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 2625)

Catalunya. Diputació del General

Relatio del fet i iustificatio de los procehiments fets per los ... deputats y oydores del General de Cathalunya contra Miquel Ioan de Monrodon ... y altres officials reals ... per rahodel que los sobredits huien fet en las vilas de Mataro y Arenys. Estampat en Barcelona : en casa de Gabriel Nogues : de orde dels senyors deputats, 1638. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 5333)

Catalunya. Diputació del General

Sermo chronologich del illustre martyr y patro inclyt de Catalunya, sant Iordi. Estampat en Barcelona : per manament dels molt illustres senyors deputats y ohidors, per Gabriel Nogues, 1641. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 6105)

Catalunya. Diputació del General

Summari dels carrehs y obligacions dels collidors, taulers o receptors dels drets de la Generalitat del present principat de Cathalunya y comptats de Rossellò y Cerdanya, per capitol de Corts, ordinacions del General y per sentencias de visitas imposadas. En Barcelona : de manament dels molt illustres senyors visitadors, en casa de Rafel Figuerò, 1685. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 15-II-12)

Catalunya. Diputació del General

Tarifa dels preus de les teles y altres sorts de robes y mercaderies, que entren en lo Principat de Cathalunya y Comptat de Cerdanya : conforme la qual han de pagar los drets del General los qui les metran segons las ordinacions publicadas en lo corrent trienni 1683. En Barcelona : estampades per manament del dit molt illustre Consistori, en casa de Rafel Figuerò, 1683. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 4-I-53)

Catalunya. Diputació del General

Tarifa dels preus de les teles y altres sorts de robes y mercaderies, que entren en lo Principat de Cathalunya y Comptat de Cerdanya : conforme la qual han de pagar los drets del General los qui les metran segons las ordinacions publicadas en lo corrent trienni 1689. Barcelona : estampades per manament del dit Molt Illustre Consistori, en casa de Rafel Figuerò, 1689. 4º

Museu Romàntic de Vilanova (top.: Papiol/2183)

Catalunya. Diputació del General

Tariffa dels preus de les teles y altres sorts de robes y mercaderies que entran en lo Principat de Cathalunya y co[m]tat de Cerdanya. En Barcelona : per Marti Ialabert, 1665. 4º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 264)

Congratulacion festiva en que con solemne pompa y magestuoso luzimiento repitió ... en celebridad de san Jorge, por la mejorada salud de su amado monarca y señor don Carlos Segundo. Barcelona : impresso por mandamiento de dicho muy ilustre consistorio, en casa de Rafael Figuerò, [1696]. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 14894)

Evidencia de la infalibilidad y certeza del vinculo de las censuras eclesiasticas ... contra los que fraudan y impiden la exaccion de los derechos de la Generalidad. En Barcelona : por mandamiento del muy ilustre consistorio, en casa de Rafael Figuerò, 1681. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 14939)

Sala, Gaspar

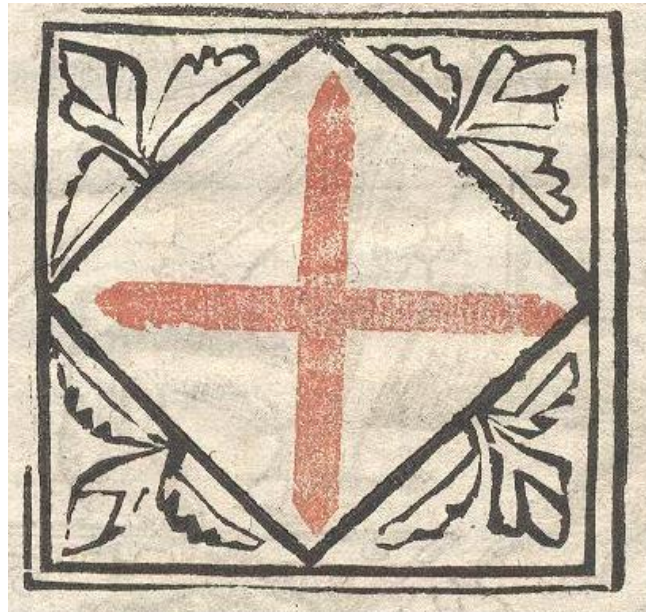
Secrets publichs, pedra de toch de les intencions del enemich y llum de la veritat. [Barcelona] : per manament i orde dels molt illustres senyors deputats y ohidors, [1641?]. 4º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 932)

Sala, Gaspar

Panegyrico aniuersario de los heroes catalanes difuntos, imm.ortales en sus hazañas. En Barcelona : por Gabriel Nogues : imprimele por mandato del Consistorio, 1639. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 6196)



Identificador:

**B-057**

Codi:

CREJ62

Descripció

breu:

Creu de sant Jordi.

Producció: 1 edició

Descripció  
detallada:

Escut caironat amb la creu de sant Jordi, és a dir una creu plena de gules en camp d'argent. El marc és quadrat, amb florons esquemàtics en els extrems. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Catalunya. Diputació del General (Barcelona, 1543) [Marca A]

Gènere: Heràldica.

Mida: 62 x 64 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. La creu és l'ensinya de la Diputació del General de Catalunya. La creu no està gravada per la qual cosa ha calgut pintar-la de vermell després. La Diputació promou la representació del seu símbol per refermar les seves prerrogatives davant la Corona.



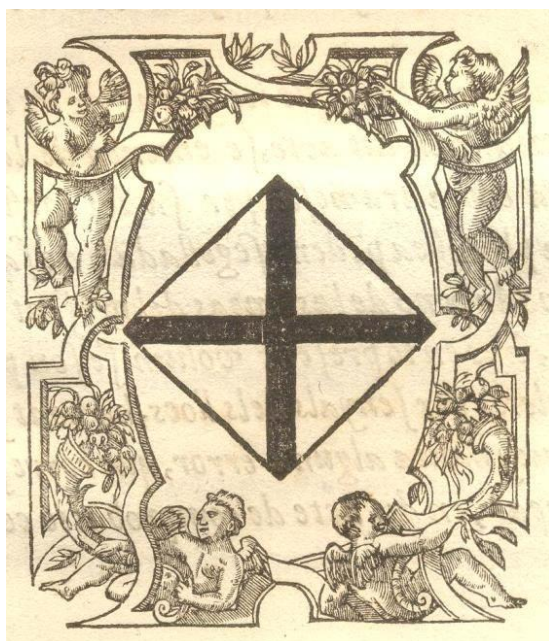
**B-057**

---

Catalunya. Diputació del General

Ordinacio[n]s sobre les Generalitats y Casa dela Deputacio del principat de Cathalunya, fetes enles corts generals ... en lany MDXLIJ. Barcelona : fonch acabada de estampar de ordinacio dels senyors deputats, per Carles Amoros, 1543. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 29-8º)



Identificador:

**B-058**

Codi:

CREJ76

Descripció

breu:

Creu de sant Jordi.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut caironat amb la creu de sant Jordi, és a dir una creu plena de gules en camp d'argent. La creu té un marc amb àngels, flors i corns de l'abundància. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Catalunya. Diputació del General (Barcelona, 1587) [Marca B]

Gènere: Heràldica.

Mida: 76 x 64 mm.

Bibliografia:

Relacions: Bornat, Claudi (Barcelona, 1561-1578) [Marca I]: el mateix marc.

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. La creu és l'ensinya de la Diputació del General de Catalunya. Aquesta entitat promou la representació del seu símbol per refermar les seves prerrogatives davant la Corona.

**B-058**

---

Catalunya. Diputació del General

Capitols sobre lo redres del General de Cathalunya y Casa de la Diputacio, fets en les corts celebrades en Montço ... any 1585. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-II-26)b



Identificador:

**B-059**

Codi:

CREJ80

Descripció  
breu:

Creu de sant Jordi.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut caironat amb la creu de sant Jordi, és a dir una creu plena de gules en camp d'argent. El marc és ovalat, molt guarnit amb volutes, màscares i diverses figures humanes, dues de les quals, enfilades a la part superior, toquen trompetes. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Catalunya. Diputació del General (Barcelona, 1620-1632) [Marca D]

Gènere: Heràldica.

Mida: 80 x 76 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. La creu és l'ensinya de la Generalitat i apareix perquè el text és fruit d'aquesta entitat i és ella qui mana publicar l'obra.

## **B-059**

---

Catalunya. Diputació del General

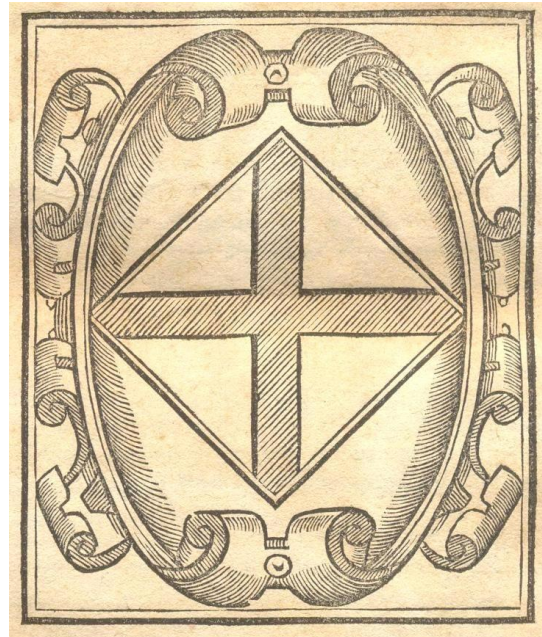
Capitols dels drets y altres coses del General del principat de Cathalunya ... fets en corts generals del any M CCCC LXXXI fins en lo any M D LXIIII inclusiue y dels drets que per practica y altrament se paguen. En Barcelona : estampats per manament dels senyors deputats, en casa de Llorens Deu y Hieronym Margarit, 1620. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-II-19)

Peguera, Lluís de

Practica, forma y stil de celebrar corts generals en Catalunya y materias incidents en aquellas. Barcelona : de manament dels senyors deputats de Catalunya, per Gerony Margarit, 1632. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-II-95)



Identificador:

**B-060**

Codi:

CREJ86

Descripció

breu:

Creu de sant Jordi.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut caironat amb la creu de sant Jordi, és a dir una creu plena de gules en camp d'argent. El marc és doble: l'interior és ovalat, decorat amb volutes i l'exterior és un marc rectangular ornat amb un filet. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Catalunya. Diputació del General (Perpinyà, 1659) [Marca F]

Gènere: Heràldica.

Mida: 86 x 72 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. La creu és l'ensenyà de la Generalitat i apareix perquè el text és fruit d'aquesta entitat i és ella qui mana publicar l'obra.

**B-060**

---

Catalunya. Diputació del General

Defensa de las regalías, constituciones, priuilegis y llibertats del principat de Catalunya y comtats de Rossello y Cerdaña. [Barcelona?] : per orde dels molt illustres señors deputats y oidors de comptes del General de Catalunya, en Perpiña residints, 1659. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 2449)



Identificador:

**B-061**

Codi:

CREJ115

Descripció  
breu:

Creu de sant Jordi.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut amb la creu de sant Jordi, és a dir una creu plena de gules en camp d'argent. Envolta la creu un marc ovalat que flanquegen dos llancers. Els soldats estan damunt d'un casc o d'una tortuga que no alça el cap. Damunt i sota l'oval hi ha una decoració amb volutes, fruits i branquillons amb fulles. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Catalunya. Diputació del General (Barcelona, 1675-1681) [Marca G]

Gènere: Heràldica.

Mida: 115 x 86 mm.

Bibliografia:

Relacions: Bonilla, Juan de (Barcelona, 1606-1620) [Marca C]: el mateix marc, però sense el lema i les inicials que l'acompanyaven.

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. La creu és l'ensinya de la Generalitat i apareix perquè el text és fruit d'aquesta entitat i és ella qui mana publicar l'obra.



## **B-061**

Catalunya. Diputació del General

Capitols del General del principat de Cathalunya, comtats de Rossellò y Cerdanya, fets en les corts celebrades en lo monestir de Sant Francesch de Barcelona, per la S.C.R.M. del rey don Phelip ... en lo any MDXCIX . En Barcelona : de manament dels molt illustres senyors deputats : en casa de Rafel Figuerò, 1681. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 11071)

Catalunya. Diputació del General

Iustificacion iuridica de las contrafacciones que insta la Generalidad del principado de Cataluña contra el Tribunal de la Capitania General. En Barcelona : por mandado de los señores diputados y oydores de cuentas del General de Cataluña : por Rafel Figuerò, 1675. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 9983)



Identificador:

**B-062**

Codi:

CREJ116

Descripció

breu:

Creu de sant Jordi.

Producció: 11 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut amb la creu de sant Jordi, és a dir una creu plena de gules en camp d'argent. El marc és ovalat i ricament ornamentat, amb un àngel, màscares i motius vegetals. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Catalunya. Diputació del General (Barcelona, 1601-1646) [Marca C]

Gènere: Heràldica.

Mida: 117 x 80 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. La creu és l'ensinya de la Generalitat i apareix perquè el text és fruit d'aquesta entitat i és ella qui mana publicar l'obra.

## B-062

### Catalunya. Diputació del General

Allegacio en dret en iustificacio de la pretencio y dupte firmat per part del syndich del General per les contrafactions preten esser fetas en la captura, embarcacio y extractio de la present prouincia ... En Barcelona : per manament del molt illustres senyors deputats de Cathalunya, estampat en casa de Gabriel Nogues, 1646. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 5128)

### Catalunya. Diputació del General

Alegacion en derecho en confirmacion de la relacion de los ... deputados y oydores del General de Cathaluña ... en orden a los procedimientos que se hizieron en las villas de Mataron y Areñs y en la Real Audiencia de Cathaluña. [Barcelona] : por mandado de los señores deputados, por Gabriel Nogues, 1638. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 5354)

### Catalunya. Diputació del General

Capitols del General del principat de Cathalunya, comptats de Rossello y Cerdanya, fets en les corts celebrades en lo monestir de Sant Francesc de Barcelona ... en lo any MDXCIX. Estampats en Barcelona : de manament dels senyors deputats del General de Cathalunya, 1601 (estampat en Barcelona : en la estampa de Iaueme Cendrat). 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 125-8º)

### Catalunya. Diputació del General

Capitols del General del principat de Cathalunya ... fets en les Corts celebrades en lo monestir de sanct Francesch de Barcelona ... per lo redres del General y Casa de la Deputacio, en lo any M D XCIX. Estampats de nou en Barcelona : de manament dels senyors deputats, per Hierony Margarit, 1621. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-V-59)

### Catalunya. Diputació del General

Capitols del General del principat de Cathalunya ... fets en les Corts celebrades en lo monestir de sanct Francesch de Barcelona ... per lo redres del General y Casa de la Deputacio, en lo any M D XCIX. Esta[m]pats de nou en Barcelona : de maname[n]t dels señors deputats, per Hierony Margarit, 1630. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-V-60)

Catalunya. Diputació del General

Capitols resultants de las sententias fetas per los molt illustres senyors visitadors del General de Cathalunya acerca dels carrechs dels officials de la Casa de la Deputacio y General de Barcelona y altres publicades en lo any MDCXXI. De manament dels senyors visitadors, en Barcelona : per Hierony Margarit, 1621. 4º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 392)

Catalunya. Diputació del General

Discurso y memorial hecho por F. Francisco de Copons ... Luis de Copons ... y Fr. Ioseph de Calders ... Francisco de Rocaberti y Pau, Francisco Iorda y de Gallart, y Ioseph Bautista Astor ... micer Felipe Planti, micer Geronymo Guerau y micer Francisco Pedro Rubi ... En Barcelona : por orden de los señores diputados, por Geronymo Margarit, 1622. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: Ms. 2120/10)

Catalunya. Diputació del General

Informacion en derecho de prueua de las contrafacciones a las constituciones de Cathaluña que resultan de la pragmatica de fortificaciones y reales editos contra franceses, que se publicaron en la ciudad de Barcelona à dos de enero de 1639. Barcelona : por mandado de los señores deputados, por Gabriel Nogues, 1639. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 5362)

Catalunya. Diputació del General

Iustificacio en conciencia de auer pres lo Principat de Catalunya las armas pera resistir als soldats que de present la inuadeixen y als altres que amenassan inuadir-la. [Barcelona] : per manament dels ... deputats y oydors de comtes del General de Cathalunya, estampat en Barcelona per Gabriel Noguès, 1640. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 5175)

Catalunya. Diputació del General

Replicas a los puntos que en respuesta de la relacion ... que se imprimio por los deputados del General de Cathaluña han nuevamente salido à luz por parte de los ministros reales. Barcelona : por mandado de los señores deputados, por Gabriel Nogues, 1639. 2º

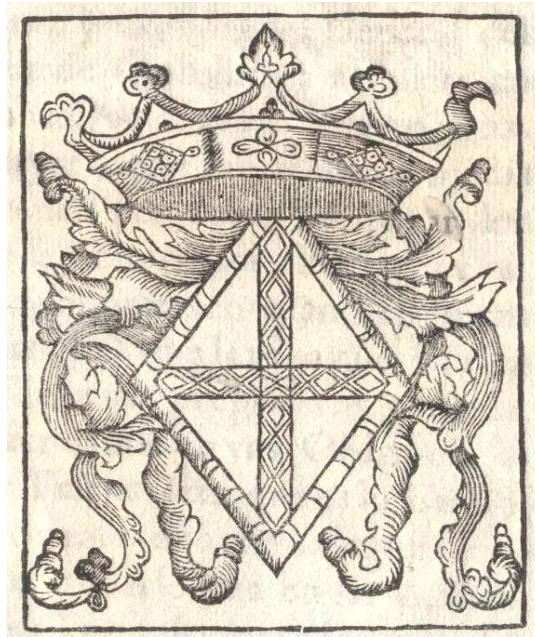
Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 5357)

Catalunya. Diputació del General

Señor, don Iuan Grau y Monfalcon, agente del principado de Cataluña y sindico de la ciudad de Barcelona, en nombre de los deputados del General del principado de Cataluña ... Por mandado de los señores deputados, impresso en Barcelona, por Gabriel Nogues, 1639. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 40)





Identificador:

**B-063**

Codi:

CREJ87

Descripció

breu:

Creu de sant Jordi amb corona.

Producció: 9 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut caironat amb la creu de sant Jordi, és a dir una creu plena de gules en camp d'argent. Damunt l'escut hi ha una corona de la qual surten llambrequins que el rodegen. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Catalunya. Diputació del General (Barcelona, 1688-1700) [Marca H]

Gènere: Heràldica.

Mida: 87 x 70 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. La creu és l'ensinya de la Generalitat i apareix perquè el text és fruit d'aquesta entitat i és ella qui mana publicar l'obra.

## B-063

### Catalunya. Diputació del General

Carta de la S.C. y R. Magestat del Rey ... als ... senyors deputats y oydors del principat de Cathalunya ... en resposta de la representació feta per los illustres consistoris de la Diputació y ciutat de Barcelona. Barcelona : estampada per manament de dit illustre y fidelissim consistori, en casa de Rafael Figuerò, [1690 o post.]. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 5170)

### Catalunya. Diputació del General

Carta real escrita als molt illustres y fidelissims senyors diputats y oydors de comptes del General del principat de Cathalunya, la data del qual es en Madrit al 1 de nohembre 1700. Barcelona : de manament de sas senyories, estampada en casa de Rafel Figuerò, 1700. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 12695)

### Catalunya. Diputació del General

Copia del real decret enviat per Sa Magestat ... al illustre consistori dels ... deputats y oydors de comptes del General del principat de Cathalunya, en resposta de la embaxada à Sa Magestat, feta per lo illustre marquès de Rupit, vescomte de Ioch, embaxador del dit principat. Barcelona : estampat per manament de dit illustrissim y fidelissim consistori, en casa de Rafel Figuerò, [1690 o post.]. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 5479)

### Catalunya. Diputació del General

Directori de la visita del General del principat de Catalunya y comptats de Rossellò y Cerdanya. En Barcelona : de manament de ses senyories, en casa de Rafel Figuerò, 1698. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 8-IV-104)

### Catalunya. Diputació del General

Libre dels quatre senyals del General de Catalunya. En Barc. : de manament de ses senyories, en casa de Rafel Figuerò, 1698. 4º

Museu Romàntic de Vilanova (top.: Papiol/2885)

Catalunya. Diputació del General

Ordinacio y crides manadas publicar per los illustrissims y fidelissims senyors deputats y oydors de comptes del General de Catalunya ... per la bona exacciò dels drets del General y bolla per lo trieni 1691. Barcelona : estampada per manament de dit illustrissim y fidelissim consistori, en casa de Rafel Figuerò, 1691. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 14879)

Catalunya. Diputació del General. Síndic

Por el syndico de la Generalidad de Cataluña con el lugartiniente de protonotario, archivero real y escrivanos de oficio en el iuyzio de contrafaccion que contra ellos se insta. Barcelona : impresso por orden del ilustrissimo y fidelissimo consistorio, en casa de Rafel Figuerò, 1691. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 399)

Catalunya. Diputació del General

Remey's per la matansa de la plaga de la llagosta. En Barcelona : estampats per manament de dit molt illustre consistori, en casa de Rafel Figuerò, 1688. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 6845 ter)

Espanya. Monarca (1665-1700 : Carles II)

Copia de vna real carta de la S.C. y R.M. del rey nostre senyor ... en resposta de la que li escrigueren los illustres y fidelissims senyors deputats del General de Cathalunya á 16 de juliol del corrent any 1691. Barcelona : estampada de orde del illustrissim y fidelissim consistori, en casa Rafel Figuerò, [1691?]. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 13963)







Identificador:

**B-064**

Codi:

CRED117

Descripció

breu:

Creu dels dominics.

Producció: 1 edició

Descripció  
detallada:

Creu de color blanc i negre amb els extrems en forma de flor de lis, en un fons amb els mateixos colors invertits. Heràldicament es descriu com un escut gironat d'argent i sabre, amb creu flordelisada ressaltant de l'un en l'altre. El marc està decorat amb volutes. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Apprehende arma & scutum et exurge in adiutorium mihi" ("Pren les armes i l'escut, i vine a ajudar-me")

Font literària Bíblia. Llibres dels Salms, 35, 2.

Editor, etc: Dominics. Província d'Aragó (Barcelona, 1599)

Gènere: Heràldica.

Mida: 117 x 111 mm. (amb lema: 98 x 148 mm.)

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. S'utilitza l'escut de l'orde dels dominics, vigent des d'època medieval.

**B-064**

---

Diago, Francisco

Historia de la prouincia de Aragon de la orden de predicadores, desde su origen y principio hasta el año de mil y seyscientos. [Barcelona] : impressa por Sebastian de Cormellas en Sancta Caterina Martyr de Barcelona, a costa de la prouincia, 1599. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: R(2)-Fol-59)



Identificador:

**B-065**

Codi:

CRED122

Descripció

breu:

Creu dels dominics.

Producció: 1 edició

Descripció  
detallada:

Creu de color blanc i negre amb els extrems en forma de flor de lis, en un fons amb els mateixos colors invertits. Heràldicament es descriu com un escut gironat d'argent i sabre, amb creu flordelisada ressaltant de l'un en l'altre. El marc està decorat amb motius florals i corns de l'abundància. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Convent de Santa Caterina (Barcelona, 1583)

Gènere: Heràldica.

Mida: 122 x 91 mm.

Bibliografia:

Relacions: Malo, Pere (Barcelona, 1573-1583) [Marca B]: el mateix marc.

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. S'utilitza l'escut de l'orde dels dominics, vigent des d'època medieval.

**B-065**

---

Trujillo, Tomás

Thesauri concionatorum ... tomus primus [-secundus]. Barcinone : ex typographia Petri Mali & expensis Conuentus Sanctae Catherinae Martyris Barcinonesis, 1583. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 150-Fol)



Identificador:

**B-066**

Codi:

CUPB53

Descripció

breu:

Cupido, bola i corns de l'abundància.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Cupido, déu de l'amor, amb els ulls embenats, a punt de disparar el seu arc, damunt d'una bola sostinguda per un pilar. A banda i banda corns de l'abundància dels quals neixen fulles i raïms, i, en la part inferior, les lletres I, C i A. Al peu del pilar hi ha un gos ajagut. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Amorós, Joan Carles (Barcelona, 1543) [Marca A]

Gènere: Mitologia.

Mida: 53 x 41 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 94.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

De concepció renaixentista, és una marca parlant per la presència del déu de l'amor. La bola i les cornucòpies al·ludeixen a la fortuna, un tema molt conreat a l'època. El gos ajagut recorda les marques de Carles Amorós, però les inicials assenyalen el taller del fill.

**B-066**

---

Giovio, Paolo

Commentario delas cosas de los turcos. Fue impressa ... enla ínclita ciudad de  
Barcelona : por Carlos Amoros, 1543. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-III-22)



Identificador:

**B-067**

Codi:

CUPB55

Descripció

breu:

Cupido, bola i corns de l'abundància.

Producció: 6 edicions.

Descripció  
detallada:

Cupido, déu de l'amor, amb els ulls embenats, a punt de disparar el seu arc, damunt d'una bola sostinguda per un pilar. A banda i banda corns de l'abundància, amb les lletres I, C i A a la part inferior. Al peu del pilar hi ha un gos ajagut. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Amorós, Joan Carles (Barcelona, 1546-1550) [Marca B] ; Vídua de Joan Carles Amorós [Marca B] (Barcelona, 1554)

Gènere: Mitologia.

Mida: 55 x 41 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 93.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

De concepció renaixentista, és una marca parlant per la presència del déu de l'amor. La bola i les cornucòpies al·ludeixen a la fortuna, un tema molt conreat a l'època. El gos ajagut recorda les marques de Carles Amorós, però les inicials assenyalen el taller del fill.



## B-067

Bernabé, de Palma

Via spiritus. Barcelona : en casa de Ioan Carles Amoros, 1549. 8<sup>o</sup> Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/8/30)

Boscà d'Almogàver, Joan

Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega, repartidas en quatro libros. En Barcelona : [Jaume Cortey], 1554 (Barcelona : en la officina de la viuda Carles Amorosa, 1554. 8<sup>o</sup>)

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 49-8<sup>o</sup>)

Flor dels sancts. Barcelona : a d[e]speses de Jaume Lacera : estompat p[er] Carles Amoros, 1547. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-VI-17)

Isop

[Faules d'Isop]. Fonch estampada ... en la molt nobla ciutat de Barcelona : per Joan Carles Amoros, y adespeses de Joan Gordiola, libreter, 1550

Actualment no se'n coneix cap exemplar.

Llull, Ramon

Dialogos entre l'amor diuinal, la esposa anima y la humana raho. Excudebat Barcinone : Ioannes Carolus Amoros, 1546. 8<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-II-64)

Verí, Miquel

Michaelis Verini poetae christianissimi Sententiae morales. Ac Ioa[n]nis Sulpitij Verulani de mensae doctrina opusculu[m]. [Barcinone] : Caroli Amorosi prelo excussa, 1548. 8<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-III-44)



Identificador:

**B-068**

Codi:

CUPB55d

Descripció

breu:

Cupido, bola i corns de l'abundància.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Cupido, déu de l'amor, amb els ulls embenats, a punt de disparar el seu arc, damunt d'una bola sostinguda per un pilar. A banda i banda corns de l'abundància, amb les lletres I, C i A a la part inferior. Al peu del pilar hi ha un gos ajagut. Flanquejant l'escena, a dreta i esquerra apareix una divisa. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Amor omnia vincit" ("L'amor triomfa sobre tot").

Font literària "Bucòliques", de Virgili. Llibre X, 61

Editor, etc: Amorós, Joan Carles (Barcelona, 1543) [Marca B, variant]

Gènere:

Mitologia.

Mida: 55 x 41 mm. (amb lema: 55 x 57 mm.)

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

De concepció renaixentista, és una marca parlant per la presència del déu de l'amor. La bola i les cornucòpies al·ludeixen a la fortuna, un tema molt conreat a l'època. El gos ajagut recorda les marques de Carles Amorós, però les inicials assenyalen el taller del fill. El lema referma la visió humanista.

**B-068**

---

Satorres, Francesc

Francisci Satorris Sacrifici Balagariensis tragoedia delphinus. Barcinone : apud Carolum Amorosum, 1543. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-I-43)



Identificador:

**B-069**

Codi:

DEDM72

Descripció

breu:

Dèdal volant en un paisatge costaner.

Producció: 16 edicions.

Descripció  
detallada:

Dèdal, barbut i alat, vola assenyalant amb una mà al sol, i amb l'altra, a la terra on deu haver caigut el seu fill Ícar en apropar-se massa al sol i fondre's la cera que unia les ales confeccionades. Sota Dèdal, un paisatge costaner, amb peixos, ocells i vaixells solcant les aigües, i un port i les muntanyes que l'envolten. El marc és ovalat, decorat amb motius florals i corns de l'abundància. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Pau Cortey & Pere Malo (Barcelona, 1570-1571) [Marca A] ; Malo, Pere (Barcelona, 1570-1583) [Marca A] ; Garrich, Gaspar (Girona, 1619) [Marca A]

Gènere: Mitologia.

Mida: 72 x 53 mm.

Bibliografia: Viada (1920) 3 bis ; Millares Carlo (1981) 7.

Relacions: Rayner, Pere (Barcelona, 1568): còpia, excepte els lemes.

Anàlisi de  
la marca:

Escena extreta de la mitologia grecoromana, d'acord amb l'estètica renaixentista.

## B-069

Antist, Vicent Justinià

Verdadera relacion de la vida y muerte del padre fray Luys Bertran. En Barcelona : por Iuan Pablo Menescal, 1583 (Impresso en Barcelona : en casa de Pedro Malo). 8º

Seminari Diocesà de Girona (top.: S-292)

Cassì, Jaume

Sylua comoedia de vita et moribus. Barcinone : vaeneunt apud Michaellem Despi alias Pepi, bibliopolam Geru[n]dae, 1576 (Barcinone : in aedibus Petri Mali). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 6-VI-12)

Costa, Juan

Ioan. Costae, Caesaraugustani in Barcinonensi academia eloquentiam publicè profitentis De elocutione oratoria libellus. Barcinone : in aedibus Petri Mali, 1572. 8º

Seminari Conciliar de Barcelona (top.: 871. 085 Cos)

Eurípides

Euripidis Alcestis. Barcinone : apud Petrum Malum, 1577. 8º

Euripidoy Alkestis = Euripidis Alcestis. Barcinone : apud Petrum Malum, 1577. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-2795-2)

Montañés, Vicente

De principiis praenoscendis sacrae theologiae. Barcinone : in aedibus Petri Mali : expensis illustr. Domini D. Caroli à Cardona, 1570 (Barcinone : in aedibus Petris Reignerii). 4º

Biblioteca Pública de Albacete (top.: 202)

Nunyes, Pere Joan

Alphabetum Graecum. Barcinone : ex officina Petri Mali, 1575. 8º Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/8/29-2)

Nunyes, Pere Joan

Institutiones rhetoricae ex progymnasmatis potissimum Aphthonii atque ex Hermogenis arte. Barcinone : ex officina Petri Mali, 1578. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/9/7)

Nunyes, Pere Joan

Typus institutionum grammaticarum etymologiae et [syntaxeos] linguae Graecae. Barcinone : apud Petru[m] Malu[m], 1577 . 8<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/8/29-1)

Sunyer, Pere

Terra : dialogus in gratiam puerorum editus. Barcinone : ex typographia Petri Mali, 1574. 8<sup>o</sup>

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: ACV Ripoll 8 (3))

Tittelmans, Franciscus

Compendium dialecticae F. Titelmanni ad libros logicorum Aristotelis. Barcinone : in aedibus Pauli Cortey & Petri Mali, 1570. 4<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/7/27)

Tittelmans, Franciscus

Compendium physicae Francisci Titelmanni ad libros Aristotelis De naturali philosophia vtilissimum. Barcinone : in aedibus Petri Mali, 1572. 4<sup>o</sup>

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1074)

Tittelmans, Franciscus

Compendium dialecticae F. Titelmanni ad libros logicorum Aristotelis. Barcinone : in aedibus Societatis Bibliopolarum, 1576 (Barcinone ; in aedibus Petri Mali). 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-VI-30)

Tomàs d'Aquino, sant

D. Thomae De ente & essentia libellus. Barcinone : apud Petrum Malo : venense en casa de Valenti Montfort, 1583. 8<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 Ms 1908 Imp.1)

Verí, Miquel

Michaelis Verini poetae christianissimi Sententiae morales. Barcinone : in aedibus Societatis Bibliopolarum ([Barcinone] : Pauli Cortey & Petri Mali prelo excussa, 1571. 8<sup>o</sup>

Biblioteca Nacional de España (top.: R/29974)

Verí, Miquel

Michaelis Verini ... Sententiae morales, ac Ioannis Sulpitij Verulani De mensae doctrina opusculum. Gerundae : ex typographia Gasparis Garrich, 1619. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-L-200)

Virgili Maró, Publi

Eglogas de Virgilio. En Barcelona : en casa de Iuan Pablo Manescal, 1574 ([Barcelona]: fueron Impressas estas eglogas en casa de Pedro Malo impressor de libros). 8º

Biblioteca Nacional de España (top.: R/8852)



Identificador:

**B-070**

Codi:

DEDM74

Descripció

breu:

Dèdal volant en un paisatge costaner.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Dèdal, barbut i alat, vola assenyalant amb una mà al sol, i amb l'altra, a la terra on deu haver caigut el seu fill Ícar en apropar-se massa al sol i fondre's la cera que unia les ales confeccionades. La paraula "Mediocriter" apareix flanquejant el personatge mitològic. Sota Dèdal, un paisatge costaner, amb peixos, ocells i vaixells solcant les aigües, i un port i les muntanyes que l'envolten. El marc és ovalat, decorat amb núvols, on s'inclou la primera part del lema. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Ne haut, ne bas. Mediocrement" ("Ni amunt, ni avall. Per la via del mig").

Font literària

Editor, etc: Rayner, Pere (Barcelona, 1568) [Marca C]

Gènere: Mitologia.

Mida: 74 x 53 mm.

Bibliografia: Viada (1920) 3 ; Vindel (1942) 274.

Relacions: Harsy, Denis de (Lió, 1534-1542): còpia exacta.

Anàlisi de  
la marca:

Escena extreta de la mitologia grecoromana, d'acord amb l'estètica renaixentista. El lema resumeix l'ensenyament moral: exhorta a la via del mig, a la moderació i a una vida sense excessos.



**B-070**

Burgos, Pere Alfons de

Libro de la preparacion para la muerte y de como deue ser tenia en poco. En Barcelona : en casa de Damia[n] Bajes y Iuan Mall, 1568 (impresso en Barcelona : por Pedro Regnyer). 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/8/20)



Identificador:

**B-071**

Codi:

DEDM123d

Descripció

breu:

Dèdal volant en un paisatge costaner.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Dèdal, barbut i alat, vola assenyalant amb una mà al sol, i amb l'altra, la terra on deu haver caigut el seu fill Ícar en apropar-se massa al sol i fondre's la cera que unia les ales confeccionades. Sota Dèdal, un paisatge costaner, amb peixos, ocells i vaixells solcant les aigües, i un port i les muntanyes que l'envolten. El marc és ovalat, decorat amb motius florals i corns de l'abundància. El lema està sobre el marc. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Inter utrumque" ("Entre l'un i l'altre").

Font literària "Metamorfosis", d'Ovidi. Llibre VIII, 206.

Editor, etc: Pau Cortey & Pere Malo (Barcelona, 1569) [Marca B, variant]

Gènere: Mitologia.

Mida: 123 x 90 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 275.

Relacions: Rayner, Pere (Barcelona, 1568): còpia, excepte lemes i marc.

Anàlisi de  
la marca:

Escena extreta de la mitologia grecoromana, d'acord amb l'estètica renaixentista. El lema resumeix l'ensenyament moral: exhorta a la via del mig, a la moderació i a una vida sense excessos. El lema, extret directament d'un poema clàssic, dota l'obra i els impressors d'un prestigi cultural.

**B-071**

---

Vileta, Joan Lluís

In Aristotelis philosophiam acroamaticam Lu. Ioan. Villetani ... Dictata. Barcinone : in aedibus Societatis bibliopolarum, 1569 (impressum Barcinone : in aedibus Pauli Cortei & Petri Mali, 1569). 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-3006)



Identificador:

**B-072**

Codi:

DEDM123

Descripció

breu:

Dèdal volant en un paisatge costaner.

Producció: 11 edicions.

Descripció  
detallada:

Dèdal, barbut i alat, vola assenyalant amb una mà al sol, i amb l'altra, la terra on deu haver caigut el seu fill Ícar en apropar-se massa al sol i fondre's la cera que unia les ales confeccionades. Sota Dèdal, un paisatge costaner, amb peixos, ocells i vaixells solcant les aigües, i un port i les muntanyes que l'envolten. El marc és ovalat, decorat amb motius florals i corns de l'abundància. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Pau Cortey & Pere Malo (Barcelona, 1571) [Marca B]; Malo, Pere (Barcelona, 1573-1583) [Marca B]; Oliver, Antoni (Barcelona, 1585-1587); Malo, Pau (Barc., 1594) [Marca B]; Amelló, Joan (Barc., 1600) [Marca B]; Garrich, Gaspar (Girona, 1620) [Marca B]

Gènere: Mitologia.

Mida: 123 x 90 mm.

Bibliografia:

Relacions: Rayner, Pere (Barcelona, 1568): còpia, excepte lemes i marc.

Anàlisi de  
la marca:

Escena extreta de la mitologia grecoromana, d'acord amb l'estètica renaixentista.

## B-072

Libro de los siete sabios de Roma. En Barcelona : vendense en casa de Francisco Trinxer, 1583 (fue impresso en la muy noble y leal ciudad de Bercelona ; en casa de Pedro Malo). 4º

British Library (top.: G. 10194)

Luis, de Granada, fray

Primera [-quinta] parte de la introduccion del simbolo de la fe. Impresso en Gerona : en casa de Gaspar Garrich : y à su costa, 1620

Convent dels caputxins de Palma

Nebrija, Antonio de

Aurea expositio hymnorum vna cum textu. Barcinone : ex typographia Pauli Cortey & Petri Mali, 1571. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 90-8º)

Lexicon, seu Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis. Barcinone : apud Antonium Oliuer, 1585 (excudebat Barcinone: Iacobus Cendrat). 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 15-VI-51)

Nebrija, Antonio de

Lexicon, seu Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis. Barcinone : apud Antonium Oliuer, 1587 (excudebat Barcinone: Iacobus Cendrat, 1585). 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-VI-19)

Pasqual, Ramon

A.R. patris fratris Raymundi Pasqual ... In epistolam B. Pauli apostoli ad Romanos iuxta catholicam doctrinam Pij ac eruditi commentarij. Barcinonae : Paulus Malus excudebat, 1594. 2º. Portada i colofó.

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-580)

Pasqual, Ramon

Praeclarissima commentaria in epistolam B. Pauli apostoli ad Romanos. Barcinone : expensis Lelij Marini, mercatoris Veneti, 1597 (Barcinonae : Paulus Malus excudebat, 1594). 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/1/19)

Pasqual, Ramon

Praeclarissima commentaria in epistolam B. Pauli apostoli ad Romanos. Barcinone : expensis Ioannis Simon, 1601 (Barcinonae : Paulus Malus excudebat, 1594). 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-60/2/8)

Peguera, Lluís de

Nobilis Ludovici a Peguera ... Aurea et elegans repetitio in cap. Incipien. Item ne super laudemio ... Barcinonae : apud Petrum Mali, 1577. 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/2)

Vilanova, Bartomeu

Bartholomaei Villanovani ... In Porphyrii voces praedicabiles, et Aristotelis Dialecticam comm.unem et Analyticam perspicua et dilucida expositio. Barcinone : ex Typographia Petri Mali, 1573. 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/2/31)

Villegas, Alonso de

Flos sanctorum. Segunda parte. Impresso en Barcelona : en casa de Ioan Amello : vendense en la mesma emprenta, 1600. 2<sup>o</sup>

Bibliothèque nationale de France (top.: H-2283)





Identificador:

**B-073**

Codi:

FELC34

Descripció

breu:

Deessa amb caduceu i cornucòpia.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Figura femenina, amb barret, asseguda, que du a les mans la cornucòpia i el caduceu, símbols de prosperitat i salut. Aquesta imatge sembla correspondre a Felicitas, la deessa romana de la felicitat. L'envolta un marc ovalat molt guarnit amb motius vegetals, arquitectònics i éssers alats, que inclou, a la part inferior, el monograma del llibreter, que combina les quatre lletres del seu cognom. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Moyà, Josep (Barcelona, 1682-1683) [Marca A]

Gènere: Mitologia.

Mida: 34 x 42 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

La marca manifesta el coneixement del propietari de la tradició grecollatina, que demostra la seva cultura. D'altra banda, l'ús d'aquesta divinitat té la finalitat de propiciar el negoci editorial.



**B-073**

---

Mayo, Juan

Principios de geometria : sacadòs de los elementos de Euclides. Barcelona : por Iuan Iolis : acosta de Iosef Moyà, librero, vendense en su casa la libreria, 1682. 18<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 15-I-104/14)

Tencke, Jérôme

Instrumenta curationis morborum. Barcinone : apud Iosephum Forcada : expens. Iosephum Moya, bibliop., 1683. 12<sup>o</sup>

Biblioteca Pública de Lleida (top.: 1801)



Identificador:

**B-074**

Codi:

FELC50

Descripció

breu:

Deessa amb caduceu i cornucòpia.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Figura femenina, amb barret, asseguda, que du a les mans la cornucòpia i el caduceu, símbols de prosperitat i salut. Aquesta imatge sembla correspondre a Felicitas, la deessa romana de la felicitat. L'envolta un marc ovalat molt guarnit amb motius vegetals, arquitectònics i éssers alats, que inclou, a la part inferior, el monograma del llibreter, que combina les quatre lletres del seu cognom. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Moyà, Josep (Barcelona, 1679-1684) [Marca B]

Gènere: Mitologia.

Mida: 50 x 66 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 522.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

La marca manifesta el coneixement del propietari de la tradició grecollatina, que demostra la seva cultura. D'altra banda, l'ús d'aquesta divinitat té la finalitat de propiciar el negoci editorial.

**B-074**

---

Poësias selectas de varios autores latinos. Impresso en Tarragona : por Joseph Soler : a costa de Ioseph Moya, mercader de libros, vendense à su casa en la libreria, 1684. 4º

Monestir de Poblet (top.: R150-22)

Vilalta, Rafel

Tractat de les cerimonies de la missa resada y solemne. En Barcelona : en la estampa de Matheuat administrada per Marti Gelabert : venense en la llibreteria en casa de Ioseph Moyá, llibreter, 1679. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-65/7/12)



Identificador:

**B-075**

Codi:

FELC67

Descripció

breu:

Deessa amb caduceu i cornucòpia.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

Figura femenina, amb barret, asseguda, que du a les mans la cornucòpia i el caduceu, símbols de prosperitat i salut. Aquesta imatge sembla correspondre a Felicitas, la deessa romana de la felicitat. L'envolta un marc ovalat molt guarnit amb motius vegetals, arquitectònics i éssers alats, que inclou, a la part inferior, el monograma del llibreter, que combina les quatre lletres del seu cognom. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Moyà, Josep (Barcelona, 1683-1689) [Marca C]

Gènere: Mitologia.

Mida: 67 x 85 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 521.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

La marca manifesta el coneixement del propietari de la tradició grecollatina, que demostra la seva cultura. D'altra banda, l'ús d'aquesta divinitat té la finalitat de propiciar el negoci editorial.

## **B-075**

---

Francés de Urrutigoyti, Tomás

Certamen scholasticum, expositio argumentum pro Deipara. Lugduni : sumptibus Laurentij Arnaud & Petri Borde : [Barcinone] : venundantur in aedibus Iosephi Moyà, bibliopolae, 1689. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-L-537)

Vilaplana, Antoni de

Tractatus de brachio militari et pristina nobilitate gotholanorum. Barcinonae : sumptibus Iosephi Moya, bibliopolae, 1683. 2º

Col·legi d'Advocats de Barcelona (top.: 942-105)

Vilaplana, Antoni de

Tractatus de brachio militari et pristina nobilitate gotholanorum. Barcinonae : sumptibus Iosephi Moya, bibliopolae, 1684. 2º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: 45/519)



Identificador:

**B-076**

Codi:

ESTR43

Descripció

breu:

Escut amb tres roses.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut amb tres roses disposades en forma de triangle invertit, penjat d'una anella. L'escut està dins d'un cercle, que sostenen dos angelets, flanquejats als extrems pels símbols dels evangelistes sant Marc i sant Lluc dins de medallons. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Montpezat, Pere (Barcelona, 1532-1534) [Marca B]

Gènere: Flora.

Mida: 43 x 160 mm.

Bibliografia:

Relacions: Rosembach, Joan (Barcelona, 1523): còpia del distintiu excepte el xebró de la seva marca H.

Anàlisi de  
la marca:

S'aprofita una xilografia decorativa usada en portades com a marc del distintiu. La relació professional amb Rosembach, que va ser el seu patró, explica l'adaptació de la seva marca.

**B-076**

---

Castiglione, Baldassarre

Los quatro libros del cortesano. Imprimidos en la muy noble ciudad de Barcelona : por Pedro Monpezat, 1534. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 7-IV-22)

Guevara, Antonio de

Libro del eloque[n]tissimo emp[er]ador Marco Aurelio co[n] el Relox de principes. [S.l. : Pere Montpezat], 1532. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 CM-3192)



Identificador:

**B-077**

Codi:

ESTR43+

Descripció

breu:

Escut amb tres roses i xebró.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut amb xebró alçat i tres roses disposades en forma de triangle invertit, penjat d'una anella. L'escut està dins d'un cercle, que sostenen dos angelets, flanquejats als extrems pels símbols dels evangelistes sant Marc i sant Lluc dins de medallons. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Rosembach, Joan (Barcelona, 1523) [Marca H]

Gènere: Flora.

Mida: 43 x 159 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 43.

Relacions: Götz, Nikolaus (Colònia, 1475): estructura de l'escut.

Anàlisi de  
la marca:

S'aprofita una xilografia decorativa usada en portades com a marc del distintiu. Marca parlant.



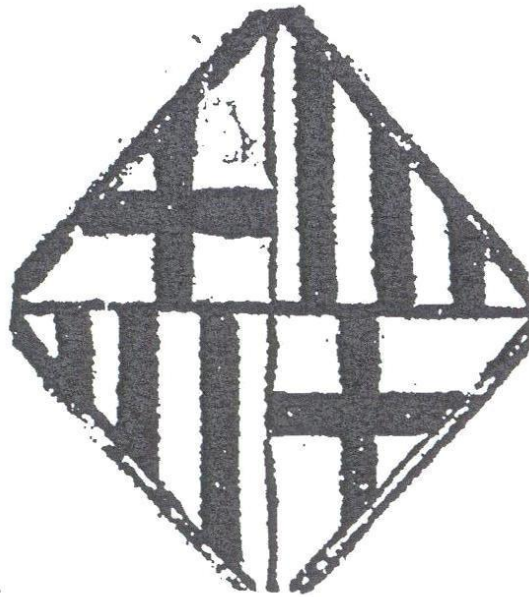
**B-077**

---

Nebrija, Antonio de

Aelij Antonij Nebrissensis Introductio[n]es in Latina[m] gra[m]maticen. Joa[n]nis  
Rosembachi exactissimi artificis p[re]lo Barcinone imp[re]ss[a]e, 1523. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 101-Fol.)



Identificador:

**B-078**

Codi:

ESCP45

Descripció

breu:

Escut de Barcelona.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut caironat quarterat. Creu plena de gules sobre camp d'argent, al primer i quart quarters, i tres pals de gules sobre camp d'or, al segon i tercer quarter. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Barcelona. Consell de Cent (Barcelona, 1641) [Marca A]

Gènere: Heràldica.

Mida: 45 x 45 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. L'escut és l'enssenya del Consell de Cent de Barcelona i apareix perquè és ell qui mana publicar l'obra.

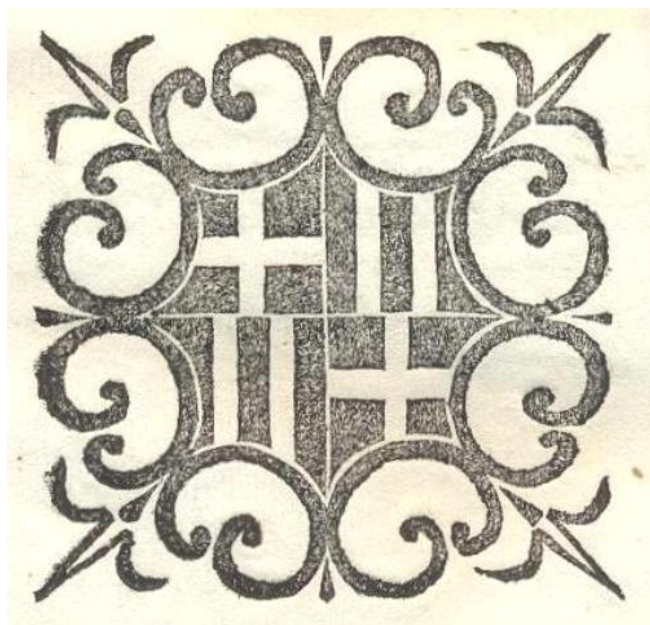
**B-078**

---

Rossell, Pere Joan

Relacio de vna carta que lo ... Conseller terç y coronell ha enuiat als ... consellers de la ciutat de Barcelona, donant auis del bon succes de les armadas de mar y terra ... a 4 de Iuliol de 1641. [Barcelona] : estampada en casa de Jaume Mathevat, per ordre del señors consellers, 1641. 4º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 445-11)



Identificador:

**B-079**

Codi:

ESCP63

Descripció  
breu:

Escut de Barcelona.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut quarterat. Creu plena de gules sobre camp d'argent, al primer i quart quarters, i dos pals de gules sobre camp d'or, al segon i tercer quarter. La imatge és emmarcada amb volutes, amb florons esquemàtics als quatre extrems.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Barcelona. Consell de Cent (Barcelona, 1646-1666) [Marca C]

Gènere: Heràldica.

Mida: 63 x 63 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. L'escut és l'ensena del Consell de Cent de Barcelona i apareix perquè és ell qui mana publicar l'obra.

## B-079

Harcourt, Henri de Lorraine, comte de

Carta escrita per lo serenissim senyor comte de Harcourt ... als ... consellers de la insigne ciutat de Barcelona. Estampada en Barcelona : per manament dels molt illustres senyors consellers de dita ciutat ... : en casa la viuda Mathevat, [1646 o post.]. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 6066)

Lluís XIV, rei de França

Carta escrita per la magestat del rey christianissim senyor nostre ... als ... consellers de la insigne ciutat de Barcelona. Estampada en Barcelona : per manament dels molt illustres senyors consellers de dita ciutat ... : en casa la viuda Mathevat, [1646 o post.]. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 5641)

Marianna, d'Àustria

Carta de la reyna, nuestra señora y gobernadora, a los muy ilustres señores conselleres de la ciudad de Barcelona. En Barcelona : por orden de los señores conselleres, en casa de Mathevat, 1666. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 2136)



Identificador:

**B-080**

Codi:

ESCP114

Descripció

breu:

Escut de Barcelona.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut quadrilong de tipus francès quarterat. Creu plena de gules sobre camp d'argent, al primer i quart quarters, i dos pals de gules sobre camp d'or, al segon i tercer quarter. Damunt de l'escut, un casc barrat amb corona, cimera i llambrequins. És l'ensenyà del Consell de Cent de Barcelona i apareix perquè el text és ella qui mana publicar l'obra.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Barcelona. Consell de Cent (Barcelona, 1642) [Marca B]

Gènere: Heràldica.

Mida: 114 x 92 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. L'escut és l'ensenyà del Consell de Cent de Barcelona i apareix perquè és ell qui mana publicar l'obra.

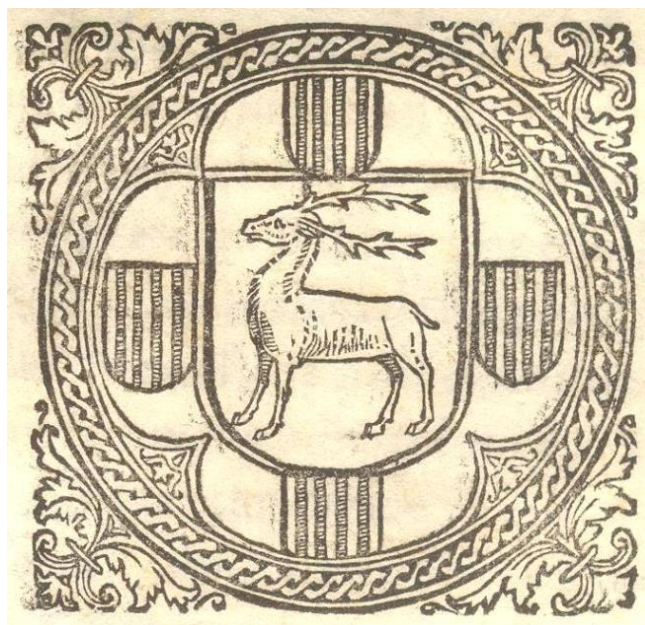
## **B-080**

---

Bartra, Francesc

Breu tractat de artilleria. En Barcelona : en casa de Jaume Mathevat, estamper de la ciutat y Vniuer., 1642 ([Barcelona] : fonch estampat lo present llibre per deliberacio del savi Consell de Cent de esta insigne ciutat de Barcelona, de manament dels molt illustres señors ...). 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/3/40)



Identificador:

**B-081**

Codi:

ECEC53

Descripció

breu:

Escut de Cervera.

Producció: 1 edició

Descripció  
detallada:

Escut d'un cervol envoltat de quatre escuts amb les armes de Catalunya. El conjunt s'envolta d'un anella circular que conté una sanefa. En la seva banda exterior, el cercle està adornat amb quatre florons. L'escut correspon al blasó de la ciutat.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Cervera. Paeria (Barcelona, 1679)

Gènere: Heràldica.

Mida: 53 x 54 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. L'escut és l'enseny de la Paeria de Cervera i apareix perquè és ell qui costea l'obra.



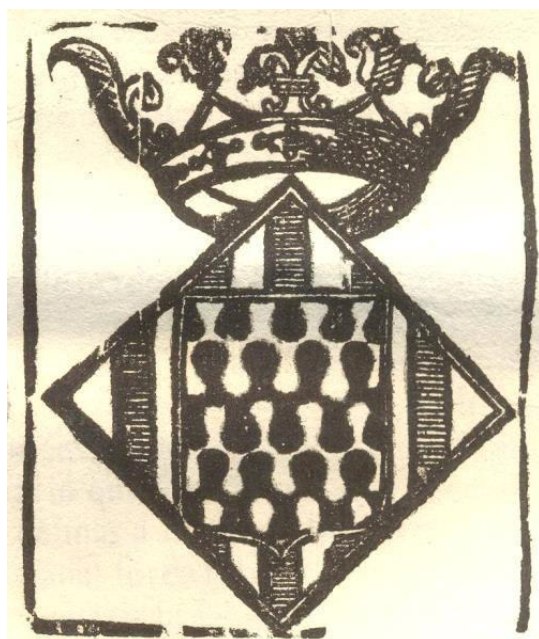
**B-081**

---

Costa, Ramon

Conclusiones publicas, en hazimiento de gracias por la publicacion de las pazes, entre las dos Coronas Catholica y Christianissima. Y Sacadas a luz a instancias de los magnificos y ilustres señores paheres de la muy noble y leal villa de Cervera, en Barcelona : por Iacinto Andreu, 1679. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Res 505/3-4<sup>o</sup>)



Identificador:

**B-082**

Codi:

ESGI71

Descripció

breu:

Escut de Girona.

Producció: 1 edició

Descripció  
detallada:

Escut de Girona (escut caironat d'or amb quatre pals de gules i escussó quadrilong ibèric vairat d'ondes d'argent i de gules), timbrat amb corona de príncep. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Girona (Girona, 1687)

Gènere: Heràldica.

Mida: 71 x 58 mm.

Bibliografia:

Relacions:

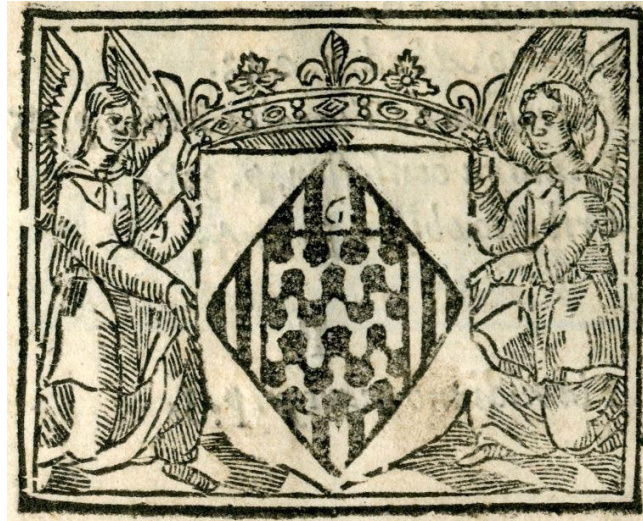
Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. L'escut és l'ensinya de les autoritats municipals de Girona, i apareix perquè són elles les que costegen l'obra.

**B-082**

Relacio dels motius per los quals nos castiga la divina iusticia regularment ab la plaga de las llagostas, dels danys que ocasionan en los regnes que la experimentan y dels remeys divinos y humans. Donala a la estampa la noble, fidelissima y sempre illustre ciutat de Gerona pera benefici universal de tota la diocesi. En Gerona : per Geronim Palol, 1687. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 7263)



Identificador:

**B-083**

Codi:

ESGA42

Descripció

breu: Escut de Girona i àngels.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut de Girona (escut caironat d'or amb quatre pals de gules i escussó quadrilong ibèric vairat d'ondes d'argent i de gules) amb una lletra G a la part superior, que es correspon amb la inicial del nom i el cognom de l'impressor. Dos àngels alçats sostenen l'escut que està inserit en un altre escut quadrilong apuntat, amb una corona per timbre. Envolta l'escena un marc rectangular. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Garrich, Gaspar (Girona, 1630) [Marca C]

Gènere: Heràldica.

Mida: 42 x 52 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 469.

Relacions: Escut de Girona: excepte la inicial de l'impressor.

Anàlisi de  
la marca:

El tipograf expressa la seva estreta vinculació amb la ciutat on treballa i on exerceix càrrecs municipals amb l'adaptació del blasó de la ciutat

**B-083**

---

Domènec, Antoni Vicenç

Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña. Impressa en Gerona : en la emprenta de Gaspar Garrich, librero, y à su costa, 1630. 2º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 217)



Identificador:

**B-084**

Codi:

CATC129

Descripció

breu:

Escuts de Catalunya i la Diputació del General.

Producció: 5 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut de Catalunya, això és, quatre pals de gules en camp d'or, amb casc i corona, cimera de rat penat i llambrequins. Flanquegen l'escut a la part inferior dos escuts més, petits i caironats amb la creu de sant Jordi —creu de gules en camp d'argent— amb els colors invertits. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Catalunya. Diputació del General (Barcelona, 1622?-1627) [Marca I]

Gènere: Heràldica.

Mida: 129 x 99 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. La creu és l'ensinya de la Generalitat i apareix perquè el text és fruit d'aquesta entitat i és ella qui mana publicar l'obra.

## B-084

### Catalunya. Diputació del General

Iuris allegatio pro Principatu Cathaloniae in iustificationem praetentionis, quam habet, quód summ.us vicecancellarij supremi Coron[a]e Aragonum concilij magistratus debet prouideri personis quae sint de corona, non alienigenis. [Barcinone] : mandato illustrium dominorum deputatorum, per Hieronymum Margarit, [1622 o post.]. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 12085)

### Catalunya. Diputació del General

Memorial o discurso hecho en favor del principado de Cathaluña contra la pretencion de la villa de Perpiñan y de los condados de Rossellon y Cerdaña, que quieren desunirse del dicho principado. [Barcelona] : de orden de los señores deputados, por Geronymo Margarit, 1627. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 260)

### Catalunya. Diputació del General

Memorial o discurso hecho por el principado de Cathaluña en respuesta de otro hecho por la villa de Perpiñan en su nombre y de los condados de Rossellon y Cerdaña, sobre la desunion y separacion de los dichos condados. [Barcelona] : de orden de los señores deputados, por Geronymo Margarit, 1627. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 10930)

### Catalunya. Diputació del General

Por el pricipado de Cathaluña, que el vicecancellor del Supremo Consejo de Aragon ha de ser de la corona. [Barcelona] : por Hieronymo Margarit, [1622 o post.]. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 11)

### Catalunya. Diputació del General

Pro principatu Cathaloniae in defensionem constit. IIII sub tit. de officio cancellarij & vicecancellarij in 1 volum. constit. disponentis vicecancellarium debere esse naturalem & domiciliatum in regnis Coronae Aragonum. [Barcinone]: mandato illustrium dominorum deputatorum, per Hieronymum Margarit, [1622 o post.]. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 22)



Identificador:

**B-085**

Codi:

ESAI48

Descripció

breu: Ferradures en escut, amb nens i àliga.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut amb una banda carregada amb tres ferradures, acompanyat de les lletres B i F. Una àliga subjecta l'escut amb les urpes mentre dos infants l'agafen de les ales. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Ferrer, Baltasar (Barcelona, 1698)

Gènere: Tècnica.

Mida: 48 x 75 mm.

Bibliografia:

Relacions: Lacavalleria, Antoni (Barcelona, 1649-1696): la mateixa estructura de l'escut, amb l'element central de la imatge dins d'una banda.

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, al·ludeix al cognom dels impressors. Les inicials es refereixen a Baltasar Ferrer, un illibretter coetani, probablement parent seu, potser per assenyalar la seva relació amb un llibreter de solvència reconeguda.



**B-085**

---

Nieremberg, Juan Eusebio

De la diferencia entre lo temporal y eterno. En Barcelona : en la imprenta de Francisco Guasch : a costa de Ioseph Ferrer y Ramon Ferrer, librerros, vendense en sus casas, en la libreria, 1698. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-L-2638)



Identificador:

**B-086**

Codi:

FLLI25

Descripció

breu:

Flor de lis.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Flor del lis flanquejada per les lletres L. i M. La flor segueix el model florentí, és a dir, el lliri de tres pètals i dos estams entre ells. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Manescal, Lluís (Barcelona, 1610) [Marca A]

Gènere: Flora.

Mida: 25 x 66 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta una motiu identificat amb els Giunta, grans editors italians coneguts arreu, per afirmar la qualitat de la producció de l'editor local.

**B-086**

---

Incarato, Fabio

Scrutinium sacerdotale, siue Modus examinandi, tam in visitatione episcopali quàm in susceptione ordinum. Barcinone : apud Hieronymum Margarit : expensis Ludouici Menescal, 1610. 8º.

Centre de Lectura de Reus (top.:264.14 Inc-12)



Identificador:

**B-087**

Codi:

FLLI32

Descripció

breu: Flor de lis.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Flor de lis flanquejada, a la part inferior, per les inicials de l'editor. La flor segueix el model florentí, és a dir, el lliri de tres pètals i dos estams entre ells. Generalment tintat de vermell. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Marini, Lelio (Barcelona, 1598) [Marca C]

Gènere: Flora.

Mida: 32 x 25 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 397.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta una marca identificada amb els Giunta, grans editors italians coneguts arreu, per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local.

**B-087**

---

Camós, Marc Antoni de

La fuente deseada, o Institucion de vida honesta y christiana. En Barcelona : a costa de Lelio Marini, mercader veneciano, 1598 (en Barcelona : en la emprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-I-75)



Identificador:

**B-088**

Codi:

FLLI32m

Descripció

breu:

Flor de lis, en marc.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Flor de lis flanquejada, a la part inferior, per les inicials de l'editor. L'envolta un marc rectangular de doble filet. La flor segueix el model florentí, és a dir, el lliri de tres pètals i dos estams entre ells. Generalment tot pintat de vermell. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Marini, Lelio (Barcelona, 1595-1596) [Marca B]

Gènere: Flora.

Mida: 32 x 28 mm.

Bibliografia:

Relacions: Hereus de Lucantonio Giunta, el Vell (Venècia, 1562): adaptació del dibuix i substitució de la inicial del cognom ; Giunta, Lucantonio, el Jove (Venècia, 1566-1584): adaptació del dibuix i substitució de la inicial del cognom.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta una marca d'un gran llibreter-tipògraf de Venècia, conegut arreu, per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local.

## **B-088**

---

Beja Perestrello, Luiz de

Responsiones casuum conscientiae. Barcinone : expensis Lelij Marini, mercatoris Veneti, 1596 (Barcinone : excudebatur apud Gabrielem Graells & Geraldum Dotil). 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-60/9/24)

Incar nato, Fabio

Scrutinium sacerdotale, siue Modus examinandi tàm in visitatione episcopali quàm in susceptione ordinum. Barcinone : expensis Lelij Marini, mercatoris Veneti, 1595. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/4/33)



Identificador:

**B-089**

Codi:

FLLI51n

Descripció

breu:

Flor de lis, en marc.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Flor de lis flanquejada, a la part inferior, per les inicials de l'editor. La flor segueix el model florentí, és a dir, el liri de tres pètals i dos estams entre ells. Està tancada en un marc ovalat decorat amb motius arquitectònics, busts i màscares. Generalment tintat de vermell la flor i les lletres; el marc, de color negre. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Marini, Lelio (Barcelona, 1597-1598) [Marca D]

Gènere: Flora.

Mida: 51 x 48 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta una marca identificada amb els Giunta, grans editors italians coneguts arreu, per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local. La combinació policroma de la marca destaca més l'element central de la imatge, d'un color més llampant.



**B-089**

---

Fonseca, Cristóbal de

Vida de Christo señor nuestro. Barcelona : en la emprenta de Iayme Cendrad, a costa de Lelio Marini, mercader veneciano, 1598. 4<sup>o</sup>

Österreichische Nationalbibliothek (top.: 32.S.20)

Franchis, Vincentius de

Decisiones nouissimae Sacri Regii Consilii Neapolitani. Barcinone : Laelij Marini, 1597 (Barcinone : Gabrielem Graells & Gerardum Dotil). 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 49-8<sup>o</sup>)



Identificador:

**B-090**

Codi:

FLLA111

Descripció  
breu:

Flor de lis, en marc.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Flor de lis flanquejada, a la part inferior, per les inicials de l'editor. La flor segueix el model florentí, és a dir, el lliri de tres pètals i dos estams entre ells. Hi ha un marc ovalat decorat amb motius arquitectònics i màscares, d'on sobresurten àngels que duen corones de llorer i atlants amb penjolls al coll. En alguns exemplars la flor i les lletres estan pintades de vermell. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Marini, Lelio (Barcelona, 1597) [Marca E]

Gènere: Flora.

Mida: 111 x 88 mm.

Bibliografia:

Relacions: Giunta, Lucantonio, el Jove (Venècia, 1596-1600): còpia exacta de la marca, llevat de la inicial del cognom.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta una marca d'un gran llibreter-tipògraf de Venècia, conegut arreu, per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local.

**B-090**

---

Portugal. Desembargo do Paço

Decisiones Supremi Senatus Regni Lusitaniae. Barcinone : expensis Lelij Marini, mercatoris Veneti, 1597 ([Barcinone] : excudebatur apud Gabrielem Graells & Gerardum Dotil). 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/1/17)

Identificador:

**B-091**



Codi:

FOMC45

Descripció

breu:

Fortuna i Mercuri amb vaixell.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

La deessa Fortuna, dreta, sosté una vela desplegada dins del vaixell on està el déu Mercuri, amb el casc alat i el caduceu. Als peus de la deessa, el monograma de Moyà i les lletres A.L.T, inicials dels altres tres llibreters. Envolta l'escena una anella ovalada que inclou el lema. Tota la composició està enquadrada en un marc rectangular decorat amb florons als extrems.

Lema:

"In dies arte ac fortuna" ("Amb art i fortuna tots els dies")

Font literària

Editor, etc: Moyà, Ascona, Llopis & Torre-Sánchez (Barcelona, 1683-1685) [Marca A]

Gènere: Mitologia.

Mida: 45 x 60 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 529.

Relacions: Dusinelli, Pietro (Venècia, 1582-1597): el mateix lema i adaptació de la imatge.

Anàlisi de  
la marca:

La marca manifesta el coneixement de la tradició grecollatina. La imatge i el lema tenen la finalitat de propiciar el negoci editorial. Es palesa la influència cultural italiana, sobretot de Venècia.

**B-091**

---

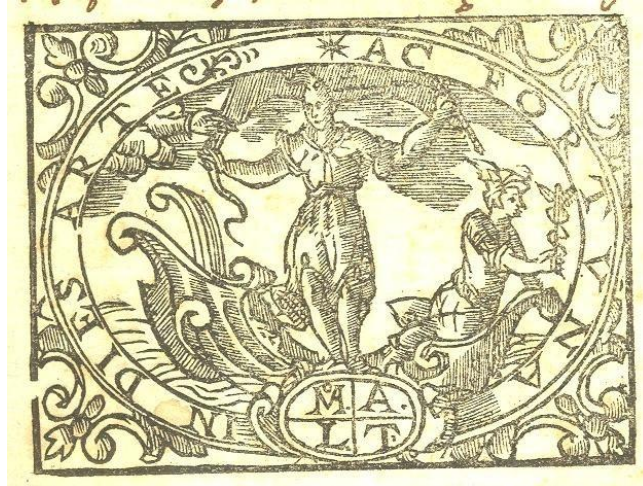
Fiol i Tomàs, Ignasi

Razones para convencer al pecador para que salga de pecado y se ponga en gracia de Dios. En Barcelona : por Joseph Lopez : a costa de Joseph Moyà, Jacinto Ascona, Franc. Llopis y Juan TerreSanchez,libreros, 1683. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-63/7/9)

Identificador:

**B-092**



Codi:

FOMC55

Descripció

breu: Fortuna i Mercuri amb vaixell.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

La deessa Fortuna, dreta, sosté una vela desplegada dins del vaixell que guia el déu Mercuri, amb el casc alat i el caduceu. Als peus de la deessa, el monograma de Moyà i les lletres A.L.T, inicials dels altres tres llibreters. Envoltat l'escena una anella ovalada que inclou el lema. Tota la composició està enquadrada en un marc rectangular decorat amb florons als extrems.

Lema: "In dies arte ac fortuna" ("Amb art i fortuna tots els dies")

Font literària

Editor, etc: Moyà, Ascona, Llopis & Torre-Sánchez (Barcelona, 1684) [Marca B]

Gènere: Mitologia.

Mida: 55 x 74 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 528.

Relacions: Dusinelli, Pietro (Venècia, 1582-1597): el mateix lema i adaptació de la imatge.

Anàlisi de  
la marca:

La marca manifesta el coneixement de la tradició grecollatina. La imatge i el lema tenen la finalitat de propiciar el negoci editorial. Es palesa la influència cultural italiana, sobretot de Venècia.

---

**B-092**

Andrade, Alonso de

Itinerario historial que deve guardar el hombre para caminar al cielo. En Barcelona : en la imprenta de Josef Lopez ... : a costa de Josef Moya, Jacinto Ascona, Juan Terresanchez y Franc. Lopez, librereros, vendense en sus casas, 1684. 2º

Convent dels caputxins de Palma



Identificador:

**B-093**

Codi:

FOTF55

Descripció

breu: Fortuna sembrant, amb el Temps i la Virtut.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

La deessa Fortuna sembra els camps. Al seu costat, el Temps —un vell barbut amb ales que porta un rellotge de sorra i la dalla— empeny l'arada, i la Virtut, armada amb llança. Envoltant l'escena figura una anella ovalada amb el lema. La part superior de l'oval està decorada amb un rostre, i a la part inferior hi ha les inicials dels tres llibreters. Estampa xilogràfica.

Lema: "Semina fortunae geminat cum tempore virtus" ("La virtut dobla les llavors de la fortuna amb el decurs del temps")

Font literària

Editor, etc: Payssa, Nivell & Roca (Barcelona, 1685)

Gènere: Mitologia.

Mida: 74 x 55 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 530.

Relacions: L. Arnaud, Borde, J. & P. Arnaud (Lió, 1679)

Anàlisi de  
la marca:

Marca col·lectiva d'origen lionès que expressa un eslògan corporatiu: la conducta virtuosa i la constància són eines necessàries per obtenir bons resultats.



**B-093**

---

Molina, Antonio de

Instruccion de sacerdotes. En Barcelona : en casa de Cormellas : a costa de Iuan Payssa, Bernardo Nivell y Iuan Roca, librerros, 1685. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 4-III-71)



Identificador:

**B-094**

Codi:

FIGU61

Descripció

breu:

Fulles de figuera.

Producció: 5 edicions.

Descripció  
detallada:

Tres fulles de figuera, nascudes del mateix tronc i disposades una al centre i les altres dues a banda i banda, de manera simètrica. Un marc ovalat envolta la planta, guarnit amb un rostre dins d'una petxina a la part superior, i el monograma del tipògraf a la part inferior. Rodeja el marc una orla floral. Estampa calcogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: **Figueró, Rafel (1693-1700)**

Gènere: **Flora.**

Mida: 61 x 105 mm.

Bibliografia: **Vindel (1942) 553.**

Relacions:

Anàlisi de  
la marca: **Marca parlant: al·ludeix al cognom.**

## B-094

Caussin, Nicolas

La corte santa. Barcelona : en la imprenta de Rafel Figuerò : a su costa y vendese en su misma casa, 1696-1698. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 14-V-39)

Colegio de Carmelitas Descalzos (Salamanca)

Collegij Salmanticensis FF. Discalceatorum B. Mariae de Monte Carmeli primitivae observantiae cursus theologiae moralis. Barcinone : sumptibus Raphaelis Figuero, typographi, venditur domo suo, 1692. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-3165)

Colegio de Carmelitas Descalzos (Salamanca)

Collegij Salmanticensis FF. Discalceatorum B. Mariae de Monte Carmeli primitivae observantiae cursus theologiae moralis. Barcinone : sumptibus Raphaelis Figuero, typographi, 1693. 2º

Biblioteca Pública de Girona (top.: A/6267)

Colegio de Carmelitas Descalzos (Salamanca)

Collegij Salmanticensis FF. Discalceatorum B. Mariae de Monte Carmeli primitivae observantiae cursus theologiae moralis. Barcinone : sumptibus Raphaelis Figuero, typographi, 1699. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 14-VI-36)

Jaime de Corella, fray

Suma de la theologia moral. Barcelona : impressa por Rafael Figueró, vendense en la misma imprenta y en la libreria en casa de Antonio Ferrer, Ramon Sopera, Balthasar Ferrer, Iuan Terresanchez, Iuan Cassañes, Iayme Batlle y Iuan Piferrer, <1700>. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 15-VI-2 (pt. 3))



Identificador:

**B-095**

Codi:

ESDL65

Descripció

breu:

Fus de teler, en escut sostingut per dones.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut ovalat que conté un fus de teler emmarcat dins de l'anella ovalada on s'inscriu el cognom de l'impressor. L'escut el sostenen dues dones vestides amb túniques, acompanyades cada una d'un animal: el lleó, la de l'esquerra; el gall, la de la dreta.

Lema:

Font literària

Editor, etc: **Texidó, Josep** (Barcelona, 1688?-1700?)

Gènere: **Tècnica.**

Mida: 65 x 89 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca: **Marca parlant: al·ludeix al cognom.**

---

**B-095**

Guerra y Ribera, Manuel de

Festiuidades de María Santissima. Barcelona : en la imprenta de Ioseph Texidò y à su costa, vendense en su casa, [1688 o post.]. 2º

Biblioteca Pública de Burgos (top.: 3119)e

Micó, Onofre

Lex evangelica pro concionibus Quadragesimae, misteris fidei aliquibus et sanctis. Barcinone : Iosephi Texido, typographi, venditur domi suae, [1700 o post.]. 2º.

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-62/2/15)



Identificador:

**B-096**

Codi:

**GATR31**

Descripció

breu:

Gat amb ratolí a la boca.

Producció: 4 edicions.

Descripció  
detallada:

Gat amb un ratolí a la boca i la cua alçada, sobre una base ovalada. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Margarit, Jeroni (Barcelona, 1614-1628) [Marca B]

Gènere: Fauna.

Mida: 32 x 41 mm.

Bibliografia:

Relacions: Eredi de Melchiorre Sessa (Venècia, 1584-1600) : còpia exacta, però al revés.

Anàlisi de  
la marca:

La marca manifesta la influència cultural italiana, sobretot de Venècia, en el món editorial català.

---

**B-096**

Església Catòlica. Diòcesi de Vic

Constitutiones synodales Vicensis. Barcinone : ex typographia Hieronymi Margarit, 1628. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-III-38)

Heliodor, d'Èmesa

Historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea. En Barcelona : por Geronymo Margarit y a su costa, 1614 (1615). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 8-I-5)

Luis, de Granada, fray

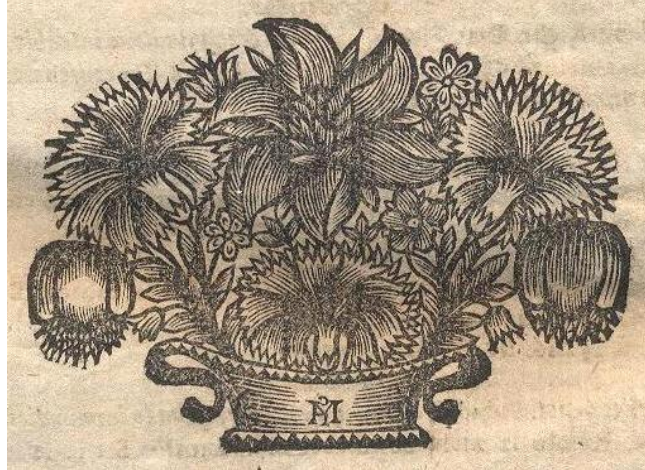
Primera [-quarta] parte de la introduction del symbolo de la fe. En Barcelona : por Hieronymo Margarit : a costa de Iuan de Bonilla, mercader de libros, 1614. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-V-44)

Terenci Àfer, Publi

Publii Terentii Afro Comoediae sex. Barcinone: apud Hieronymum Margarit , 1617. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-II-33)



Identificador:

**B-097**

Codi:

GEFL58

Descripció

breu:

Gerro amb flors.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Gerro de base allargada i de dues nanses, ple de flors. El monograma de l'impressor, que combina les quatre lletres del cognom, figura enmig del vas. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Moyà, Josep (Barcelona, 1687) [Marca D]

Gènere: Flora.

Mida: 58 x 81 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 523.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca que aprofita un motiu ornamental, el gerro de flors, molt generalitzat entre els tipògrafs d'aquesta època. Hi afegeix el monograma del llibreter per convertir-lo en el seu senyal.



**B-097**

---

Barcia y Zambrana, José de

Compendio de los cinco tomos del Despertador christiano. Barcelona : Ioseph Moyá, 1687. 4º

Monestir de Santa Maria de Vallbona (top.: XVII-132-4º)



Identificador:

**B-098**

Codi:

GEFC58

Descripció

breu:

Gerro amb flors, caçador i serp.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Gerro alt, de dues nanses, ple de flors. El monograma de l'impressor, que combina les quatre lletres del cognom, figura enmig del vas. Flanquegen el gerro les miniatures d'un caçador que prepara l'arc per disparar a una serp arraulida. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Moyà, Josep (Barcelona, 1687) [Marca E]

Gènere: Flora.

Mida: 58 x 86 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 523.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca que aprofita un motiu ornamental, el gerro de flors, molt generalitzat entre els tipògrafs d'aquesta època. Hi afegeix el monograma del llibreter per convertir-lo en el seu senyal.

---

**B-098**

Barcia y Zambrana, José de

Compendio de los cinco tomos del Despertador christiano. [Barcelona] : en la imprenta de Ioseph Moyá, à su costa vendense en su cassa, 1687. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 14-IV-21)



Identificador:

**B-099**

Codi:

GERF

Descripció

breu:

Gerro amb flors de lis.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Gerro alt de dues nanses amb cinc flors de lis. Envoltat la imatge una anella ovalada que conté el cognom del tipògraf. Una estructura decorativa amb dues figures antropomorfes i garlandes de fruits envolta l'anella i alhora s'enquadra en un marc rectangular. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Jolis, Joan (Barcelona, 1699)

Gènere: Flora.

Mida:

Bibliografia: Vindel (1942) 556.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca: Marca parlant: al·ludeix al cognom.

---

**B-099**

Actualment no se'n coneix cap exemplar



Identificador:

**B-100**

Codi:

GRIB44

Descripció

breu:

Griu amb bola alada.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

Griu amb les ales esteses, acabades en punta, que sosté una base de la qual penja una bola alada. La base és un prisma rectangular, amb una argolla a la part superior, i una cadena, a la inferior. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Arbús, Samsó (Barcelona, 1591-1597) [Marca D]

Gènere: Mitologia.

Mida: 44 x 28 mm.

Bibliografia:

Relacions: Gryphius, Sebastianus (Lió, 1531-1551): còpia, excepte la divisa ; Gracián, Juan (Alcalá de Henares, 1571-1574): còpia exacta ; Gast, Matías (Salamanca, 1572): còpia exacta.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta una marca d'un gran llibreter-tipògraf de Lió, conegut arreu, per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local.

## **B-100**

---

Ercilla y Zúñiga, Alonso de

Primera, segunda y tercera parte de la Araucana. Impressa en Perpiñan : en casa de Sanson Arbus : a costa de Iusepe Andres, 1596. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 7-I-8)

Holthusius, Ioannes

Modus examinandi sacrorum ordinum candidatos. Perpiniani : ex typographia Sansonis Arbus, 1597. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 M-10224)

Pou, Onofre

Thesaurus puerilis. Perpiniani : ex typographia Sansonem Arbus, 1591. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-III-20)



Identificador:

**B-101**

Codi:

GRIB45

Descripció

breu:

Griu amb bola alada.

Producció: 5 edicions.

Descripció  
detallada:

Griu amb les ales esteses, acabades en forma arrodonida, que sosté una base de la qual penja una bola alada. La base és un prisma rectangular, amb una argolla a la part superior, i una cadena, a la inferior. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Pedro de Robles & Juan de Villanueva (Lleida, 1572) [Marca B] ; Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1612-1621) [Marca Q]

Gènere: Mitologia.

Mida: 45 x 31 mm.

Bibliografia: Jiménez Catalán (1997) p. 20 ; Vindel (1942) 380.

Relacions: Gryphius, Sebastianus (Lió, 1543-1556): còpia exacta ; Bozzola, Tommaso (Brescia, 1566-1599): còpia exacta.

Anàlisi de la marca: S'adopta una marca d'un gran llibreter-tipògraf de Lió, conegut arreu, per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local.



---

**B-101**

Ciceró, Marc Tul·li

Ciceronis De officiis libri III; Cato Maior, vel De senectute; Laelius, vel De amicitia; Paradoxa stoicorum sex; Somnium Scipionis ex libro sexto. Barcinonae : ex typographia Sebastiani à Cormellas, 1621. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-64/8/12)

Silua de varia lecion. Impressa en Lerida : por Pedro de Robles y Ioan de Villanueua : a costa de Jaume Maleu, librero, 1572. 8º

Biblioteca Nacional de España (top.: U/8036)

Vega, Lope de

El fenix de España Lope de Vega Carpio ... Octava parte de sus comedias. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas y a su costa, 1617. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-III-45)

Virgili Maró, Publi

Pub. Virgilii Maronis Opera. Barcinone : apud Sebastiani à Cormellas, 1612. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-2334)

Virgili Maró, Publi

Pub. Virgilii Maronis Opera. Barcinone : apud Sebastiani à Cormellas, 1616. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-L-22)



Identificador:

**B-102**

Codi:

GRIC43

Descripció

breu:

Griu caminant.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Griu que camina entre herbes i flors, amb una de les potes anteriors alçada. Estampa  
xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Arbús, Samsó (Barcelona, 1591) [Marca E]

Gènere: Mitologia.

Mida: 43 x 59 mm.

Bibliografia:

Relacions: Gryphius, Sebastianus (Lió, 1540-1555): còpia exacta ; Villanueva, Juan de (Alcalá de Henares, 1569-1570): còpia exacta ; Gracián, Juan (Alcalá de Henares, 1572-1573): còpia exacta.

Anàlisi de  
la marca:

S'adopta una marca d'un gran llibreter-tipògraf de Lió, conegut arreu, per afirmar la qualitat de la producció de l'impressor local.

---

**B-102**

Pou, Onofre

Thesaurus puerilis. Perpiniani : ex typographia Sansonem Arbus : venundantur  
apud Arnaldum Garrich, 1591. 8<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 CM-599). Biblioteca de Catalunya (top.: R(2)-8-258)



Identificador:

**B-103**

Codi:

GREG43

Descripció  
breu:

Grius amb planta, gos i escut.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Dos grius alçats i de perfil sostenen amb les potes anteriors un escut. En ell s'hi representen dos caps de gos afrontats i separats per un xebró. Rere l'escut s'aixeca una planta amb fruit, i als seus peus hi ha un gos amb collar. A la part central de l'escena figuren les lletres A, R i L, ocupant la primera la part inferior de l'escut. No hi ha marc. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Matevat, Jaume (Barcelona, 1641) [Marca A]

Gènere: Mitologia.

Mida: 43 x 29 mm.

Bibliografia:

Relacions: Amorós, Carles (Barcelona, 1509-1533): còpia exacta, excepte el marc.

Anàlisi de  
la marca:

Adopta l'estructura francesa de tradició heràldica: arbre del coneixement, escut i dos suports. La supressió del marc és estranya perquè l'emmarcament canvia molt poc les mides del distintiu sencer.

## **B-103**

---

Pujular i Graell, isidre

Copia de vna carta que ha escrita de Paris lo agent de la ciutat de Barcelona als ... consellers de dita ciutat, donant los la noticia de la perdua de la flota del rey de Castella. Barcelona : en casa de Jaume Mathevat, 1642. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 7583)

Verdadera relacio de tots los successos se han tinguts en estas parts del Empurda ahont resideix ... Ioseph de Sacosta ... desde 7 del mes de noe[m]bre 1641 ... fins lo dia 13 de dit mes. Barcelona : en casa de Jaume Mathevat, 1641. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 6184)



Identificador:

**B-104**

Codi:

GREG46

Descripció  
breu:

Grius amb planta, gos i escut.

Producció: 4 edicions.

Descripció  
detallada:

Dos grius alçats i de perfil sostenen amb les potes anteriors un escut. En ell s'hi representen dos caps de gos afrontats i separats per un xebró. Rere l'escut s'aixeca una planta amb fruit, i als seus peus hi ha un gos amb collar. A la part central de l'escena figuren les lletres A, R i L, ocupant la primera la part inferior de l'escut. Un marc rectangular envolta la imatge. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Amorós, Carles (Barcelona, 1509-1533) [Marca B]

Gènere: Mitologia.

Mida: 46 x 31 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 95 ; Norton (1978) p. 68, A ; Millares Carlo (1982) 9.

Relacions: Roce, Denis (París, 1495?): còpia de la marca, substituint les inicials i canviant la planta.

Anàlisi de  
la marca:

Adopta l'estructura francesa de tradició heràldica: arbre del coneixement, escut i dos suports. Davies creu que alguns canvis remarquen l'origen provençal de l'impressor: la lletra L indicaria Languedoc, i l'arbre seria la morera en referència a la seda provençal.

## B-104

---

Eiximenis, Francesc

De la temor d[e] D[e]u. Virtut de justicia. Estampat en la insigna ciutat d[e] Barcelona : per Carles Amoros, 1509.

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VI-13)

Església Catòlica

Officia trium dierum Septimane Sancte. Impressa Barchinone : per Karolum Amorosi, prouensal : expe[n]sis proprijs honorabilis viri Johannis Miro, mercatoris, 1512. 8º

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (top.: B-1512-12º-1)

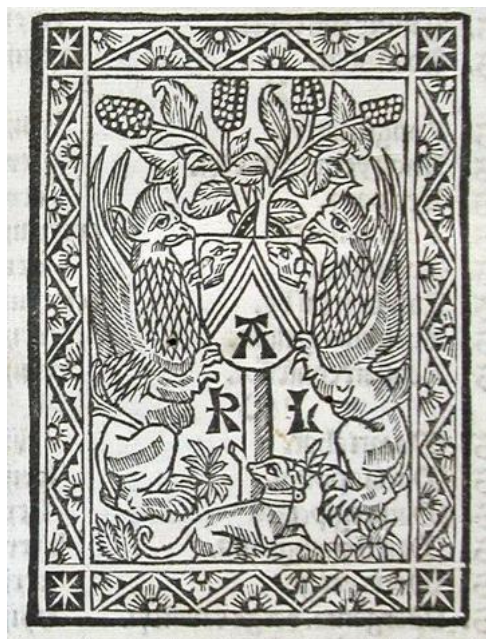
Hun breuissimo atajo e arte de amar a Dios, con otra arte de co[n]templar, e algunas otras reglas breues para ordenar la pie[n]sa enel amor de Dios. Esta[m]pado enla i[n]signe ciudad d[e] Barcelona : por Carles Amoros, proue[n]sal, 1513. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 6-VI-8)

Molera, Gaspar

Pronostich per lany mill. DXXXIII e durara en part fins çerca del any MDXXXVI. Fonch estampat y acabat lo present pronostich en la in signe ciutat de Barçelona : per Carles Amoros, prouençal, 1533. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 81-8º)



Identificador:

**B-105**

Codi:

GREG92

Descripció

breu:

Grius amb planta, gos i escut.

Producció: 21 edicions.

Descripció  
detallada:

Dos grius alçats i de perfil sostenen un escut. S'hi representen dos caps de gossos afrontats i separats per un xebró. Rere l'escut s'aixeca una planta amb fruit, i als seus peus hi ha un gos amb collar. A la part central de l'escena figuren les lletres "A R L" ocupant la primera la part inferior de l'escut. Un marc rectangular amb sanefes florals envolta la imatge. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Amorós, Carles (Barcelona, 1508-1547) [Marca A] ; Vídua de Joan Carles Amorós (Barcelona, 1553) [Marca A]

Gènere: Mitologia.

Mida: 92 x 67 mm.

Bibliografia: Haebler (1898) t. XV, a ; González Sugrañes (1918) ; Davies (1935) 137 ; Vindel (1942) 92 ; Norton (1978) p. 68, B ; Millares Carlo (1982) 8.

Relacions: Roce, Denis (París, 1495?): còpia de la marca, substituint les inicials i canviant la planta i la posició del gos.

Anàlisi de  
la marca:

Adopta l'estructura francesa de tradició heràldica: arbre del coneixement, escut i dos suports. Davies creu que alguns canvis remarquen l'origen provençal de l'impressor: la lletra L indicaria Languedoc, i l'arbre seria la morera en referència a la seda provençal.



## B-105

Carbonell, Pere Miquel

Chronica de Espanya fins aci no diulgada. Estampat en Barcelona : per Carles Amoros, y a despesas de Jaume Manescal, y Raphael Deuder Major, y Jonot Gordiola, y Jonot Trinxer, 1546 [i.e. 1547]. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 12-V-65)

Catalunya. Diputació del General

Capitols e ordinacions per los drets del General deles entrades e exides d[e]l principat de Cathalunya. Fonc stampat ... enla insigne ciutat de Barcelona : per Carles Amoros, 1534. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 40-12º)

Catalunya. Corts (1542 : Montsó)

Constitucions fetes p[er] la sacra, cesarea, catholica y real magestat del emperador don Carles ... enla quinta cort de Cathalunya ... any MDXXXII. Barcelona : estampats per Carles Amorós, 1543. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-VII-31/13)

Cucala, Bartomeu

Baculus clericalis : obra muy prouechosa no solo para los reuerendos sacerdotes, rectores, curas y vicarios mas tambien para los mismos penitentes. Barçelona : por arte & industria de maestro Carlos Amoros, 1545 . 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/8/10)

Baculus clericalis. Fonc estampat y de nou corregida lo present tractat ...enla molt noble e insigne ciutat de Barcelona : en casa dela vuda Carles Amoros, a d[e]speses d[e] Glaudi Bernat, librater d[e]la matexa ciutat, en casa del qual se venen, 1553. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-V-40)

Catonis p[re]cepta moralia. Sub typis aereis Karolus Amorosus, prouensalis, sumptibus proprijs Barchinone, 1529. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-I-44)

Concordie apothecariorum Barchinone in medicinis compositis liber feliciter incipit. Presens compendium siue receptarium apotecariorum Barchinone impressum fuit per Carolum Amorosum, stantibus consulibus & dicti collegij administratoribus Gabriele Stanyol & Michaele Xanxo, 1511

Universitat de Barcelona (top.: Despatx degà de Farmàcia)

Església Catòlica. Diòcesi de Girona

Co[n]stitutiones sinodales antiq[ue]. Impressum Barchinone : per Carolum Amorosum, prouensal, 1512. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-III-100)

Franciscans. Capítol General

Noue reformationes sanctionu[m] seu constitutionum fratriu[m] conuentualium ordinis minoru[m]. Carolus Amorosus, prouensalis, Barchinoni excudebat, 1540 . 4<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/5/23)

Iacopo, da Varazze

Flos sanctorum : nouame[n]t fet e corregit : e afegit moltes altres vides de sancts e sanctes. Barçelona : per Carles Amoros, 1524. 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58-2-12c)

Llull, Ramon

Incipit tractatus paru[us] de logica [et] de disputatione fidei [et] intellectus valde vtilis. I[n] pressum fuit in ciuitate Barchinone : per Carolus Amorosius, expe[n]sis Atarani militis, 1512. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 5-II-69)a

Libre appellat Consolat de mar. Fonch estampat enla signe ciutat de Barcelona : per Karles Amoros, 1518. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 10-IV-9)

Libre apellat Co[n]solat de mar. Fonch estampada y acabada la present obra ... enla molt insigne ciutat de Barcelona : per mestre Carles Amoros, 1540. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 10-IV-26)

Llull, Ramon

Liber nouus phisicorum compendiosus. Impressum Barchinone : per Carolum Amorosum, prouensal, 1512. 8<sup>o</sup>

Biblioteca Nacional de España (top.: R/11186(2))

Nebrija, Antonio de

Aelij Antonij Nebrisse[n]sis Gra[m]maticae introductiones. Barcinone : impensis Calminij Ferrarij [et] Nicholai Masonis [et] Fra[n]cisci Iuagnae mercatoru[m] : a Carolo Amorosio impressa, 1511. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 132-Fol)

Nebrija, Antonio de

Vocabularium. Recognitum summaq[ue] diligentia castigatum at[que] Fra[n]cisci Trincerii & Raphaelis Dauderi & Francisci Romei, merchatoris ciuiunq[ue] impensis pulchro Charoli Amorosi exactissimi artificis Barchinone impressum, 1522. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-VI-10)

Nola, Rupert de

Libre de doctrina pera ben seruir, de tallar y del art de coch. Fonch estampada la present obra ... enla nobla ciutat de Barcelona : per Carles Amoros, prouensal, 1520. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VI-14)

Seduli

Sedulij Paschale. Barcinone : a Carolo Amorosio impressus, 1508. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 108-8<sup>o</sup>)

Tomic, Pere

Historias e conquistas dels excellentissims e catholics reys de Aragó e de lurs antecessors, los comtes de Barcelona. Barçelona : per Carles Amoros, 1534. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VII-2)

Verí, Miquel

Michaelis Verini poetae christianissimi d[e] puero[rum] moribus disticha. [Barcinone] : omnia haec opera nu[n]c primum bonis auibus per Charolum Amorosium, 1512. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-V-44)

Villena, Isabel de

Vita Christi. Fonch emprèptat lo present libre enla insigne ciutat de Barçelona : p[er] Carles Amoros, proue[n]sal, 1527. 2º

Seminari Conciliar de Barcelona (top.: 248 (091) Vill)





Identificador:

**B-106**

Codi:

JEIA37

Descripció

breu:

Jesús infant nu i àliga.

Producció: 8 edicions.

Descripció  
detallada:

Jesús infant, despullat i alçat, amb la mà dreta beneeix, i amb l'esquerra porta el globus terraquí, rematat amb una creu. A banda i banda de l'Infant hi ha la palma del triomf i un branquilló de llorer, i als seus peus, una àliga retuda. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Bornat, Claudi (Barcelona, 1563-1566) [Marca D, variant] ; Arbús, Samsó (Barcelona, 1581) [Marca B]

Gènere: Religió.

Mida: 37 x 30 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 244 ; Madurell (1973) 2 ; Millares Carlo (1981) 2.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca que es correspon amb l'ensinya del taller de Bornat, on es representa una àliga. La imatge deriva de la iconografia de la Contrareforma, que difon temes sensibles i efectistes, que conviden a la pietat. La palma, el llorer i el globus amb la creu simbolitzen el poder victoriós de Jesucrist sobre el món.

## B-106

Càncer, Jaume

De octo orationis partium constructione. Barcinone : apud Sansonem Arbus : venundantur apud Franciscum Dauder, 1581. 8º

Arxiu Provincial de l'Escola Pia de Catalunya (top.: "16"-A-2)

Coma, Pere Màrtir

Libret intitulat Directoriu[m] curatorum. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1567. 16º

Bibliothèque nationale de France (top.: D-30567)

Coma, Pere Màrtir

Libret intitulat Directoriu[m] curatorum. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1568. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-I-18)

Navarro, Juan Blas

De autoritate oecumenicae et romanae Ecclesiae & sacro eius principatu compendiaria tractatio . Barcinone : apud Claudium Bornat, 1566. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-495)

Roca, Antic

Arithmetica. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1564. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 6-VI-13)

Roca, Antic

Arithmetica. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1565. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 6-VI-11)

Ruscelli, Girolamo

De don Alexo Piamontes seis libros de secretos. En Barcelona : por Claude Bornat, al aguila fuerte, 1563. 12º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-476)

Stella clericorum. Barcinone : apud Claudium Bornat, sub aquila forti, 1565. 16<sup>o</sup>  
Seminari Conciliar de Barcelona (top.: 348"15"Ste)







Identificador:

**B-107**

Codi:

JEIA37d

Descripció

breu: Jesús infant nu i àliga.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Jesús infant, despullat i alçat, amb la mà dreta beneeix, i amb l'esquerra porta el globus terraquí, rematat amb una creu. A banda i banda de l'Infant hi ha la palma del triomf i un branquilló de lorer, i als seus peus, una àliga retuda. Estampa xilogràfica.

Lema: "Reddita lux terris, hic alma salutis imago" ("Aquí, la imatge benèfica de la salvació, la llum restituïda a la terra")

Font literària "Carmen de Passione Domini", atribuït tradicionalment a Lactanci.

Editor, etc: Bornat, Claudi (Barcelona, 1559) [Marca D]

Gènere: Religió.

Mida: 37 x 30 mm. (amb lema: 45 x 44 mm.)

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca que es correspon amb l'ensinya del taller de Bornat, on es representa una àliga. La imatge deriva de la iconografia de la Contrareforma, que difon temes sensibles i efectistes, que conviden a la pietat. La palma, el lorer i el globus amb la creu simbolitzen el poder victoriós de Jesucrist sobre el món.

**B-107**

---

Beuter, Pere Antoni

Caeremoniae missae, modum christiani sacrificii ab apostolis antiquitus celebrati  
aperientes. Barcinone : apud Claudium Bornat, 1559. 8<sup>o</sup>

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1708b)



Identificador:

**B-108**

Codi:

JEIG33

Descripció

breu: Jesús infant, un, cavalca damunt una àliga.

Producció: 6 edicions.

Descripció  
detallada:

Jesús infant, despullat, cavalca damunt una àliga. Amb la mà dreta fa el gest de beneir, i en l'altra du el globus terraqüi rematat amb la creu. Rere es veuen una palma i uns branquillons de llorer. Envolta la imatge un marc ovalat, sense cap ornament.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Bornat, Claudi (Barcelona, 1572-1574) [Marca E] ; Casa Jaume Cendrat (Barcelona, 1591) [Marca D] ; Matevat, Jaume (Barcelona, 1642) [Marca B]

Gènere: Religió.

Mida: 33 x 24 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 242, 445 ; Madurell (1973) 8.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca que es correspon amb l'ensenya del taller de Bornat, on s'hi representa una àliga forta. La imatge deriva de la iconografia de la Contrareforma, que difon temes sensibles i efectistes, que conviden a la pietat. La palma, el llorer i el globus amb la creu simbolitzen el poder victoriós de Jesucrist sobre el món.

## **B-108**

De octo orationis partium constructione liber. Barcinone : ex typographia Iacobi Cendrat, 1591. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/8/12)

Goñi, Remigio de

Dn. Remigii de Gonni ... De imm. unitate ecclesiarum personisque ad eas co[n]fugie[n]tibus tractatus aureus. Barcinone : ex typographia Claudij Bornatij, 1574. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-540)

Isop

Faules de Ysop, filosof moral preclarissim, y de altres famosos autors. [Barcelona : Jaume Matevat], 1642. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VI-33)

Medina, Pedro de

Libro de la verdad. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1574. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-599)

Medrano, Alonso de

Instruction y arte para con facilidad rezar el officio diuino. En Barcelona : por Claudio Bornat, 1572. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-478)

Medrano, Alonso de

Instruction y arte para con facilidad rezar el officio diuino. En Barcelona : por Claudio Bornat, 1573. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 4-I-42)



Identificador:

**B-109**

Codi:

JEIG38

Descripció

breu:

Jesús infant, nu, cavalca damunt una àliga.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Jesús infant, despullat, cavalca damunt una àliga. Amb la mà dreta fa el gest de beneir, i en l'altra du el globus terraqüi rematat amb la creu. Rere es veuen una palma i uns branquillons de llorer. Envolta la imatge un marc ovalat de doble filet, sense figures, però amb quatre punts de subjecció disposats simètricament. No hi ha divisa. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Bornat, Claudi (Barcelona, 1580) [Marca F] ; Gotard, Hubert (Barcelona, 1586) [Marca A]

Gènere: Religió.

Mida: 38 x 29 mm.

Bibliografia: Madurell (1973) 9.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca que es correspon amb l'enseny del taller de Bornat, on es representa una àliga forta. La imatge deriva de la iconografia de la Contrareforma, que difon temes sensibles i efectistes, que conviden a la pietat. La palma, el llorer i el globus amb la creu simbolitzen el poder victoriós de Jesucrist sobre el món.

**B-109**

Cartas de Iapon isla de las Indias orientales, ahora nueuame[n]te venidas de los años 74, 75 y 76. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1580. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/9/20-3)

De octo orationis partium constructione liber . Barcinone : apud Hubertum Gotardum, 1586. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/8/13)



Identificador:

**B-110**

Codi:

JEIG46

Descripció

breu: Jesús infant, nu, cavalca damunt una àliga.

Producció: 8 edicions.

Descripció  
detallada:

Jesús infant, despullat, cavalca damunt una àliga. Amb la mà dreta fa el gest de beneir, i en l'altra du el globus terraquí rematat amb la creu. Rere es veuen una palma i uns branquillons de llover, algunes fulles dels quals volen per damunt del cap de l'Infant. Envolta la imatge un marc ovalat de doble filet, que conté un lema. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Reddita lux terris, hic alma salutis imago" ("Aquí, la imatge benèfica de la salvació, la llum restituïda a la terra")

Font literària "Carmen de Passione Domini", atribuït tradicionalment a Lactanci.

Editor, etc: Bornat, Claudi (Barcelona, 1565-1578) [Marca G]

Gènere: Religió.

Mida: 46 x 34 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 243 ; Madurell (1973) 5 ; Millares Carlo (1981) 3.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca que es correspon amb l'enseny del taller de Bornat, on es representa una àliga forta. La imatge deriva de la iconografia de la Contrareforma, que difon temes sensibles i efectistes, que conviden a la pietat. La palma, el llover i el globus amb la creu simbolitzen el poder victoriós de Jesucrist sobre el món.



## B-110

Coma, Pere Màrtir

Libret intitulat Directoriu[m] curatorum. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1566. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-II-4)

Coma, Pere Màrtir

Libret intitulat Directoriu[m] curatorum. En Barcelona : en casa de Claudes Bornat, 1572. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-V-35)

Coma, Pere Màrtir

Libro intitulado Directorium curatorum. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1572 (impresso en Barcelona : en casa de Claudes Bornat). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VI-41)

Església Catòlica. Província Tarraconense

Constitutiones sacri concilii prouincialis Tarraconen. sub ... Ferdi. Loazes, archiepisco. Tarraconen. & electo patriarcha Antiocheno. Barcinonae : venundantur apud Claudium Bornat, 1577. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 3-VI-8/10)

Gentile, Pietro

El successo de la guerra de la potentissima armada del gran tyrano turco Ottoman Solyman venida sobre la isla de Malta . En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1566. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/8/27)

Holthusius, Ioannes

Modus examinandi sacrorum ordinum candidatos . Barcinone : excudebat Claudius Bornatius, 1574. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/8/8)

Llull, Ramon

Artificium siue Ars breuis. [Barcinone] : apud Claudium Bornatium, 1565. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 5-I-26)

Palmireno, Juan Lorenzo

El latino de repente. En esta quarta impression se han añadido In M. Antonium Philippica oratio secunda ... Barcinone : apud Claudium Bornat : en casa de Iayme Sendrat, 1578. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-481)





Identificador:

**B-111**

Codi:

JEIG46d

Descripció

breu: Jesús infant, nu, cavalca damunt una àliga.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Jesús infant, despullat, cavalca damunt una àliga. Amb la mà dreta fa el gest de beneir, i en l'altra du el globus terraquí rematat amb la creu. Rere es veuen una palma i uns branquillons de llorer, algunes fulles dels quals volen per damunt del cap de l'Infant. Envolta la imatge un marc ovalat de doble filet, que conté un lema. Flankejant la imatge hi ha un segon lema. Estampa xilogràfica.

Lema: "Reddita lux terris, hic alma salutis imago" ("Aquí, la imatge benèfica de la salvació, la llum restituïda a la terra"). "In virtute et fortuna" ("En la virtut i la fortuna")

Font literària "Carmen de Passione Domini", atribuït tradicionalment a Lactanci.

Editor, etc: Nogués, Gabriel (Barcelona, 1643) [Marca C]

Gènere: Religió.

Mida: 46 x 34 mm. (amb lema: 46 x 58 mm.)

Bibliografia:

Relacions: Bornat, Claudi (Barcelona, 1565-1578): còpia exacta excepte el segon lema. Rouillé, Guillaume [Lió, 1549-1588]: segon lema.

Anàlisi de  
la marca:

Marca que deriva de la iconografia de la Contrareforma, que difon temes sensibles i efectistes, que conviden a la pietat. La palma, el llorer i el globus amb creu simbolitzen el poder de Crist sobre el món. El segon lema, en canvi, és un tema dels cercles intel·lectuals laics de l'època.

**B-111**

---

Gibert, Jaume Felip

De genere et declinatione nominum. Barcinone : ex typographia Gabrielis Nogues :  
a costa de la Compañia dels Llibraters, 1643. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 15-II-59)



Identificador:

**B-112**

Codi:

JEIG60

Descripció

breu: Jesús infant, nu, cavalca damunt una àliga.

Producció: 35 edicions.

Descripció  
detallada:

Jesús infant, despullat, cavalca damunt una àliga. Amb la mà dreta fa el gest de beneir, i en l'altra du el globus terraqüi rematat amb la creu. Rere es veuen una palma i uns branquillons de llorer. Envolta la imatge un marc ovalat de triple filet, amb petits ornaments als extrems del marc. No hi ha divisa. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Bornat, Claudi (Barcelona, 1560-1578) [Marca H] ; Cendrat, Jaume (Barcelona, 1583) [Marca C]

Gènere: Religió.

Mida: 60 x 48 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 246, 319 ; Madurell (1973) 6 ; Millares Carlo (1981) 4.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca que es correspon amb l'enssenya del taller de Bornat, on es representa una àliga forta. La imatge deriva de la iconografia de la Contrareforma, que difon temes sensibles i efectistes, que conviden a la pietat. La palma, el llorer i el globus amb la creu simbolitzen el poder victoriós de Jesucrist sobre el món.

## B-112

Alonso, de Madrid, fray

Arte para servir a Dios. Impressa en Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1567. 8º

Universidad de Zaragoza (top: H-24-87(2))

Aristòtil

Flores illustriores Aristotelis ex universa eius philosophia collecti ... Barcinone : apud Claudium Bornat, 1562. 12º

Seminari Diocesà de Girona (top.: S-328)

Bruguera, Onofre

Onophrii Bruguerii Barcinonensis Nouae ac infest[a]e destillationis quae ciuitati barcinonensi ac finitimis circiter hyemale solstitium anni à Christo nato 1652 accidit breuis enarratio. Barcinone : apud Claudium Bornat, sub aquila forti, 1563. 8º

Arxiu Comarcal de la Cerdanya (top.: r. 516)

Bulles apostoliques, decrets del sacro Concili de Trento y co[n]stitucions prouincials, que cada any en certes diades se han de publicar al poble en les esglesies metropolitana, cathedrals y parrochials del archebisbat de Tarragona y proui[n]cia de Catalunya. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1570. 8º

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (top.: B-1570-12º-op. 1)

Burgos, Pere Alfons de

De Eucharistia dialogus. Barcinone : apud Claudium Bornatium, in forti aquila, 1562. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-544-3)

Burgos, Pere Alfons de

De religione tribusque votis religiosorum dialogus. Barcinone : apud Claudium Bornatium, in forti aquila, 1562. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-544-6)

Burgos, Pere Alfons de

De vita solitaria dialogus. Barcinone : apud Claudium Bornatium, in forti aquila, 1562. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-544-5)

Burgos, Pere Alfons de

Dialogi de imm.ortalitate animae. Barcinone : apud Claudium Bornatium, 1561. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/9/21-1)

Burgos, Pere Alfons de

Dialogi de imm.ortalitate animae. Barcinone : apud Claudium Bornatium, in forti aquila, 1562. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-544-1)

Burgos, Pere Alfons de

Dialogi de immensis Dei beneficijs & de tribus virtutibus theologalibus. Barcinone : apud Claudium Bornatium, in forti aquila, 1562. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-544-2)

Burgos, Pere Alfons de

Dialogos entre Christo y el anima, de los beneficios q[ue] Dios ha hecho al genero humano y de los que particularmente cada dia haze. Impresso en Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1569. 8º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1734)

Burgos, Pere Alfons de

Libellus de misericordia Dei. Barcinone : apud Claudium Bornat, 1561. 16º

Biblioteca Pública de Palma de Mallorca (top.: Serra 22935)

Coma, Pere Màrtir

Libret intitulat Directoriu[m] curatorum. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1566. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-II-4)

Contreras, Jerónimo de

Selua de auenturas. En Barcelona : en casa de Claudes Bornat, 1565. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 8-I-12)



Copia de algunas cartas que los padres y hermanos de la compañía de Iesvs, que andan en la India, y otras partes orientales, escriuieron a los de la misma compañía de Portugal. Barcelona : por Claude Bornat, 1562. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/9/20-2)

De re militari. En Barcelona : por Claudio Bornat, 1566. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-520)

De re militari. En Barcelona : por Claudio Bornat, 1567. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-III-49)

Doctrina christiana. En Barcelona : per Claudes Bornat, 1568. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-III-36/2)

Erasme de Rotterdam

Colloquia familiaria et alia quaedam opuscula erudiendae iuuentuti accomodatissima. Barcinone : apud Claudium Bornat, 1568. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 7-I-5)

Compendio y breue instruction por tener libros de cuenta, deudas y de mercaduria. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1565. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 10-I-13)

Església Catòlica. Província Tarraconense

Constitutiones sacri concilij prouincialis Tarraconensis, sub illustrissimo ac reuerendissimo Ferdina[n]do Loazes. Barcinone : apud Claudium Bornat, 1569. 16º

Real Academia de la Historia (top.: 14-1139-(2))

Fumus, Bartholomaeus

Summa, siue Aurea armilla. Barcinonae : apud Claudiu[m] Bornat, sub aquila forti, 1566. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-60/9/6)

Fumus, Bartholomaeus

Summa, siue Aurea armilla. Barcinonae : apud Claudiu[m] Bornat, sub aquila forti, 1567. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-502)

Fumus, Bartholomaeus

Summa, siue Aurea armilla. Barcinonae : apud Claudiu[m] Bornat, 1568. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 16-I-85)

Hortolà, Cosme Damià

In Canticum Canticorum Solomonis explanatio. Barcinone : ex typographia Iacobi Cendrat, 1583. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-III-1)

Marc, Ausiàs

Les obres del valeros caualler y elegantissim poeta Ausias March. Imprimides en Barcelona : en casa de Claudi Bornat, 1560. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-V-54)

Palmireno, Juan Lorenzo

El latino de repente. Barcinone : apud Claudium Bornat : en casa de Iayme Sendrat, 1578. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/8/18)

Palmireno, Juan Lorenzo

El latino de repente. En esta quarta impression se han añadido In M. Antonium Philippica oratio secunda ... Barcinone : apud Claudium Bornat : en casa de Iayme Sendrat, 1578. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-481)

Pedraza, Juan de

Summa de casos de consciencia. En Barcelona : en casa de Claudes Bornat, 1571. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-IV-39)

Pinto, Heitor

Imagen de la vida christiana. Impresso ... en Barcelona : en casa de Claudes Bornat , 1572 (1573). 12º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/9/13)

Sojo, Gonzalo

Dialogi de omnibus grammaticae praeceptis. Barcinone : apud Claudium Bornatium, 1571. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-501)

Sumario de las nueuas del rey de Francia del dia de sant Miguel 1567 hasta a 18 de nouiembre de 1567. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1568. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-44/3/13-9)

Tarafa, Francesc

Chronica de España. Impressa en Barcelona : por Claude Bornat, 1562. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-III-33)

Torquemada, Antonio de

Historia del inuencible cauallero don Oliuante de Laura, principe de Macedonia, que por sus admirables hazañas vino a ser emperador de Consta[n]tinopla. En Barcelona : por Claudio Bornat, 1564. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 9-IV-9)

Vitoria, Francisco de

Summa sacramentorum Ecclesiae. Barcinone : in aedibus Claudij Bornatij, sub forti aquila, 1565. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/5/27)

Identificador:

**B-113**



Codi:

JEIG60d

Descripció

breu: Jesús infant, nu, cavalca damunt una àliga.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Jesús infant, despullat, cavalca damunt una àliga. Amb la mà dreta fa el gest de beneir, i en l'altra du el globus terraqüi rematat amb la creu. Rere es veuen una palma i uns branquillons de llorer. Envolta la imatge un marc ovalat de triple filet, amb petits ornaments als extrems del marc. Lema enquadrant el text. Estampa xilogràfica.

Lema: "Reddita lux terris, hic alma salutis imago" ("Aquí, la imatge benèfica de la salvació, la llum restituïda a la terra")

Font literària "Carmen de Passione Domini", atribuït tradicionalment a Lactanci.

Editor, etc: Bornat, Claudi (Barcelona, 1561) [Marca H, variant]

Gènere: Religió.

Mida: 60 x 48 mm. (amb lema: 60 x 60 mm.)

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca que es correspon amb l'enssenya del taller de Bornat, on es representa una àliga forta. La imatge deriva de la iconografia de la Contrareforma, que difon temes sensibles i efectistes, que conviden a la pietat. La palma, el llorer i el globus amb la creu simbolitzen el poder victoriós de Jesucrist sobre el món.

**B-113**

---

Jordi, de Trebisonda

Georgii Trapezuntii dialectica. Barcinone : apud Claudium Bornatium, 1561. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/7/17)

Modus expellendi tempestates ac etiam á corporibus demones. Barcinone : apud Claudium Bornat, 1561. 8º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1708a)



Identificador:

**B-114**

Codi:

JEIG77

Descripció

breu: Jesús infant, nu, cavalca damunt una àliga.

Producció: 26 edicions.

Descripció  
detallada:

Jesús infant, despullat, cavalca damunt una àliga. Amb la mà dreta fa el gest de beneir, i en l'altra du el globus terraquí rematat amb la creu. Rere es veuen una palma i uns branquillons de llorer. La imatge principal està rodejada d'àngels amb flors, fruits i corns de l'abundància. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Bornat, Claudi (Barcelona, 1561-1578) [Marca I] ; Gotard, Hubert (Barcelona, 1586) [Marca B]

Gènere: Religió.

Mida: 76 x 67 mm.

Bibliografia: Haebler (1898) taula XXXI ; González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 245 ; Madurell (1973) 7 ; Millares Carlo (1981) 5.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca que es correspon amb l'enseny del taller de Bornat, on es representa una àliga forta. La imatge deriva de la iconografia de la Contrareforma, que difon temes sensibles i efectistes, que conviden a la pietat. La palma, el llorer i el globus amb la creu simbolitzen el poder victoriós de Jesucrist sobre el món.

## B-114

---

Azpilcueta, Martín de

Manual de confesores y penitentes. Impresso en Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1567. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-II-8)

Burgos, Pere Alfons de

De vita & laudibvs Mariae Virginis libellus. Barcinone : apud Claudium Bornat, 1562. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-544-4)

Capella, Andreu

Commentaria in Ieremiam prophetam. In Cartusia Scalae Dei [Escaladei] : excudebat Hubertus Gotardus, 1586. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-3183)

Carta venida de Pauia de diuersos y varios auisos de Constantinopla, de la muerte de Selimo y de la creacion y coronacion de Armorad. [Barcelona]: vendese en casa de Claudio Bornat, [1575 o post.] (impresso en Barcelona : en casa de Iaueme Sendrat y de la viuda Monpesada). 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/3/42-8)

Cervantes de Gaeta, Gaspar

Instructions, y aduertiments molt vtils y necessaris pera les persones ecclesiastiques y principalment perals qui tene[n] cura de animes. Esta[m]pat en Barcelona : en casa de Claudes Bornat, 1573. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-I-80)

Concili de Trento

Canones et decreta sacrosancti oecumenici et generalis Concilii Tridentini sub Paulo III, Iulio III, Pio III pontificibus max. Barcinone : apud Claudiu[m] Bornat, 1564. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-530)

Copia de algunas cartas que los padres y hermanos de la compañía de Iesvs, que andan en la India, y otras partes orientales, escriuieron a los de la misma compañía de Portugal. Barcelona : por Claude Bornat, 1562. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/9/20-2)

Edicte publicat per manament del molt illustre y reuerendissim senyor bisbe de Vrgell. En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1566. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 2373)

Fumus, Bartholomaeus

Summa, siue Aurea armilla. Barcinonae : apud Claudiu[m] Bornat, 1566. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-II-22)

Fumus, Bartholomaeus

Summa, siue Aurea armilla. Barcinonae : apud Claudiu[m] Bornat, sub aquila forti, 1567. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-502)

Fumus, Bartholomaeus

Summa, siue Aurea armilla. Barcinonae : apud Claudiu[m] Bornat, 1568. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 16-I-85)

Gentile, Pietro

El successo de la guerra de la potentissima armada del gran tyrano turco Ottoman Solyman venida sobre la isla de Malta . En Barcelona : en casa de Claudio Bornat, 1566. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/8/27)

Horae Beatae Virginis Mariae. Vennda[n]tur Barcinone : apud aedes Societatis Bibliopolarum, 1572 (Barcinone : apud Claudium Bornat, 1571). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 15-I-63)

Jordi, de Trebisonda

Georgii Trapezuntii dialectica. Barcinone : apud Claudium Bornatium, 1561. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58-7/17)



Jubí, Joan

De sacratissimo eucharistiae sacramento opusculum. [Barcinone] : apud Claudium Bornat, 1568. 8º

Seminari Conciliar de Barcelona (top.: 265.3 Jub)

Jubí, Joan

De sacratissimo eucharistiae sacramento opusculum. Barcinone : excudebat apud Claudium Bornat, 1570. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-IV-58)

Luis, de Granada, fray

[Memorial de la vida christiana]. Barcelona : en casa de Claudio Bornat, impressor de libros, 1566. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-369-1)

Pius V, papa

Breue Sanctiss. D.N. Pii V super declarationem ordinum mendicantiu[m]. Barcinone : apud Claudium Bornat, [1567?]. 4º

Universitat de València (top.: ms. 855 (20 ter))

Roca, Antic

Antichii Rochani ... In Aristotelis Arkhiphysikoy Organum exactissimae & elegantissimae praelectiones . Barcinone : apud Claudium Bornat, 1570. 4º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1784)

Roca, Antic

Antichii Rochani ... In Aristotelis philosophorum principis octo libros fysikes akroaseos exactissimae & elegantissimae praelectiones. Barcinone : apud Claudium Bornat, 1573. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/7/35)

Roca, Antic

Antichii Rochani ... In Aristotelis Arkhiphysikoy Organum doctissimae & elegantissimae praelectiones . Barcinone : apud Claudium Bornat, 1578. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-553-1)

Roig, Antoni

Ad inuictissimum, foelicissimumque Philippum Hispaniarum regem catholicum memorabilium libri III. Barcinone : apud Claudium Bornatium, 1564. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Res. 112-8<sup>o</sup>)

Solsona, Francesc

Francisci Solsona ... Laudemiorum lucerna. Barcinonae : excudebat Iacobus Sendrat & vidua Monpesat :venundantur apud Ioannem Farnos, 1576. 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/2/33)

Tomàs d'Aquino, sant

D. Thomae De ente et essentia libellus. Barcinone : apud Claudium Bornat, 1562. 8<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-III-27)

Vázquez Menchaca, Fernando

D. Ferdinandi Vasquii Pinciani Menchacensis ... Controuersiarum vsu frequentium libri tres. Barcinone : in aedibus Claudij Bornat, sub aquila forti, 1563 . 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-122)

Vilanova, Bartomeu

Bartholomaei Villanovani ... In Porphyrii voces praedicabiles & Aristotelis dialecticam comm.unem & analiticam perspicua et dilucida expositio. Barcinone : [Claudii Bornat] ex typographia Iacobi Sendrat, 1576. 4<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-3414)





Identificador:

**B-115**

Codi:

JEIG77d

Descripció

breu: Jesús infant, nu, cavalca damunt una àliga.

Producció: 2 edicions.

Descripció detallada:

Jesús infant, despullat, cavalca damunt una àliga. Amb la mà dreta fa el gest de beneir, i en l'altra du el globus terraquí rematat amb la creu. Rere es veuen una palma i uns branquillons de llorer. La imatge principal està rodejada d'àngels amb flors, fruits i corns de l'abundància. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Reddita lux terris, hic alma salutis imago" ("Aquí, la imatge benèfica de la salvació, la llum restituïda a la terra")

Font literària "Carmen de Passione Domini", atribuït tradicionalment a Lactanci.

Editor, etc: Bornat, Claudi (Barcelona, 1560-1562) [Marca I, variant]

Gènere: Religió.

Mida: 76 x 67 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de la marca:

Marca que es correspon amb l'enseny del taller de Bornat, on es representa una àliga forta. La imatge deriva de la iconografia de la Contrareforma, que difon temes sensibles i efectistes, que conviden a la pietat. La palma, el llorer i el globus amb la creu simbolitzen el poder victoriós de Jesucrist sobre el món.

**B-115**

Allegationes iuris in facto causae vertentis in Suprema Curia Cathaloniae super vicecomitatu de Roda. Barcinonae : excudebat Claudius Bornat, 1560. 2<sup>o</sup>

Universidad de Salamanca (top.: BG/49491)

Serra, Francesc

Consilium sive Allegationes iuris pro specta don Ioanne de Lanuça, iustitia Aragonum, in facto causae vertentis in Rota Cathaloniae super Vicecomitatu de Roda, auctore Francisco Serra. Barcinone : Claudius Bornat, 1562. 2<sup>o</sup>

Universidad de Zaragoza (top.: H-7-106 (bis))



Identificador:

**B-116**

Codi:

JEIV35

Descripció

breu: Jesús infant, vestit, i àliga.

Producció: 9 edicions.

Descripció  
detallada:

Jesús infant, vestit i alçat, amb la mà dreta beneeix, i amb l'esquerra porta el globus terraquí, rematat amb una creu. A banda i banda de l'Infant hi ha la palma del triomf i un branquilló de llorer, i als seus peus, una àliga retuda. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Bornat, Claudi (B, 1569) [Marca C, variant] ; Casa Jaume Cendrat (B, 1596) [Marca E] ; Margarit, Jeroni (B, 1617-1621) [Marca C] ; Sebastià i Jaume Matevat (B, 1636) [Marca C] ; Nogués, Gabriel (B, 1644) [Marca D] ; Casa Matevat (B, 1679) [Marca B]

Gènere: Religió.

Mida: 35 x 29 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 318, 520.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca que es correspon amb l'ensenya del taller de Bornat, una àliga forta. La imatge deriva de la iconografia de la Contrareforma, que difon temes sensibles, que conviden a la pietat. La palma, el llorer i el globus amb la creu simbolitzen el poder victoriós de Jesucrist sobre el món.

**B-116**

Catonis disticha moralia cum scholiis Des. Erasmi Roterodami. Barcinone : apud Hieronymum Margarit, 1617. 8<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-62/5/30)

Ciceró, Marc Tul·li

Ciceronis De officiis libri tres ; Item De senectute ; De amicitia ; Paradoxa ; & De somnio Scipionis. Barcinone: apud Hieronymum Margarit , 1621. 8<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 4-I-104)

De octo orationis partium constructione liber. Barcinone : apud Claudium Bornat : excudebat Petrus Reignerius, 1569. 8<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/8/9)

De octo orationis partium constructione. Barcinone : sumptibus bibliopolarum, 1644 ([Barcinone] : ex praelo Gabrielis Nogues). 8<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 C-195/3/2-2)

Ciceró, Marc Tul·li

Epistolae familiares. Barcinonae : apud Sebastia. & Iacobum Mathevat, ciuita. & vniuer. typog., 1636. 8<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 14-III-110)

Terenci Àfer, Publi

Publii Terentii Afro Comoediae sex. Barcinone: apud Hieronymum Margarit , 1617. 8<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-II-33)

Terenci Àfer, Publi

Publii Terentii Afro Comoediae sex. Barcinone: apud Hieronymum Margarit , 1621. 8<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 14-III-70)

Vega, Cristóbal de la

Casos raros de la confessio. En Barcelona : en la estampa de Matevat, administrada por Martí Gelabert, a costa de Iacinto Ascona, llibreter, 1679. 8º

Biblioteca de Navarra (top.: Fa/616)

Vila, Bernat

Reglas breus de arithmetica. Estampat en la estampa de Jaume Cendrat : a costa de Fra[n]sech Trinxer, Hieronym Genoues y Miq[ue]l Manescal , 1596. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-V-62)







Identificador:

**B-117**

Codi:

JEIV35d

Descripció

breu: Jesús infant, vestit, i àliga.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Jesús infant, vestit i alçat, amb la mà dreta beneeix, i amb l'esquerra porta el globus terraqüi, rematat amb una creu. A banda i banda de l'Infant hi ha la palma del triomf i un branquilló de llorer, i als seus peus, una àliga retuda. Estampa xilogràfica.

Lema: "Reddita lux terris, hic alma salutis imago" ("Aquí, la imatge benèfica de la salvació, la llum restituïda a la terra")

Font literària "Carmen de Passione Domini", atribuït tradicionalment a Lactanci.

Editor, etc: Bornat, Claudi (Barcelona, 1559) [Marca C]

Gènere: Religió.

Mida: 36 x 30 mm. (amb lema: 46 x 41 mm.)

Bibliografia: Madurell (1973) 1.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca que es correspon amb l'enseny del taller de Bornat, on es representa una àliga forta. La imatge deriva de la iconografia de la Contrareforma, que difon temes sensibles i efectistes, que conviden a la pietat. La palma, el llorer i el globus amb la creu simbolitzen el poder victoriós de Jesucrist sobre el món.

**B-117**

---

Fernández de Villegas, Pedro

Alphabetum, seu Instructio sacerdotum. Vna cum quodam breui tractatu domini Bonauenturae De modo se praepara[n]di ac celebra[n]da[m] missam. Barcinone : apud Claudium Bornat, 1559. 8º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1708e)

Valentí

De beato Luca Concio in Barcinonensis academiae noua. Barcinone : apud Claudium Bornat, 1559. 8º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1935b)



Identificador:

**B-118**

Codi:

JUAE46

Descripció

breu: Júpiter amb àliga i estels.

Producció: 20 edicions.

Descripció  
detallada:

Bust de Júpiter barbamec, precedit per una àliga amb les ales esteses. A banda i banda del déu, palma, llorer i cinc estels de sis puntes. L'escena està emmarcada per una corona de llorer, sobre la qual figura la divisa, que alhora també descansa en un marc ornamentat amb sanefes i una màscara. Estampa xilogràfica.

Lema: "In Iovis usque sinum" ("Fins al si de Júpiter")

Font literària

Editor, etc: Bornat, Claudi (Barcelona, 1557-1573) [Marca B] ; Cormellas, Sebastià de (Barcelona, 1597-1628) [Marca A]

Gènere: Mitologia.

Mida: 46 x 41 mm.

Bibliografia: Haebler (1898) t. XLVI, c ; Vindel (1942) 241, 381 ; Madurell (1973) 4 ; Millares Carlo (1981) 1

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca renaixentista, amb la qual el tipògraf es revela com un humanista, declarant el seu gust per l'antiguitat clàssica.

**B-118**

Aftoni, d'Antioquia

Aphthoni sophistae Progymnasmata. Barcinone : excudebat Claudius Bornatius, 1558. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-541-1)

Aftoni, d'Antioquia

Aphthonii sophistae progymnasmata. Barcinone : excudebat Claudius Bornatius, 1573 . 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-555)

Barros, Alonso de

Prouerbios morales. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas : vendense en la mesma emprenta, 1609. 8º

Bayerische Staatsbibliothek (top.: L.eleg.m. 94)

Barros, Alonso de

Prouerbios morales. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas : vendense en la mesma emprenta, 1619. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-I-54)

Cervantes, Miguel de

Los seys libros de la Galatea. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas y a su costa, 1618. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Cerv. 8-VI-13)

Ciceró, Marc Tul·li

Ciceronis De officiis libri III; Cato Maior, vel De senectute; Laelius, vel De amicitia; Paradoxa stoicorum sex; Somnium Scipionis ex libro sexto. Barcinonae : ex typographia Sebastiani à Cormellas, 1621. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-64/8/12)

Ciceró, Marc Tul·li

Marci Tullii Ciceronis Partitiones oratoriae. Barcinone : apud Claudium Bornatium, 1559. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/8/8-2)

De octo orationis partium constructione libellus. Barcinone : apud Claudium Bornatium, 1557. 8º

Biblioteca Pública de Palma de Mallorca (top.: Serra 18273)

Escobar, Francesc

Francisci Scobarii ... De medicinae laudibus oratio. Barcinone : excudebat Claudius Bornatius, 1558. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-541-2)

Florus, Luci Anneu

L. Flori Gestorum romanorum epitome. Barcinone : apud Claudium Bornatium, 1557. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 6-II-35)

Juan los Ángeles

Dialogos de la conquista del espiritual y secreto reyno de Dios. Impresso en Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas, 1597. 8º

Monestir de Santa Maria de Vallbona (top.: XVI-9-8º)

Ledesma, Alonso de

Romancero y monstro imaginado. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, 1616. 8º

Monestir de Poblet (top.: R256-4)

Nebrija, Antonio de

Lexicon Latino Catalanum, seu Dictionarium Aelij Antonij Nebrissensis ... ; Onomasticon ... ; accessit etiam eiusdem auctoris Medicum dictionarium. Barcinone : ex officina Claudij Bornatij, 1560 (1561). 2º

Seminari Conciliar de Barcelona (top.: 271 (03) Ael)

Nebrija, Antonio de

Lexicon Latino Catalanum, seu Dictionarium Aelij Antonij Nebrissensis ... ; Onomasticon ... ; accessit etiam eiusdem auctoris Medicum dictionarium. Barcinone : ex officina Claudii Bornatii, 1560 (1562). 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 14-V-53)

Niseno, Diego

Asuntos predicables para los domingos, miercoles y viernes de quaresma. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas : a costa de Miguel Manescal, 1627. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-60/4/17)

Rocabertí, Dídac de

Epitome historico en diez romances. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas y á su costa, 1628. 8º

Biblioteca nazionale centrale di Firenze (top.: Magl.5.10.192)

Vega, Lope de

Arcadia. Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas : a costa de Hieronymo Aleu, librero, 1602. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 16-II-13)

Vega, Lope de

El peregrino en su patria. En Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas : vendense en la mesma emprenta, 1605. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 14-III-17)

Vega, Lope de

La Filomena. En Barcelona : por Sebastian de Cormellas, 1621. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-I-52)



Identificador:

**B-119**

Codi:

JUAE62

Descripció

breu: Júpiter amb àliga i estels.

Producció: 7 edicions.

Descripció  
detallada:

Bust de Júpiter barbamec, precedit per una àliga amb les ales esteses. A banda i banda del déu, palma, llorer i cinc estels de cinc o sis puntes. L'escena està emmarcada per una corona de llorer, sobre la qual figura la divisa, que alhora també descansa en un marc ornamentat amb sanefes i una màscara. Estampa xilogràfica.

Lema: "In Iovis usque sinum" ("Fins al si de Júpiter")

Font literària

Editor, etc: Bornat, Claudi (Barcelona, 1557-1562) [Marca A] ; Arbús, Samsó (1590) [Marca C]

Gènere: Mitologia.

Mida: 63 x 57 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 240 ; Madurell (1973)3.

Relacions:

Anàlisi de la marca: Marca renaixentista, amb la qual el tipògraf es revela com humanista, declarant els seu gust per l'antiguitat clàssica.



## B-119

Beuter, Pere Antoni

Caeremoniae missae, modum christiani sacrificii ab apostolis antiquitus celebrati aperientes. Barcinone : apud Claudium Bornat, 1559. 8<sup>o</sup>

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1708b)

Catalunya. Lloctinent General

Edictes y crides fetes y ordenades per ... Garcia de Toledo, conceller loctinent y capita general ... en lo principat de Catalunya y comptats de Rossello y Cerdanya. Estampat en Barcelona : en casa de Claudi Bornat, 1559. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 1)

Església Catòlica. Província Tarraconense

Constitutiones Sacrorum Conciliorum Tarraconensium ... celebrati anno MDLV. Barcinone : apud Claudium Bornatium, 1557. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 12-V-4)

Esteve, Martí

De ortographia libri duo : primus literam & eius aduentitia amplectitur : secundus verò verborum latinitatem. Perpiniani : apud Sansonem Arbus, 1590. 8<sup>o</sup>

Biblioteca nazionale centrale di Roma (top.: 34. 4.D.22.3)

Fernández de Villegas, Pedro

Alphabetum, seu Instructio sacerdotum. Vna cum quodam breui tractatu domini Bonauenturae De modo se praepara[n]di ac celebra[n]da[m] missam. Barcinone : apud Claudium Bornat, 1559. 8<sup>o</sup>

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1708e)

Nebrija, Antonio de

Lexicon Latino Catalanum, seu Dictionarium Aelij Antonij Nebrissensis ... ; Onomasticon ... ; accessit etiam eiusdem auctoris Medicum dictionarium. Barcinone : ex officina Claudii Bornatii, 1560 (1562). 2<sup>o</sup>

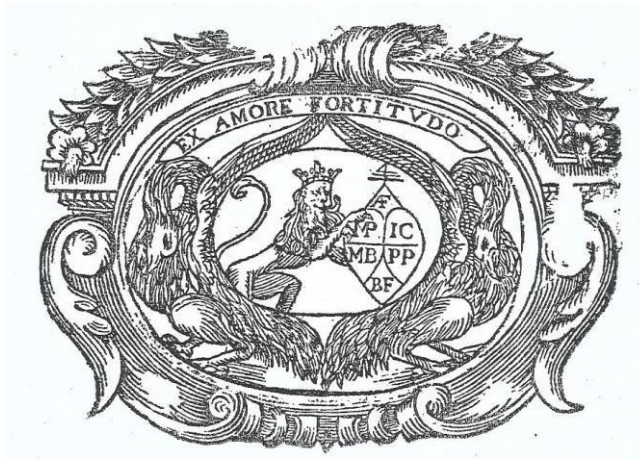
Biblioteca de Catalunya (top.: 14-V-53)

Nebrija, Antonio de

Lexicon Latino Catalanum, seu Dictionarium Aelij Antonij Nebrissensis ... ;  
Onomasticon ... ; accessit etiam eiusdem auctoris Medicum dictionarium.  
Barcinone : ex officina Claudii Bornatii, 1560 (1562). 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58-2-25)





Identificador:

**B-120**

Codi:

LLEC

Descripció

breu: Lleó coronat que sosté un cor.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Un lleó amb corona sosté un cor on hi ha les inicials dels membres de la companyia, rematat amb un quatre. El felí se situa entre dos ocells rapinyaires amb el cap inclinat, damunt dels quals s'hi llegeix el lema. La composició està tancada en un marc ovalat, amb una estructura decorativa bastida amb volutes i elements vegetals. Estampa xilogràfica.

Lema: "Ex amore fortitudo" ("De l'amor prové la fortalesa")

Font literària

Editor, etc: A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassanyes, Badia & Pau (Barcelona, 1685) [Marca B]

Gènere: Fauna.

Mida: Es desconeix.

Bibliografia: Vindel (1942) 531.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca col·lectiva, que utilitza elements tradicionals dels distintius tipogràfics, com ara la xifra del quatre o la presentació heràldica, amb el lleó de suport. El lema adverteix que només les bones relacions entre socis asseguruen la fortalesa del negoci.

**B-120**

---

Nieremberg, Juan Eusebio

Obras christianas. Impresas en Sevilla; vendese en Barcelona : en casa de Antonio Ferrer, Baltasar Ferrer, M. Planella, Juan Cazañes, Miguel Badia y Pedro Pau, librereros, 1685.

Actualment no se'n coneix cap exemplar.



Identificador:

**B-121**

Codi:

LLEC45

Descripció

breu: Lleó coronat que sosté un cor.

Producció: 6 edicions.

Descripció  
detallada:

Un lleó amb corona sosté un cor on hi ha les inicials dels membres de la companyia, rematat amb un quatre. El felí se situa entre dos ocells rapinyaires amb el cap inclinat, damunt dels quals s'hi llegeix el lema. La composició està tancada en un marc rectangular, sense cap ornament. Estampa xilogràfica.

Lema: "Ex amore fortitudo" ("De l'amor prové la fortalesa")

Font literària

Editor, etc: A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassanyes, Badia & Pau (Barcelona, 1683-1688) [Marca A]

Gènere: Fauna.

Mida: 45 x 60 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 533.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca col·lectiva, que utilitza elements tradicionals dels distintius tipogràfics, com ara la xifra del quatre o la presentació heràldica, amb el lleó de suport. El lema adverteix que només les bones relacions entre socis asseguruen la fortalesa del negoci.

## B-121

Bernières Louvigny, Jean de

El christiano interior, o La conformidad interior que deben tener los christianos con Iesuchristo. En Barcelona : a costa de Antonio Ferrer, Balthazar Ferrer, Miguel Planella, Iuan Cassañas, Miguel Badia y Pedro Pau, librereros, 1683 (En Barcelona : en la imprenta de Antonio Ferrer y Balthazar Ferrer, librereros). 4º

Museu Romàntic de Vilanova (top.: Papiol/2883)

Bernières Louvigny, Jean de

El cristiano interior, o Guia facil para salvarse con perfeccion. En Barcelona : a costa de Antonio Ferrer, Baltazar Ferrer, Miguel Planella, Iuan Cassañas, Miguel Badia y Pedro Pau, 1688 (En Barcelona : en la imprenta de Antonio Ferrer y Baltazar Ferrer). 4º

Monestir de Santa Maria de Vallbona (top.: XVII-81-4º)

Francesc de Sales, sant

Cartas espirituales. En Barcelona : acosta de Antonio Ferrer, Balthasar Ferrer, Miguel Planella, Iuan Casañas, Miguel Badia y Pedro Pau, librereros, 1686 (Barcelona : en la imprenta de Antonio Ferrer y Baltazar Ferrer). 4º

Monestir de Santa Maria de Vallbona (top.: XVII-122-4º)

Francesc de Sales, sant

Introduccion a la vida devota. En Barcelona : acosta de Antonio Ferrer, Balthasar Ferrer, Miguel Planella, Iuan Casañas, Miguel Badia y Pedro Pau, librereros, 1685 (En Barcelona : por Antonio Ferrer y Balthasar Ferrer, librereros). 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-62/4/13)

Francesc de Sales, sant

Practica del amor de Dios. En Barcelona : a costa de Antonio Ferrer, Baltazar Ferrer, Miguel Planella, Iuan Cassañas, Miguel Badia y Pedro Pau, librereros, [1683 o post.]. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 C-241/3/10)

Francesc de Sales, sant

Practica del amor de Dios. En Barcelona : a costa de Antonio Ferrer, Baltazar Ferrer, Miguel Planella, Iuan Cassañas, Miguel Badia y Pedro Pau, librereros, 1684. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 14-IV-54)



Identificador:

**B-122**

Codi:

LLEC79

Descripció

breu: Lleó coronat que sosté un cor.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Un lleó amb corona sosté un cor on hi ha les inicials dels membres de la companyia, rematat amb un quatre. El felí se situa entre dos ocells rapinyaires amb el cap inclinat, damunt dels quals s'hi llegeix el lema. La composició està tancada en un marc ovalat envoltat d'una orla amb una decoració exhuberant de cornucòpies, figures humanes y vegetació. Estampa xilogràfica.

Lema: "Ex amore fortitudo" ("De l'amor prové la fortalesa")

Font literària

Editor, etc: A. Ferrer, I.P., Figueró, R. Ferrer (Barcelona, 1695)

Gènere: Fauna.

Mida: 79 x 105 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 532.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca col·lectiva, que utilitza elements tradicionals dels distintius tipogràfics, com ara la xifra del quatre o la presentació heràldica, amb el lleó de suport. El lema adverteix que només les bones relacions entre socis asseguruen la fortalesa del negoci.



**B-122**

---

Jaime, de Corella, fray

Practica de el confessorario y explicacion de las LXV proposiciones condenadas por la santidad de N.S.P. Inocencio XI. Barcelona : en la imprenta de Anton Ferrer y Baltasar Ferrer, librereros, por Jayme Gascon, 1695. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: Tor. 144-4º)



Identificador:

**B-123**

Codi:

LLES66

Descripció

breu:

Lleó en escut i lletres.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Dins d'un escut quadrilong, un lleó rampant coronat. Una orla rectangular tanca la imatge, als quatre extrems de la qual hi ha les lletres P, A, R, T. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Llopart, Jeroni Montserrat (Barcelona, 1613)

Gènere: Fauna.

Mida: 66 x 53 mm.

Bibliografia:

Relacions: Marca "rebus". El nom de l'editor s'obté unint el nom del felí coronat, és a dir, el rei de la selva (=LLEÓ) amb les quatre lletres dels extrems de la marca (=PART). Denota l'alta autoestima de l'editor.

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant en la qual les quatre lletres componen la part final del cognom mentre la figura principal al·ludeix a la resta (Lleó=Llo).

**B-123**

---

Saiz, Jacinto

Sermon predicado en el conuento de Sancta Catherina, martyr de Barcelona ... En las solennes honras que los cofrades de numero de Nuestra Señora del Rosario hizieron al venerable ... Fray Pedro Iua[n] Guasch. Sacado aluz por Hieronimo Montserrate Llopart, vezino de Barcelona y natural de Villa Franca de Panades. En Barcelona : impresso en casa de Ioan Amello : vendense en casa de Loreño Rossell, librero, 1613. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 10888)



Identificador:

**B-124**

Codi:

GRE16

Descripció

breu:

Lletra A en escut i grius.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Dos grius sostenen un escudet amb la lletra A, penjat d'un arbre. Fruits i flors envolten l'escena. Els extrems del fris estan ocupats per dos medallons de bustos d'homes barbuts. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Amorós, Joan Carles (Barcelona, 1542-1548) [Marca C]

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 16 x 71 mm.

Bibliografia:

Relacions: Amorós, Carles (Barcelona, 1508-1547): adopció del mateix esquema i figures principals.

Anàlisi de  
la marca:

L'impressor manté l'estructura francesa: arbre del coneixement, escut i suports. La lletra A de l'escut es refereix al cognom. S'aprofita la decoració de la portada per incloure la marca, que forma part d'una de les peces que componen l'orla.

**B-124**

Conte[m]ptus mu[n]di nueuamente romançado. Impresso en Barcelona : en la  
emprenta de Carles Amoros, 1542. 8º

Universidad de Zaragoza (top.: H-2-153)

Verí, Miquel

Michaelis Verini poetae christianissimi Sententiae morales. Ac Ioa[n]nis Sulpitij  
Verulani de mensae doctrina opusculu[m]. [Barcinone] : Caroli Amorosi prelo  
excussa, 1548. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-III-44)



Identificador:

**B-125**

Codi:

CECL54

Descripció

breu:

Lletra C i creu llatina en escut.

Producció: 11 edicions.

Descripció  
detallada:

Lletra C travessada longitudinalment pel pal inferior d'una creu llatina que s'eixampla als extrems com en una creu patent. La inicial de l'impressor es troba en escut que penja d'un arc, decorat també amb una mena de banyes florides, i als extrems, els símbols dels evangelistes sant Joan i sant Mateu dins de medallons. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Amorós, Carles (Barcelona, 1522-1544) [Marca D]

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 54 x165 mm.

Bibliografia : Vindel (1942) 90.

Relacions: Coci, Jorge (Saragossa, 1518): còpia exacta de l'estructura decorativa.

Anàlisi de  
la marca:

L'impressor utilitza un monograma, format per la combinació comuna d'inicial del nom i creu. Aprofita la decoració de la portada per incloure el monograma en un lloc destacat, que forma part d'una de les peces que componen l'orla.

## B-125

Antiquiores Barchinonensium leges, quas vulgus Vsaticos appellat. Impressum Barchinonae : per Karolum Amorosum ..., impensis ... Raphaelis Dauder & Iacobi Laceras, 1544. 2º

Seminari Conciliar de Barcelona (top.: 34(467.1)(094)Usa)

Catalunya

Pragmatica sanctio feta per la sacra sesarea catholica y real magestat del emperador don Carles y per ... Joana mare sua, reys de Castella y de Arago ..., dada en Toledo a VIJ dies del mes de març del any mil cinch cents XXXIX. Barcelona : Carles Amoros, [1539 o post.]. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 4626). Universitat de Barcelona. (top.:B-60-1-1-VII)

Catalunya. Corts (1528 : Montsó)

Carolus, imperator Romanorum, MDXXVI, In Dei nomine nouerint vniuersi ... La cort general del vostre principat d[e] Cathalunya conuocada per vostra magestat e congregada enla present vila sua de Mo[n]ço. [Barcelona : Carles Amorós, 1528?]. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-VII-31/9)

Catalunya. Corts (1534 : Montsó)

Costitucions fetes p[er] la sacra, caesarea, catholica y real magestat del emperador don Carles ... en la tercera cort de Cathalunya ... en lany MDXXXIII. Estampats quian esguart al bon orde dela justicia ... per Carles Amorós, prouensal, a despeses d[e] mestre Lazer Milla, libreter, ... Enla in signa ciutat de Barcelona, 1534. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-VII-31/11)

Catalunya. Corts (1537 : Montsó)

Constitucions fetes p[er] la sacra, cesarea, catholica y real magestat del emperador don Carles ... en la quarta cort de Cathalunya ... en lany MDXXXVII. Esta[m]pats per Carles Amorós, prouensal, en la insigne ciutat de Barcelona, a despeses de Lazer Milla, libreter, [1537?]. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-VII-31/12)

Catalunya. Corts (1542 : Montsó)

Constitucions fetes p[er] la sacra, cesarea, catholica y real magestat del emperador don Carles ... enla quinta cort de Cathalunya ... any MDXXXII. Estampats per Carles Amorós, en la insigne ciutat de Barcelona, 1543. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-VII-31/13)

Iacopo, da Varazze

Flos sanctorum : nouame[n]t fet e corregit : e afegit moltes altres vides de sancts e sanctes.]. Barçelona : per Carles Amoros, 1524. 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58-2-12p)

Loaces, Fernando de

Solennis atq[ue] elegans tractatus in causa matrimonij ... Henrici et Catherine, Anglie regum. Barchine : in officina Caroli Amorosij pulcherrimis typis excuss[us], 1531. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 115-Fol)

Nebrija, Antonio de

Vocabularium. Recognitum summaq[ue] diligentia castigatum at[que] Fra[n]cisci Trincerii & Raphaelis Dauderi & Francisci Romei, merchatoris ciuiunq[ue] impensis pulchro Charoli Amorosi exactissimi artificis Barchinone impressum, 1522. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-VI-10)

Tomic, Pere

Historias e conquestas dels excellentissims e catholics reys de Aragó e de lurs antecessors, los comtes de Barcelona. Barçelona : per Carles Amoros, 1534. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VII-2)

Villena, Isabel de

Vita Christi. Fonch empremtat lo present libre enla insigne ciutat de Barçelona : p[er] Carles Amoros, proue[n]sal, 1527. 2<sup>o</sup>

Seminari Conciliar de Barcelona (top.: 248 (091) Vill)







Identificador:

**B-126**

Codi:

CECP54

Descripció

breu: Lletra C i creu patent en escut.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Lletra C amb una petita creu patent al damunt. La inicial de l'impressor es troba en l'escut que penja d'un arc, decorat també amb una mena de banyes florides, i als extrems, els símbols dels evangelistes sant Joan i sant Mateu dins de medallons. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Amorós, Joan Carles (Barcelona, 1547) [Marca D]

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 54 x 164 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 91.

Relacions: Coci, Jorge (Saragossa, 1518): còpia exacta de l'estructura decorativa. Amorós, Carles (Barcelona, 1522-1544): la mateixa marca D excepte la creu.

Anàlisi de  
la marca:

L'impressor utilitza el monograma patern, format per la combinació comuna d'inicial del nom i creu, però modifica la creu llatina per crear un senyal diferenciat. Aprofita la decoració de la portada per incloure el monograma en un lloc destacat, formant part d'una de les peces que componen l'orla.

**B-126**

---

Carbonell, Pere Miquel

Chronica de Espanya fins aci no diulgada. Estampat en Barcelona : per Carles Amoros, y a despesas de Jaume Manescal, y Raphael Deuder Major, y Jonot Gordiola, y Jonot Trinxer, 1546 [i.e. 1547]. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 12-V-65)



Identificador:

**B-127**

Codi:

MCLM80

Descripció

breu: Lletra M amb corona i lliris.

Producció: 5 edicions.

Descripció  
detallada:

Lletra M rematada amb corona damunt de la qual hi ha tres lliris. Sota la lletra hi ha una S i una muntanya amb creu. S'envolta la composició d'un marc ovalat que conté el lema. Estampa xilogràfica.

Lema: "Ave Maria gratia plena Dominus tecum", Bi (o Ri) ("Salve, Maria, plena de gràcia, el Senyor és amb vos")

Font literària Pregària de l'Ave Maria. La citació deriva de l'Evangeli de sant Lluç 1, 28b

Editor, etc: Romeu, Jaume (Barcelona, 1641-1642)

Gènere: Religió.

Mida: 80 x 62 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 489.

Relacions:

Anàlisi de la marca: Marca amb símbols marians: la lletra M, inicial del nom de Maria; la corona, com a reina del cel; els lliris, símbol de puresa; el lema...

**B-127**

Copia de vna carta en que se responde a otra que vn cauallero de Madrid auia escrito a vn titulo de Andaluzia. En Barcelona : en la emprenta de Iayme Romeu, 1641. 4º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 445-23)

Copia de vna carta, escrita a esta ciutat des de la campanya de Constanti à 5 de Iuliol 1641, del que ha succehit en dita campanya desde 30 de Iuny fins al fins dia, y de la armada de mar. Barcelona : en la estampa de Iaume Romeu, 1641. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 2406)

Gazeta en que se dona noticia de las cosas mes notables de Flandes, Venecia, Italia, Roma, Toscana, Inglaterra, Paris, Piamont y altrás parts, ab la mort del general Piccolomini. Barcelona : en la estampa de Iaume Romeu, 1642. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 7573)

Manifiesto y protestacion del rey de la Gran Bretaña contra la repulsa de la Dieta de Ratisbona en no restituir la casa del Palatin en su drecho. Impresso en Paris y agora en Barcelona : en la emprenta de Iayme Romeu, 1641. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 6173)

Mello, Francisco Manuel de

Carta extraordinaria de Portugal als embaxadors del regne, que son en Paris de 8 de iuliol, que contè lo estat en que los negocis de Portugal se troban. En Barcelona : en la estampa de Iaume Romeu, 1641. 4º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 445-37)



Identificador:

**B-128**

Codi:

ESEN50

Descripció

breu:

Lletra N en escut.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut amb una ena en posició descentrada. L'escut penja d'un arc, decorat amb una mena de banyes florides, i als extrems, els símbols dels evangelistes sant Joan i sant Mateu dins de medallons. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Montpezat, Pere (Barcelona, 1534) [Marca C]

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 50 x 160 mm.

Bibliografia:

Relacions: Rosembach, Joan (Barcelona, 1523): estructura decorativa

Anàlisi de  
la marca:

S'aprofita una xilografia decorativa usada en portades com a marc del distintiu. La relació professional amb Rosembach, que va ser patró de Montpezat, explica l'adaptació de la seva marca. La conversió del monograma IHR en una mena de N denota la seva voluntat de diferenciació.

**B-128**

---

Castiglione, Baldassarre

Los quatro libros del cortesano. Imprimidos en la muy noble ciudad de Barçelona :  
por Pedro Monpezat, 1534. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-V-42)



Identificador:

**B-129**

Codi:

FTXC48

Descripció

breu:

Lletres F, T i X amb creu.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Lletres F, T i X, que es disposen de forma triangular, cadascuna dins d'un cercle. Damunt les tres lletres hi ha una creu patriarcal. Envoltat tot el conjunt la divisa, situada en una anella ovalada, la part exterior de la qual està decorada. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Confido in te, Domine" ("Confio en Vos, Senyor").

Font literària

Editor, etc: Trinxer, Francesc (Barcelona, 1579)

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 48 x 37 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 352 [no hi ha notícia de cap exemplar conservat de l'edició de 1588 que indica].

Relacions: Barril, Jean (Tolosa de Llenguadoc, 1532): composició de la marca.

Anàlisi de  
la marca:

Marca que s'allunya dels models figuratius en voga. Les lletres F i T corresponen a les inicials del llibreter. La X pot ser una segona lletra del cognom o bé correspondre a la lletra khi de Christos, en relació amb el lema. El text denota la confiança del llibreter en la providència.



**B-129**

---

Terenci Àfer, Publi

Terentius. Barcinone : apud Franciscum Trinxer, 1579. 8º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1700)



Identificador:

**B-130**

Codi:

CRHR39

Descripció

breu:

Lletres I, H i R amb creu.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Creu patriarcal amb els extrems que s'eixamplen com en una creu patent. A partir del pal vertical de la creu es tracen les lletres I, H i R. Tres petits estels rodegen el monograma. La composició de Rosembach es dibuixa en blanc sobre un rectangle vermell, envoltat per un marc blanc, amb un línia discontinua enmig. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Rosembach, Joan (Perpinyà, 1500) [Marca C]

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 39 x 35 mm.

Bibliografia: Silvestre (1867) 1114 ; Haebler (1898) t. XI, d ; Vindel (1942) 47 ; Norton (1978) p. 40, C.

Relacions: Silber, Eucharius (Roma, 1495): forma del monograma

Anàlisi de  
la marca:

Al monograma es combinen les inicials del nom i el cognom del tipògraf i la de la seva ciutat natal, Heidelberg. Les dimensions de la marca són gairebé la meitat d'altres dissenys de monograma de Rosembach.

**B-130**

---

Església Catòlica. Diòcesi d'Elna

Incipit Breuiarium secu[n]du[m] vsum Elnae. Finit feliciter P[er]piniani : per Ioan[n]em  
Rosembach, Germanum de Haidelberg, 1500

Bibliothèque Sainte-Geneviève (top.: Oexv 364 Res)



Identificador:

**B-131**

Codi:

CRHR60

Descripció

breu: Lletres I, H i R amb creu.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

Creu patriarcal amb la punta de dalt inclinada a la dreta, i la de sota, a l'esquerra. A partir del pal vertical de la creu es tracen les lletres H i R. L'element ornamental més destacat figura a l'esquerra del monograma. La composició de Rosembach es dibuixa en blanc sobre un rectangle negre i sense cap marc. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Rosembach, Joan (Barcelona, 1526-1530) [Marca E]

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 60 x 48 mm.

Bibliografia: Vindel la integra en la marca 21, amb nota: "Marca muy semejante en su dibujo a las anteriores"

Relacions: Silber, Eucharius (Roma, 1495): forma del monograma

Anàlisi de  
la marca:

Al monograma es combinen les inicials del nom i el cognom del tipògraf i la de la seva ciutat natal, Heidelberg. Nou distintiu per l'eliminació del marc superior i inferior de la marca D de Rosembach, a la qual substitueix.

## B-131

---

Ciceró, Marc Tul·li

Officia Ciceronis. Excussum Barcinone : castigatissimo Ioannis Rosenbacchi Germani prelo, 1526. 8<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 4-I-58)

Església Catòlica. Arxidiòcesi de Tarragona

Ordinariu[m] sacrame[n]toru[m] secu[n]dum ritu[m] et co[n]suetudine[m] s[an]cte metropolis eccl[es]ie Tarracon[ensis]. Impressus Barchinone : per magistrum Johanes Rosembach alemanum, 1530. 4<sup>o</sup>

Monestir de Montserrat (top.: Segle XVI-8<sup>o</sup>-48)

Verí, Miquel

Michaelis Verini poetae christianissimi De puerorum moribus disticha. [Barcinone] : omnia haec opera nunc primum bonis auibus per Ioannem Rosembacchi ... Quem emendatissime impressa explicitaq[ue] absoluuntur, 1526. 4<sup>o</sup>

Monestir de Montserrat (top.: per assignar)



Identificador:

**B-132**

Codi:

CRHR64

Descripció

breu:

Lletres I, H i R amb creu.

Producció: 24 edicions.

Descripció  
detallada:

Creu patriarcal amb la punta de dalt inclinada a la dreta, i la de sota, a l'esquerra. A partir del pal vertical de la creu es tracen les lletres H i R. L'element ornamental més destacat figura a l'esquerra del monograma. La composició de Rosembach es dibuixa en blanc sobre un rectangle negre, sense marc als laterals. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Rosembach, Joan (Perpinyà, 1501-1503 ; Barcelona, 1506-1525) [Marca D]

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 64 x 48 mm.

Bibliografia : Haebler (1898) t. XI, c ; González Sugrañes (1918) ; Davies (1935) 206 ; Vindel (1942) 41 ; Norton (1978) p. 40, D ; Millares Carlo (1982) 5

Relacions: Silber, Eucharius (Roma, 1495): forma del monograma

Anàlisi de  
la marca:

Al monograma es combinen les inicials del nom i el cognom del tipògraf i la de la seva ciutat natal, Heidelberg.

## B-132

Església Catòlica. Diòcesi d'Elna

Missale parvum secundum usum ecclesie cathedralis Elnensis. Imp[re]ssum Barchin[on]e : expe[n]sis Joannis Rosembach artis imp[re]ssorie m[a]g[ist]r[em], 1506. 4<sup>o</sup>

Bibliothèque nationale de France (top.: B- 27757 (2))

Església Catòlica. Diòcesi d'Elna

Ordinarium sacramentorum secundu[m] ritum diocesis Elnensis. Correctu[m] impressumq[ue] arte & industria magistri Joan[n]is Rosembach, Almani, in inclita ciuitate Barchinone, 1509. 4<sup>o</sup>

Bibliothèque nationale de France (top.: B-27943)

Església Catòlica. Diòcesi de Tortosa

Missale secundum ritum ecclesie Dertusen. Barcinone : per Joannem Rosembach, 1524. 2<sup>o</sup>

Biblioteca Capitular de Tortosa

Església Catòlica. Diòcesi de Vic

[Ordinarium Vicense]. Incipit quedam parua summa co[n]fessionum que potest vocari Lucerna i[n]terioris ho[m]i[n]is. Impressum Barcinone : per magistrum Ioanne[m] Rosembach, Germanu[m], 1508. 4<sup>o</sup>

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: Hemeroteca)

Granollacs, Bernat de

Lunari e reportori del temps. Nouament estampat e corregit enla noble ciutat de Barçelona : per Joan Rosembach, alema[n]y, 1513. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VI-11)

Granollacs, Bernat de

Lunari e reportori del temps. Nouament estampat e corregit enla noble ciutat de Barçelona : per Joan Rosembach, alema[n]y, 1514. 4<sup>o</sup>

Actualment no se'n coneix cap exemplar.

Libre appellat Consolat de mar. Fonch emprimida e acabada la present obra ... a despeses de Raphael Dauder, librer, estampats en Barçelona, per mestre Iohan Rosembach, alema[n]y, 1518. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-VI-25)

Libre dela sancta terçera regla. Estampat en la sobredita insigne ciutat de Barcelona per mestre Ioan Rosembach, alemany, 1515

Actualment no se'n coneix cap exemplar.

Ludolf, de Saxònia

Lo primer del Cartoxa. Esta[m]pat enla insigne ciutat d[e]Barcelona : per mestre Joan Rosembach, alemay, a d[e]speses de Joan Tri[n]xer, mercader d[e] libres, ciutada de Barcelona, 1518. 2º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1752)

Mancinelli, Antonio

Epitome declinationum. Impressum est hoc praeclaru[m] opus Perpiniani : per magistru[m] Ioannem Rosembach, germanum, 1501. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-IV-1)

Mateu, Pere Benet

Loculentssimii viri ac sacre apothecarie artis diuini professoris Petri B[e]n[e]dicti Mathei, Barchinonesis apothecarii, Liber in exame[n] apothecariorum. [Barcinone]: fuit impressum ... in aedibus Iohannis Rosembach, alemani, 1521. 2º

Universidad Complutense de Madrid (top.: BH MED 1482)

Perpinyà

Libre apellat Recollecta de tots los priuilegis, prouisions, pragmatiques e ordinacions dela vila de Perpinya. Estampada en la insigne ciutat de Barcelona : per mestre Johan Rosembach, alemany, 1510. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 6-VII-21)

Sonis, Arnaldus

Mons Carmeli. In hac vrbe Barchinonæ : [Rosembach], 1519. 8º Biblioteca

Colombina (top.: 14-1-14-(2))

Tomic, Pere

Conq[ue]stes e histories dels reys de Arago e co[m]tes de Barcelona. En la noble ciutat de Barcelona : per mestre Joha[n] Rosembach alamany, 1519. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VI-20)



Tovar, Francesc

Libro de musica practica. Imprimida en la insigne cibdad de Barcelona : por maestre Johan Rosebach, aleman, 1510. 2º

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: XVI-1747)

Tractatus brevis, continens in se xiiij capitula ... Impressu[m] Barcinone : per magistrum Ioanne[m] Rose[m]bach, germanu[m], 1509. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-III-13)

Virgili Maró, Publi

[Vita Virgillii ex comentariis Petri Criniti. Eglorarum opus. Georgicon. Aeneidos]. Anno post partum intemerat[a]e Virgini XXV supra millesimum hoc presens opus Publi Virgilij Maronis, Barchinone : impresum ... Joanne Rosembach, germanico ... 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-II-28)

Vocabolari molt profitos per apendre lo catalan alaman y lo alaman catalan. Sta[m]pat lo present Vocabolari en la noble vila de Perpinyà : p[er] mestre Johan Rosembach, 1502. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-V-28)



Identificador:

**B-133**

Codi:

CRHR65

Descripció  
breu:

Lletres I, H i R amb creu.

Producció: 8 edicions.

Descripció  
detallada:

Creu patriarcal amb la punta de dalt inclinada a l'esquerra, i la de sota, a la dreta. A partir del pal vertical de la creu es tracen les lletres I, H i R. De la part inferior de la H surt un petit rombe. El monograma de Rosembach es dibuixa en blanc sobre un rectangle fosc. El marc, gairebé quadrat, és de doble filet blanc i negre. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Rosembach, Joan (Barcelona, 1494-1498 ; Tarragona, 1498) [Marca A]

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 65 x 64 mm.

Bibliografia: Silvestre (1687) 1181 ; Haebler (1898) t. X, b ; González Sugrañes (1918) ; Vindel (1942) 37 ; Norton (1978) p. 40, A ; Millares Carlo (1982) 4

Relacions: Silber, Eucharius (Roma, 1495): forma del monograma

Anàlisi de  
la marca:

Al monograma es combinen les inicials del nom i el cognom del tipògraf i la de la seva ciutat natal, Heidelberg.

## B-133

Catalunya. Corts (1493 : Barcelona)

Constitutions de Cathalunya. Finitum & terminatum est hoc opusculum Constitutionu[m] in ... Barchinone, principatus Cathalonie : per reuerendu[m] magistru[m] Iohanne[m] Rosenbach, alemanum de Haydelberch, 1494 xxx me[n]sis May. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 3-Fol.)

Catalunya. Corts (1493 : Barcelona)

Constitucions de Cathalunya. Finitum & terminatum est hoc opusculum Constitutionu[m] in ... Barchinone, principatus Cathalonie : per reuere[n]du[m] magistru[m] Iohanne[m] Rosenbach, alemanum de Haydelberch, 1494 xiiij me[n]sis Februarij. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-VII-30)

Eiximenis, Francesc

Libre de les dones. Acabat fou lo present libre ... en la noble ciutat de Barçelona : per mestre Iohan Rosenbach almany, a instancia del discret en Iohan Bernat, notari e scriua ..., 1495. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Bon. 10-VI-34)

Eiximenis, Francesc

Libre dels angels. Fini la imp[re]ssio del p[re]sent libre de ls Angels per lo reuerent maestre Ioha[n] Rosenbach d[e] Haydelberch, almany, en la elega[n]t ciutat d[e] Barcelona, 1494. 2<sup>o</sup>

Arxiu de la Corona d'Aragó (top.: Inc. 12). Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 9-Fol.)

Iacopo, da Varazze

Flos sanctorum romançat. Empre[n]tat enla molt noble einsigne ciutat de Barçelona : per maestre Iohan Rosembach, almany de Haidelberg, 1494. 2<sup>o</sup>

Biblioteca Nacional de España (top.: Inc/2000)

Liber iste dicit[ur] Liber hymnoru[m]. Terracone nouiter impressi ... per magistru[m] Iohannem Rosenbach, allemanu[m] , 1498. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-V-54)

Terenci

Terentius : cum duobus co[m]mentis [Aelii Donati et Joannis Calphurnii.  
Jmpressum Barchinone : per ... Johannem Rosenbach ..., 1498. 2<sup>o</sup>

Biblioteca Víctor Balaguer (top.: 1 "C" Inc./8)

Tomic, Pere

Histories e conquestas de Cathalunya. Es stat sta[m]pat lo present libre en la  
noble ciutat de Barçelona per mi, mestre Iohan Rosembach, alamaný, 1495. 2<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Ms. 754/2)





Identificador:

**B-134**

Codi:

CRHR65+

Descripció

breu:

Lletres I, H i R amb creu.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Creu patriarcal amb la punta de dalt inclinada a l'esquerra, i la de sota, a la dreta. A partir del pal vertical de la creu es tracen les lletres I, H i R. De la part inferior de la H surt un petit rombe. Inclou 2 punts que flanquegen el monograma. La composició es dibuixa en blanc sobre un rectangle fosc. El marc, quadrat, és de triple filet, amb la línia interior més fina. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Rosembach, Joan (Tarragona, 1500) [Marca B]

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 65 x 65 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 46 ; Norton (1978) p. 40, B.

Relacions: Silber, Eucharius (Roma, 1495): forma del monograma

Anàlisi de  
la marca:

Al monograma es combinen les inicials del nom i el cognom del tipògraf i la de la seva ciutat natal, Heidelberg.

**B-134**

---

Seduli

Paschale Sedulij. Impressum in Tarraconis vrbe minoris Hesperiae metropoli : a Joanne Rosembach germano, 1500. 4<sup>o</sup>

Biblioteca Episcopal de Vic (top.: Inc. G/2)

,



Identificador:

**B-135**

Codi:

ECHR55

Descripció

breu: Lletres I, H i R amb creu, en escut.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut amb creu patriarcal, amb la punta de dalt inclinada a la dreta, i la de sota, a l'esquerra. A partir del pal vertical de la creu es tracen les lletres I, H i R. L'escut penja d'un arc, decorat amb una mena de banyes florides, i als extrems, els símbols dels evangelistes sant Joan i sant Mateu dins de medallons. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Rosembach, Joan (Barcelona, 1523) [Marca F] ; Montpezat, Pere (Barcelona, 1532) [Marca A]

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 55 x 161 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 42.

Relacions: Silber, Eucharius (Roma, 1495): forma similar del monograma. Amorós, Carles (Barcelona, 1522): la mateixa estructura decorativa.

Anàlisi de  
la marca:

Al monograma es combinen les inicials del nom i el cognom del tipògraf i la de la seva ciutat natal, Heidelberg. S'aprofita una xilografia decorativa usada en portades coetànies com a marc del distintiu.



**B-135**

---

Guevara, Antonio de

Libro del eloque[n]tissimo emp[er]ador Marco Aurelio co[n] el Relox de principes.  
[S.l. : Pere Montpezat], 1532. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 CM-3192)

Nebrija, Antonio de

Aelij Antonij Nebrissensis Introductio[n]es in Latina[m] gra[m]maticen. Joa[n]nis  
Rosembachi exactissimi artificis p[re]lo Barcinone imp[re]ss[a]e, 1523. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: Esp. 101-Fol.)



Identificador:

**B-136**

Codi:

PMPA20

Descripció

breu:

Lletres P, M, P.

Producció: 1 edició

Descripció  
detallada:

Lletres P, M, P combinades, situant les dues P damunt i sota la lletra M. El monograma, dins d'un marc rodó, sostingut per dos àngels agenollats, ocupa la part central d'un fris amb ocells, cornucòpies i vegetació exuberant. En una escena atapeïda, el monograma s'ha tintat de vermell per destacar-lo. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Montpezat, Pere (Barcelona, 1547) [Marca F]

Gènere: Lletres i signes.

Mida: 20 x 73 mm.

Bibliografia: Aguiló (1923) 1396 ; Vindel (1942) 197.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

S'aprofita una xilografia decorativa com a marc del distintiu. El monograma correspon a Pere Montpezat. La forma de les lletres és idèntica a les de la variant de la marca E de Montpezat, és a dir, amb la M que toca la P inferior.

**B-136**

Catalunya. Diputació del General

Tarifa dels preus de les teles y altres sorts de robes que entren de França y altres parts en lo present principat de Catalunya y comtats de Rossello y Cerdanya feta per los senyors diputats seguint l'orde del capitol de cort derrerament fet en les corts celebrades en la vila de Mo[n]ço en lo any M.D.xxxxvij. [Barcelona : Pere de Montpezat, 1547?]. 4<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 42-12<sup>o</sup>)



Identificador:

**B-137**

Codi:

LLOC49

Descripció

breu: Llop tocant un cor.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Un llop, sense la cua visible, sosté un cor on figuren les inicials del tipògraf, rematat per un quatre invertit. Damunt del llop hi ha un filacteri que conté el lema. Rodeja la composició un marc ovalat decorat amb volutes. Estampa xilogràfica.

Lema: "En lupus in fabula" ("Vet aquí el llop del conte").

Font literària

Editor, etc: Llopis, Josep (Barcelona, 1691-1693) [Marca B]

Gènere: Fauna.

Mida: 49 x 68 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 548.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, al·ludeix al cognom de l'impressor. Usa elements tradicionals dels distintius tipogràfics, com ara la xifra del quatre o la presentació heràldica, amb el llop de suport.

**B-137**

---

Costa, Antonio

Vida de Numa Pompilio, segundo rey de los romanos. En Barcelona : por Ioseph Llopis, 1693. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-63/7/28)

Juana Inés de la Cruz, sor

Poëmas de la vnica poetisa americana, musa dezima, sor Juana Ines de la Cruz. Impresso en Barcelona : por Joseph Llopis y á su costa, 1691. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 13-II-43)



Identificador:

**B-138**

Codi:

LLOC70

Descripció

breu: Llop tocant un cor.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Un llop, amb la cua visible, sosté un cor on figuren les inicials del tipògraf, rematat per un quatre invertit. Damunt del llop hi ha un filacteri que conté el lema. La composició està rodejada d'àngels amb corns de la fortuna i trompetes, i a la part inferior, dues àligues retudes al costat d'una màscara. Estampa xilogràfica.

Lema: "En lupus in fabula" ("Vet aquí el llop del conte").

Font literària

Editor, etc: Llopis, Josep (Barcelona, 1691-1697) [Marca A]

Gènere: Fauna.

Mida: 70 x 104 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 547.

Relacions: A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassanyes, Badia & Pau (Barcelona, 1683-1688): composició amb animal i cor rematat amb el quatre.

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant, al·ludeix al cognom de l'impressor. Usa elements tradicionals dels distintius tipogràfics, com ara la xifra del quatre o la presentació heràldica, amb el llop de suport. Parodia la marca coetània d'una companyia de 6 llibreters.

**B-138**

---

María de la Antigua, sor

Desengaño de religiosos y de almas que tratan de virtud. Barcelona : por Ioseph Llopis y à su costa, 1697. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: Tor. 191-Fol)

Solís, Antonio de

Historia de la conquista de Mexico, poblacion y progressos de la America septentrional, conocida por el nombre de Nueva España. Barcelona : en la imprenta de Ioseph Llopis, impressor de libros, y à su costa, vendese en su casa, 1691. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 6-VII-5)



Identificador:

**B-139**

Codi:

MACO47

Descripció

breu:

Mà amb compàs.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Mà que dibuixa un cercle amb el compàs. L'envolta una anella ovalada, on s'inscriu el lema, flanquejada per tres figures humanes, dues d'elles representació del treball i la constància. La composició està tancada per una marc rectangular. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Labore et constantia" ("Treball i constància")

Font literària

Editor, etc: Ferrer, Antoni (Barcelona, 1688)

Gènere: Tècnica.

Mida: 47 x 52 mm.

Bibliografia:

Relacions: Moretus, Balthasar, II (Anvers, 1644): adaptació de l'element central i còpia del lema.

Anàlisi de  
la marca:

Marca inspirada en la impremta Plantin, una de les més il·lustres d'Europa. Ferrer inclou el mateix lema, com per garantir la qualitat de la seva empresa.



**B-139**

---

Busenbaum, Hermann

Medula de la theologia moral. En Barcelona : por Antonio Ferrer y compañía, impressa por el exemplar que salió en Madrid el año de 1686, y enmendada en esta impresion de muchas erratas de imprenta que tiene la otra, 1688. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 1-V-45)



Identificador:

**B-140**

Codi:

MONT32

Descripció

breu:

Mare de Déu de Montserrat amb Nen.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Mare de Déu de Montserrat dreta, amb cabellera llarga i ulls grossos, sostenint sobre el braç esquerre Jesús infant que subjecta una serra. El Nen, despullat i amb els braços estesos, serra uns penyals. A banda i banda de les figures hi ha muntanyes. L'escena es presenta en un marc circular de doble filet. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Monestir de Montserrat (Montserrat, 1498?) [Marca A]

Gènere: Religió.

Mida: 32 x 32 mm.

Bibliografia: Laplana, Macià (1995) 5.3.

Relacions: Segells de les butlles montserratines d'indulgències.

Anàlisi de  
la marca:

Primera marca tipogràfica institucional usada a Catalunya. La representació de la Mare de Déu i l'Infant no reproduïx la imatge sedent del santuari, que és identificada per la presència de la serra i les muntanyes. Els ulls grossos de la Verge augmenten la seva expressivitat.

**B-140**

---

Església Catòlica

[Expliciunt Hore s[ecundu]m ordinem sancti Benedicti. Barcinone? : Johannes Luschner, 1498?]. 12<sup>o</sup>

Biblioteca de Catalunya (top.: Mar. 446/1-12<sup>o</sup>)



Identificador:

**B-141**

Codi:

MONT33

Descripció

breu:

Mare de Déu de Montserrat amb Nen.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Mare de Déu de Montserrat dreta, amb cabellera llarga i guarnida amb esclavina, sostenint en braços Jesús infant que subjecta una serra. El Nen, vestit amb bolquers, té el braç dret encongint i amb l'esquerre serra uns penyals. A banda i banda de les figures hi ha muntanyes. L'escena es presenta en un marc circular de doble filet. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Monestir de Montserrat (Montserrat, 1499) [Marca B]

Gènere: Religió.

Mida: 33 x 33 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 59.

Relacions: Segells de les butlles montserratines d'indulgències.

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. La representació de la Mare de Déu i l'Infant no reproduïx la imatge sedent del santuari, que és identificada per la presència de la serra i les muntanyes.

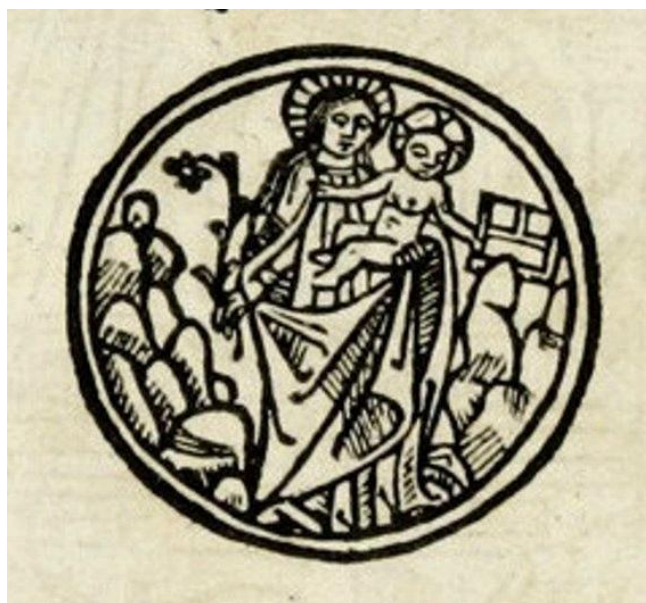
**B-141**

---

Bonaventura, sant

Sanctus Bonaue[n]tura De instructione nouitioru[m] [et] de quatuor virtutibus cardinalibus. In monasterio B[ea]tissime Virginis Marie de Monte Serrato ... : impressum per Iohanne[m] Luschner, Alamanu[m], expensis eiusdem monasterij, 1499. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-III-49)



Identificador:

**B-142**

Codi:

MONF34

Descripció

breu:

Mare de Déu de Montserrat amb Nen i flor.

Producció: 1 edició

Descripció  
detallada:

Mare de Déu de Montserrat dreta, amb cabellera llarga, aurèola de raigs i ampli mantell, sostenint sobre el braç esquerre Jesús infant que subjecta una serra. Maria té un lliri a la mà dreta. El Nen, despullat i amb els braços estesos, serra uns penyals. A banda i banda de les figures hi ha muntanyes. L'escena es presenta en un marc circular de doble filet. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Monestir de Montserrat (Montserrat, 1500) [Marca C]

Gènere: Religió.

Mida: 34 x 34 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 60 ; Laplana, Macià (1955) 5.4.

Relacions: Segells de les butlles montserratines d'indulgències.

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. Marca C de Montserrat. La representació de la Mare de Déu i l'Infant no reproduïx la imatge sedent del santuari, que és identificada per la presència de la serra i les muntanyes. El lliri simbolitza la puresa de Maria.

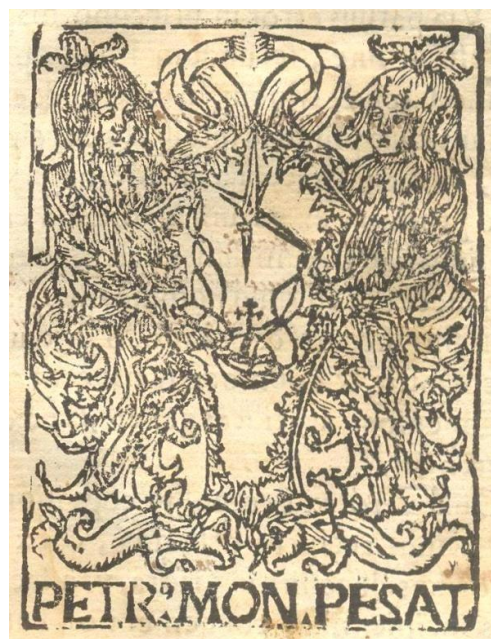
**B-142**

---

Bonaventura, sant

Exercitatorio dela vida spiritual. El presente tractado fue copilado y imprimido enel monesterio de n[uest]ra señora la Virgen Maria de Mo[nt]sserrat : [Juan Luschner], 1500. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Inc. 37-12º)



Identificador:

**B-143**

Codi:

MOBD74

Descripció

breu:

Món, balança i deïtats vegetals

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Dues deïtats femenines, amb cap i cos cobert de flors i plantes, sostenen una balança on es pesa la bola del món coronada amb una creu. Al peu, el nom de Pere Montpezat. Estampa xilogràfica.

Lema:

“Petr[us]. Mon. Pesat”.

Font literària

Editor, etc: Galvan, Jaume (Barcelona, 1576) [Marca A]

Gènere: Mitologia.

Mida: 74 x 55 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

A pesar del text i la imatge, la marca no és de Montpezat, que ja és mort. Probablement constitueix la marca de Jaume Galvan, el seu fillastre que crea una marca parlant de Montpezat a fi de reivindicar-se com a hereu del seu taller.



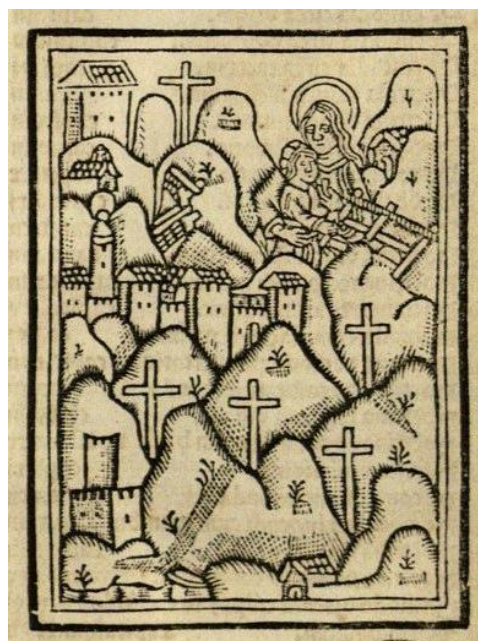
**B-143**

---

Tomàs, d'Aquino, sant

D. Thomae De ente et essentia libellus. Barcinone : apud Iacobum Galuan, 1576. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: Ms. 2515)



Identificador:

**B-144**

Codi:

MONC86

Descripció

breu:

Muntanya de Montserrat.

Producció: 5 edicions.

Descripció  
detallada:

Muntanya de Montserrat, amb castell a la plana, camí dels pelegrins, creus de terme, el monestir i ermites als penyals. Vora el cim, la Mare de Déu sosté l'Infant, vestit, que va serrant les muntanyes. Un marc rectangular envolta l'escena. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Monestir de Montserrat (Montserrat, 1499) [Marca D]

Gènere: Religió.

Mida: 86 x 62 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 58 ; Laplana, Macià (1955) 5.1.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca institucional. Únic distintiu on la Mare de Déu i l'Infant no són l'element principal de la composició. Reproducció prou fidel de la muntanya de Montserrat des de Collbató, amb les creus de terme medievals de Moragues, però la representació de la Mare de Déu no coincideix amb la imatge sedent del santuari.

## B-144

Benet, sant, abat de Montecassino

Regula eximij patris nostri beatissimi Benedicti. In monasterio Beatissime Virginis Marie de Monteserrato ... impressa per magistrum Johannem Luschner, Alamaum, expensis eiusdem monasterij, 1499. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-II-44)

Bonaventura, sant

Liber sancti Bonaventure qui Incendium amoris dicitur, alias Regimen conscientie vel Fons vite. In monasterio Beate Marie Virginis de Monteserrato ... : impressum per Johannem Luscher, Alamanum, sub impensis eiusdem monasterij, 1499. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-III-48)

Bonaventura, sant

Sanctus Bonaue[n]tura De instructione nouitioru[m] [et] de quatuor virtutibus cardinalibus. In monasterio B[eat]issime Virginis Marie de Monte Serrato ... : impressum per Iohanne[m] Luschner, Alamanum, expensis eiusdem monasterij, 1499. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-III-49)

Església Catòlica

Missale benedictinum. Imp[re]ssum in monasterio beatissime Virginis Marie de Mo[n]teserrato : expe[n]sis eiude[m] monasterij, per Iohanne[m] Luschner, Alamanum, 1499. 8º

Actualment només es coneix un exemplar incomplet a la Biblioteca Nacional de Chile.

Zerbolt, Gerard

Tractatus de spiritualibus ascensionibus. In monasterio Beate Marie V[ir]ginis de Mo[n]teserrato ... : impressum per Iohanne[m] Luschner, Alamanum, sub expensis eiusdem monasterij, 1499. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-II-43)

Identificador:

**B-145**



Codi:

MUNI63

Descripció  
breu:

Muntanyes i isard.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut quadrilong apuntat, timbrat amb casc de cavaller i llambrequins, que té al camper dues muntanyes on salta un isard. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Delmunts, Miquel (Barcelona, 1650)

Gènere: **Natura.**

Mida: 63 x 65 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant: al'ludeix al cognom.

**B-145**

---

Possevino, Giovanni Battista

Liber de officio curati. Barcinone : ex typographia administrata per Thomam Vassiana, y à costa del doctor Miquel Delmunts, 1650. 4º

Biblioteca Episcopàl de Vic (top.: 38/222)



Identificador:

**B-146**

Codi:

DONN56

Descripció

breu:

Ocasio (dona nua amb navalla).

Producció: 4 edicions.

Descripció  
detallada:

L'ocasió simbolitzada en una dona nua amb peus alats. Té una llarga cabellera incompleta, rasurada completament per darrere. Sosté una navalla amb la mà esquerra mentre amb l'altra agafa una banda de roba que voleia al voltant del seu cos. Als seus peus hi ha una roda, on figura la divisa, sobre el mar. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Inimicos virtute superabis" ("Amb la virtut guanyaràs els enemics")

Font literària

Editor, etc: Margarit, Jeroni (Barcelona, 1618) [Marca A] ; Casa Matevat (Barcelona, 1677-1686) [Marca A]

Gènere: Mitologia.

Mida: 56 x 36 mm.

Bibliografia:

Relacions: Emblema 122, "In occasionem", d'Alciato ; Bassée, Nicolas (Frankfurt, 1581): els dos, semblança iconogràfica.

Anàlisi de  
la marca:

Marca derivada de l'emblemàtica renaixentista, que es refereix a la fortuna i la virtut, temes dels cercles intel·lectuals de l'època. La imatge és usada per diversos tipògrafs potser per propiciar la bona marxa del negoci editorial.

**B-146**

Chesio, Bartolommeo

De differentiis iuris Bartholomaei Chesii. Barcin. : ex Typ. Mathevat, administrata per Iacobum Cays, 1686. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 C-241/5/21)

De octo orationis partium constructione. Barcinone : ex typographia Mathevat, administrata per Martinum Gelabert, 1677. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-I-65)

Eslava, Antonio de

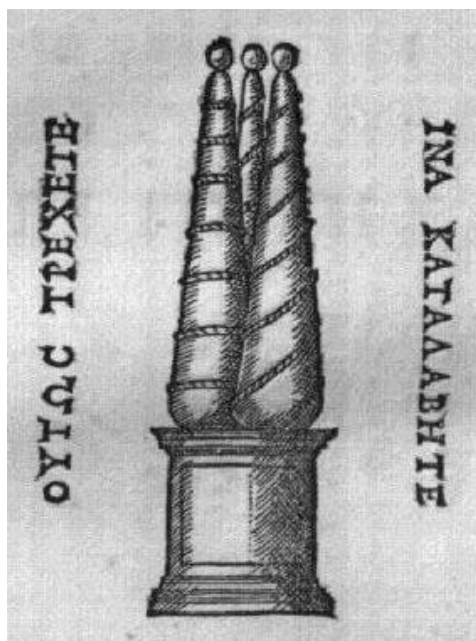
Primera parte del libro intitulado Noches de inuierno. En Barcelona : en casa Hieronymo Margarit, acosta de Hieronymo Genoues, mercader de libros, 1609. 8º

Bayerische Staatsbibliothek (top.: P.o.hisp. 79)

Espinel, Vicente

Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregon. Barcelona : por Geronimo Margarit y à su costa, 1618. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-III-144)



Identificador:

**B-147**

Codi:

PETF79

Descripció

breu: Pedestal amb 3 fites.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Pedestal amb tres fites compostes per cons coronats amb petites esferes. Aquesta imatge reproduceix una meta del circ romà. A dreta i esquerra de la figura es llegeix la divisa. Estampa calcogràfica.

Lema: "Hoytos trekhete hina katalabete" (en grec transliterat) ("Correu de manera que guanyeu el premi")

Font literària Bíblia. I Epístola als Corintis, 9, 24b.

Editor, etc: Mey, Felip (Tarragona, 1586-1587) [Marca B]

Gènere: Tècnica.

Mida: 79 x 26 mm. (amb lema: 79 x 57 mm.)

Bibliografia:

Relacions: Robles, Pedro de (Lleida, 1570-1571): Còpia amb lleugeres modificacions: falta l'ombra de la base del pedestal i canvia la lletreria i la separació entre lletres.

Anàlisi de  
la marca:

Marca sorgida en el cercle humanista d'Antoni Agustí. D'estil italià, distintiu netament renaixentista, símbol de l'antiguitat cristianitzada. Es combina la imatge del circ romà amb el text grec de sant Pau que fa l'analogia entre l'entrenament de l'atleta i la vida virtuosa del cristià.



**B-147**

Aeternae memoriae viri Ant. Augustini archiepiscopi Tarraconen. Bibliothecae  
Graeca manuscripta, Latina manuscripta, mixta ex libris editis variarum linguarum.  
Tarracone : apud Philippum Mey, 1586 (1587)

Universidad de Salamanca (top.: BG/42489)

Identificador:

**B-148**



Codi:

PETF81

Descripció

breu:

Pedestal amb 3 fites.

Producció: 5 edicions.

Descripció  
detallada:

Pedestal amb tres fites compostes per cons coronats amb petites esferes. Aquesta imatge reproduïx una meta del circ romà. A dreta i esquerra de la figura es llegeix la divisa. Estampa calcogràfica.

Lema:

“Hoytos trekhete hina katalabete” (en grec transliterat) (“Correu de manera que guanyeu el premi”).

Font literària Bíblia. I Epístola als Corintis, 9, 24b.

Editor, etc:

Robles, Pedro de (Lleida, 1570-1571) ; Pedro de Robles & Juan de Villanueva (Lleida, 1572-1573) [Marca A] ; Robles, Lorenzo de (Barcelona o Saragossa?, 1596)

Gènere:

Tècnica.

Mida: 81 x 35 mm. (amb lema: 81 x 56 mm.)

Bibliografia:

Haebler (1898) t. XXXIV, d ; Jiménez Catalán (1912, p. 87) ; Vindel (1942) 264, 393 (sota Tavano)

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca sorgida en el cercle humanista d'Antoni Agustí. D'estil italià, distintiu netament renaixentista, símbol de l'antiguitat cristianitzada. Es combina la imatge del circ romà amb el text grec de sant Pau que fa l'analogia entre l'entrenament de l'atleta i la vida virtuosa del cristià.

## B-148

Lloret, Jeroni

Sylua allegoriarum Sacrae Scripturae. Barcinone : expensis Gabriel Lloberas, <1596-> (Barcinone : Pauli Cortey, Petri Mali, 1570).

Biblioteca de Catalunya (top.: Tor. 371-Fol.)

Mexía, Pedro de

Silua de varia lecion. Impressa en Lerida : por Pedro de Robles, a costa de Lazaro Salom y Iayme Martin, librerros, 1571. 8º

Ateneu Barcelonès (top.: Gob 144)

Ponç d'Icart, Lluís

Libro de las grandezas y cosas memorables dela metropolitana, insigne y famosa ciudad de Tarragona. Impresso en Lerida : por Pedro de Robles y Iuan de Villanueua, 1572. 8º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 648)

Ponç d'Icart, Lluís

Libro delas grandezas y cosas memorables de la ciudad de Tarragona. Impresso en Lerida : por Iuan de Villanueua y Pedro de Robles, 1573. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 7-I-8)

Sepúlveda, Ginés de

Ioannis Genesisii Sepuluedae de regno libri III. Ilerdae : apud Petrum Robles, 1570. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-610)

Identificador:

**B-149**



Codi:

PEGS57

Descripció

breu:

Pegàs encadenat.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Pegàs, el cavall alat està encadenat a la soca d'un arbre i amb les potes anteriors alçades, pugnand per escapar. Tanca l'escena un marc circular, envoltat alhora per un altre de quadrangular. Als laterals d'aquest segon marc s'inscriu un lema en grec. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Ten egithumian ekhon eis to analukai" (en grec transliterat) ("Amb el desig d'alliberar-se dels seus llaços").

Font literària

Editor, etc: Mey, Felip (Tarragona, 1586) [Marca A]

Gènere: Mitologia.

Mida: 55 x 57 mm. (amb lema: 68 x 57 mm.)

Bibliografia: Haebler (1898) t. XXV, d ; Vindel (1942) 347.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca renaixentista, amb l'element central extret de la mitologia grecoromana. El Pegàs també simbolitza la creació poètica, sentit amb el qual s'avé el lema i la biografia del tipògraf. Mey alterna la faceta d'impressor amb la de poeta.

**B-149**

---

Ovidi

Del Metamorfoseos de Ouidio en otava rima. En Tarragona : por Felipe Mey,  
1586. 8º

Biblioteca Nacional de España (top.: R/1168)



Identificador:

**B-150**

Codi:

PELI39

Descripció

breu:

Pel·lucà que nodreix els seus pollets.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

En el niu un pel·lucà es pica el pit per nodrir les cries amb la seva pròpia sang. La divisa apareix emmarcant l'escena. Estampa xilogràfica.

Lema:

"In me mors, in me vita" ("En mi la mort, en mi la vida").

Font literària

Editor, etc: Baresson, Noel (Barcelona, 1594-1596)

Gènere: Fauna.

Mida: 39 x 39 mm.

Bibliografia:

Relacions: Jérôme de Marnef & Guillaume Cavellat (París, 1566): la mateixa iconografia i el mateix lema.

Anàlisi de  
la marca:

El lema expressa la identificació del pel·lucà amb Crist que, amb l'acció de picar-se el pit, simbolitza la seva funció redemptora de la humanitat.

**B-150**

---

Fonseca, Cristóbal de

Tratado del amor de Dios. Impresso en Barcelona : en casa de Noel Baresson, mercader de libros ..., 1594

Biblioteca de Catalunya (top.: R(2)-8º-319)

Fonseca, Cristóbal de

Tratado del amor de Dios. En Caragoca : por Miguel Ximeno Sanchez, a costa de Iuan de Bonilla, mercader de libros, 1596 (impresso en Barcelona : en casa de Noel Baresson, mercader de libros, 1594). 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-319)



Identificador:

**B-151**

Codi:

PELI60

Descripció  
breu:

Pelican que nodreix els seus pollets.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

En el niu un pelicà es pica el pit per nodrir les cries amb la seva pròpia sang. Un marc ovalat, decorat amb volutes envolta l'escena. Més enllà quatre infants nus, amb corns de l'abundància i fruits. A la base del marc hi ha el monograma de l'editor. El pit del pelicà i el monograma estan pintats de vermell. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Tavano, Angelo (Barcelona, 1608)

Gènere: Fauna.

Mida: 60 x 53 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

El pelicà simbolitza la figura de Crist i la seva funció redemptora. El tema, molt difós en marques, és singularitzat pel propietari afegint el seu monograma.



**B-151**

---

Sessé, José de

Inhibitionum et magistratus iustitiae Aragonum tractatus. Barcinonae : ex typographia Gabrielis Graells & Geraldi Dotil, 1608 (Caesaraugustae : apud Angelum Tauannum, 1606). 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-41/1/3)



Identificador:

**B-152**

Codi:

PELI64

Descripció

breu:

Pelicanà que nodreix els seus pollets.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

En el niu un pelicà s'ha picat el pit per nodrir les cries amb la seva pròpia sang. La divisa apareix emmarcant l'escena. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Ihesus, similis factus sum pellicano solitudinis" ("Jesús, m'assemblo al pelicà de la solitud")

Font literària Bíblia. Llibre dels Salms, 102, 7 (la citació bíblica va precedida d'una invocació a Jesucrist)

Editor, etc: Gumiel, Diego de (Barcelona, 1498?) [Marca B] ; Posa, Pere (Barcelona, 1518)

Gènere: Fauna.

Mida: 64 x 47 mm.

Bibliografia : Haebler (1898) t. IX b ; González Sugrañes (1918) p. 267 ; Vindel (1942) 35, 87 ; Norton (1978) p. 84 A ; Millares Carlo (1982) 11

Relacions: Germans De Marnef (París, 1481): la mateixa iconografia, però el pelicà és un motiu secundari en la marca original.

Anàlisi de  
la marca:

El lema expressa el sentit pietós de la marca. El plany del fidel afligit és respost amb el dibuix del pelicà que simbolitza Crist redimint la humanitat. Es representa l'escena dels pollets nodrint-se, imatge de l'eucaristia.

**B-152**

---

Cobles nouvelles de la passio de Jesu Christ complides. [Barcelona : Pere Posa, 1518?]. 4º

Universitat de València (top.: BH CF/4(04))

Campis, Pedro de

Quaestio de viribus demonstrationum. Impressum Barcinone : per Jacobu[m] de Gumiel, [1498]. 4º

Universidad de Zaragoza (top.: I 91/4)

Fenollar, Bernat ; Martines, Pere

La hystoria de la passio del nostre mestre e redemptor Jesuchrist. Nouament estamada per mestre Pere Posa, cathala, e fonch acabat 1518. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 16-I-4)



Identificador:

**B-153**

Codi:

PELI93

Descripció

breu:

Pel·lucà que nodreix els seus pollets.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Un pel·lucà, amb les ales esteses, es pica el pit per nodrir els seus cinc pollets amb la seva pròpia sang, dins d'un niu construït amb branques. En un filacteri envoltant el pel·lucà adult hi ha el lema. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Omne quod possum do"("Dono tot allò que puc").

Font literària

Editor, etc: Déu, Llorenç (Barcelona, 1633)

Gènere: Fauna.

Mida: 93 x 88 mm.

Bibliografia:

Relacions: Juan Antonio & Juan Bautista Tavano (Saragossa, 1609): còpia exacta, excepte les inicials dels impressors.

Anàlisi de  
la marca:

Marca que reflecteix els vincles editorials entre Saragossa i Barcelona al segle XVII. El pel·lucà simbolitza l'amor altruista.

**B-153**

---

Guevara, Juan

Relox espiritual de principes. En Barcelona : por Lorenzo Déu : vendese en la misma inprenta, 1633. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-60/5/7)



Identificador:

**B-154**

Codi:

PELI107

Descripció

breu: Pelicà que nodreix els seus pollets.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

En el niu un pelicà es pica el pit per nodrir les cries amb la seva pròpia sang. La divisa apareix emmarcant l'escena. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Ihesus, Maria, similis factus sum pellicano solitudinis" ("Jesús, Maria, m'assemblo al pelicà de la solitud").

Font literària Bíblia. Llibre dels Salms, 102, 7 (la citació bíblica va precedida d'invocacions a Jesucrist i la Mare de Déu).

Editor, etc: Gumiel, Diego de (Barcelona, 1497-1499) [Marca A]

Gènere: Fauna.

Mida: 107 x 84 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 34.

Relacions: Germans De Marnef (París, 1481): la mateixa iconografia, però el pelicà és un motiu secundari en la marca original.

Anàlisi de  
la marca:

El lema expressa el sentit pietós de la marca. El plany del fidel afligit és respost amb el dibuix del pelicà que, picant-se el pit, simbolitza Crist redimint la humanitat.

## B-154

Martorell, Joanot

A honor, lahor e gloria de nostre se[n]yor D[e]u Iesu Christ e d[e]la gloriosa sacratissima uerge Maria mare sua senyorra [sic] nostra, come[n]ca la letra d[e]l p[re]se[n]t libre apellat Tira[n]t lo Bla[n]ch. [Barcelona] : fon principiati a esta[m]par lo present libre per mestre Pere Miquel condam y es acabat p[er] Diego de Gumiel ... en ... Barcelona, xvi sete[m]bre 1497. 2º

Actualment no se'n coneix cap exemplar amb la marca.

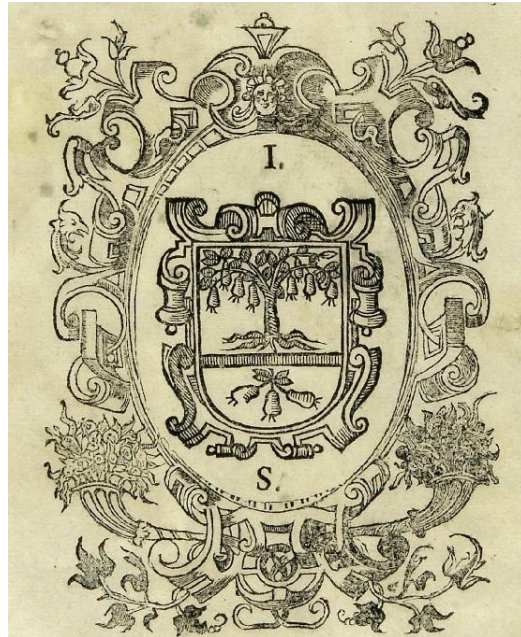
Alexandre, de Villedieu

Accutissimi doctoris Alexa[n]dri de Villa Dei Doctrinale : cum peculiaribus sententijs [et] textus diuisione ad nouelloru[m] clericoru[m] vtilitate[m]. Impressum per Jacobum de Gumiel in ... ciuitate Barcinonae, 1499. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 9-V-19)

Paris e Viana. [Barcelona : Diego de Gumiel, ca. 1499]. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-V-38)



Identificador:

**B-155**

Codi:

PERE123

Descripció

breu:

Perer i 3 peres.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Escut on es representa un perer carregat de fruita, i a la part inferior, tres peres unides per les cues. Damunt i sota l'escut hi ha les lletres I i S, inicials del llibreter. Envoltat la composició un marc ovalat, decorat amb motius florals i corns de l'abundància. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Sopera, Joan (Barcelona, 1640-1641)

Gènere: Flora.

Mida: 123 x 91 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 490.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant: al·ludeix al cognom. El llibreter reforça la seva identificació afegint les inicials al dibuix al·lusiú.



**B-155**

---

Villalobos, Enrique de

Summa de la theologia moral y canonica. En Barcelona : por Gabriel Nogues :  
vendense en la libreria en casa de Iuan Sopera y à su costa, 1640-1641. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 15-VI-59-60)



Identificador:

**B-156**

Codi:

PILL33

Descripció

breu: Pi en escut.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Escut quadrilong amb un pi, que presenta les branques podades, flanquejat per les lletres P i I. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Parròquia de Santa Maria del Pi (Barcelona, 1680-1687)

Gènere: Flora.

Mida: 33 x 24 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 524 [no identifica el propietari].

Relacions:

Anàlisi de  
la marca: Marca institucional.

**B-156**

Parròquia de Santa Maria del Pi

Por los muy reverendos retor y comunidad de presyteros è illustres obreros de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pino ... contra ... retor y colegio de la Compañia de Iesus ... Barcelona : en casa Francisco Cormellas, por Vicente Surià, 1680. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 317)

Ramírez Orta, Juan Agustín

Practica y modo facil de los padres confesores para que los penitentes hagna buena confession general, aunque sea de muchos años. Barcelona : en casa Vicente Suriá, 1687. 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 352)



Identificador:

**B-157**

Codi:

PLC054

Descripció

breu:

Plantes lligades i corona.

Producció: 5 edicions.

Descripció  
detallada:

Els lliris i la vara florida, símbols de la Verge Maria i sant Josep, són lligats per un filacteri que conté el lema. A la part superior hi ha una corona. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Facillime congregantur". El lema prové d'un proverbí llatí citat per Ciceró: "Pares cum paribus facillime congregantur" ("Els iguals es reuneixen més fàcilment amb els seus iguals").

Font literària "Cató el Vell, De la vellesa", de Ciceró. Capítol 3, 7

Editor, etc: Manescal, Lluís (Lleida, 1610-1617) [Marca B]

Gènere: Flora.

Mida: 54 x 45 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 440.

Relacions:

Gravat a portada de "Vida, excelencias y muerte del gloriosissimo patriarca y esposo de Nuestra Señora, san Ioseph" (Barcelona, 1607): còpia exacta.

Anàlisi de  
la marca:

Adopció d'una estampa pia com a marca tipogràfica. S'hi combinen elements de la tradició cristiana, com la simbologia de les plantes, amb el lema, procedent de l'antiguitat clàssica.

## B-157

Ledesma, Alonso de

Romancero y monstro imaginado. Impresso en Lerida : por Luys Manescal, mercader de libros, 1616 . 8º

Biblioteca Víctor Balaguer (top.: 1 "B" XVII/228)

Valdivieso, José de

Vida, excelencias y muerte del gloriosissimo patriarca y esposo de Nuestra Señora, san Ioseph. En Barcelona : a costa de Luis Menescal, mercader de libros, 1610 (En Barcelona : por Hieronymo Margarit). 8º

Museu Romàntic de Vilanova (top.: Papiol/5513)

Vega, Lope de

Pastores de Belén. En Lerida : por Luys Manescal, mercader de libros, 1612. 8º

Staatliche Bibliothek Regensburg (top.: 999/hisp. 1)

Vega, Lope de

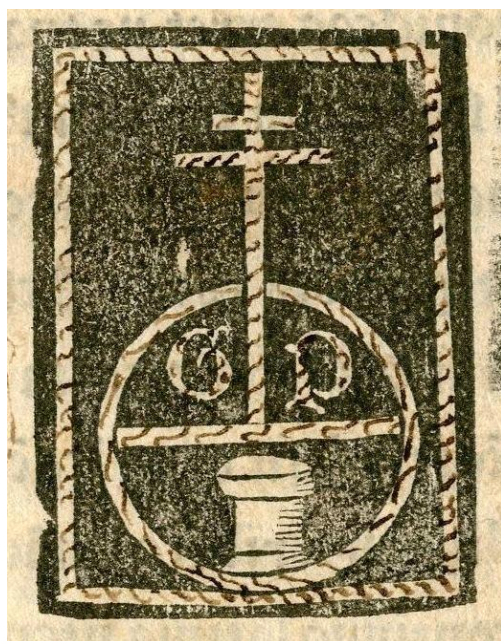
Pastores de Belén. En Lerida : por Luys Manescal, mercader de libros, 1613. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-L-95)

Vega, Lope de

Pastores de Belén. En Lerida : por Luys Manescal, mercader de libros, 1617. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-L-2363)



Identificador:

**B-158**

Codi:

POUC50

Descripció

breu:

Pou, cercle i creu.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Cercle amb una línia transversal que el divideix en dues meitats. A la inferior s'hi representa un pou, i a la superior, subdividida longitudinalment en dues seccions iguals, hi ha les lletres G i P, inicials de l'impressor. La línia que separa les dues lletres es prolonga més enllà del cercle, bastint una creu patriarcal. La composició es dibuixa sobre un fons negre dins d'un marc rectangular. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Pou, Gabriel (Barcelona, 1505) [Marca B]

Gènere: Tècnica.

Mida: 50 x 38 mm.

Bibliografia: Norton (1978) p. 166, B.

Relacions: Miquel, Pere (Barcelona, 1493-1494)

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant. El cercle i la creu és un model molt difòs a Itàlia, potser inspirat en una de les insígnies del poder imperial, el globus terraqüi. Adapta la marca del difunt Pere Miquel, igual que els seus tipus. Representació simple del pou, sense les al·lusions bíbliques de les marques de la nissaga francesa Du Puy.

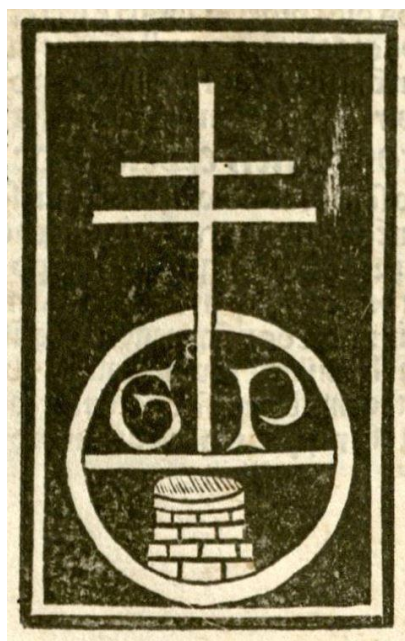
**B-158**

---

Bonvesin de la Riva

Huc in opere continetur Vita scolastica, quod alias hic rudium pmo. Vocatur.  
Impressum Barchinone : per Gabrielle[m] Pou, catalanum, expensis suis propis,  
1505. 4º

Biblioteca de Ripoll "Lambert Mata" (top.: 45)



Identificador:

**B-159**

Codi:

POUC88

Descripció

breu:

Pou, cercle i creu.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Cercle amb una línia transversal que el divideix en dues meitats. A la inferior s'hi representa un pou fet de maons, i a la superior, subdividida longitudinalment en dues seccions iguals, hi ha les lletres G i P, inicials de l'impressor. La línia que separa les dues lletres es prolonga més enllà del cercle, bastint una creu patriarcal. La composició es dibuixa sobre un fons negre dins d'un marc rectangular. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Pou, Gabriel (Barcelona, 1504-1507) [Marca A]

Gènere: Tècnica.

Mida: 88 x 55 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Lyell (1926) p. 63 ; Davies (1935) 144 ; Vindel (1942) 72 ; Norton (1978) p. 66, A ; Millares Carlo (1982) 7

Relacions: Miquel, Pere (Barcelona, 1493-1494)

Anàlisi de  
la marca:

Marca parlant. El cercle i la creu és un model molt difòs a Itàlia, potser inspirat en una de les insígnies del poder imperial, el globus terraqüi. Adapta la marca del difunt Pere Miquel, igual que els seus tipus. Representació simple del pou, sense les al·lusions bíbliques de les marques de la nissaga francesa Du Puy.



**B-159**

---

Catalunya. Corts (1503 : Barcelona)

Constitucions. Les presents co[n]stitucions foren emprentades en Barcelona : per Gabriel Pou, libreter, 1504. 2º

Houghton Library, Harvard College Library (top.: Typ 560 04.262 F)

Eiximenis, Francesc

Confessionari. Fou empremtat lo present tractat enla insigne ciutat de Barcelona : per Gabriel Pou, cathala, 1507. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VI-43)



Identificador:

**B-160**

Codi:

ROCL49

Descripció

breu: Rocam.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Roques disposades en forma triangular, amb les lletres I i R, inicials del llibreter, a banda i banda. Envoltada la imatge una anella ovalada que conté el lema. L'oval està rodejat de motius decoratius que s'enquadren en un marc rectangular. Estampa xilogràfica.

Lema: "Exaltasti super terram habitationem meam", Ecc. ("Vas exalçar la meva casa sobre la terra")

Font literària Bíblia. Llibre del Siràcida 51, 9b.

Editor, etc: Roca, Joan (Barcelona, 1685)

Gènere: Natura.

Mida: 49 x 71 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 535.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca: Marca parlant: al·ludeix al cognom.

**B-160**

---

Guevara, Luis de

Intercadencias de la calentura del amor. En Barcelona : en la imprenta de Joseph Llopis : a costa de Iuan Roca, librero, vendense à su casa, 1685. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: R(8)-8-212)



Identificador:

**B-161**

Codi:

ROSO40

Descripció

breu:

Rosa amb orla.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Rosa de cinc pètals i tija amb tres fulles, envoltada d'orla ovalada. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Burgués, Joan (Barcelona, 1606)

Gènere: Flora.

Mida: 40 x 32 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

La flor no és un ornament, es correspon amb l'emblema del llibreter, com s'indica al peu d'impremta de l'exemplar: "venunda[n]tur Barcinone sub signo rosae, apud Ioan. Burgues, biblio." La marca al·lusiva a l'ensinya comercial no és corrent a Catalunya.

## **B-161**

---

Església Catòlica

Modus recitandi officium diuinum iuxta ritum breuiarij tam Gregorij XIII quam breuiarij à Clemente VIII recogniti. Barcinone : apud Ioannem Amello : venunda[n]tur Barcinone sub signo rosae, apud Ioan. Burgues, biblio., 1606. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-3319)



Identificador:

**B-162**

Codi:

SALF26

Descripció

breu: Salamandra entre flames.

Producció: 5 edicions.

Descripció  
detallada:

Salamandra ajeguda entre flames. El marc ovalat que rodeja l'escena conté el lema i està decorat amb rostres i volutes. Estampa xilogràfica.

Lema: "Virtuti sic cedit invidia" ("Així l'enveja cedeix davant la virtut")

Font literària

Editor, etc: Gabriel Graells & Gerard Dotil (Barcelona, 1600) [Marca D] ; Graells, Gabriel (Barcelona, 1619) [Marca B] ; Lliberós, Esteve (Barcelona, 1624-1632) [Marca C] ; Nogués, Gabriel (Barcelona, 1636) [Marca A]

Gènere: Fauna.

Mida: 26 x 33 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 404.

Relacions: Marini, Lelio (Barcelona, 1596): la mateixa composició i el mateix lema.

Anàlisi de  
la marca:

Marca molt atractiva per als impressors i llibreters perquè al Renaixement s'atribuïen a la salamandra propietats ignífugues. La seva estampa, com un talismà, propicia la pervivència del text imprès on figura. Al lema, el mot "Invidia" està mal escrit.

## B-162

Falcó, Jaime Juan

Operum poeticorum Iacobi Falconis ... Libri quinque. Barcinone : apud Stephanum Liberòs : expensis Ioannis Simon bibliopolae, 1624. 8º  
Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-2330)

Gual i Oleza, Antoni

Sermon que predico el doctor Antonio Gual, el primer domingo de Quaresma por la tarde de el año 1635 en la iglesia de el Hospital General de la ciudad y reyno de Mallorca. En Barcelona : por Gabriel Nogues, 1636. 4º.

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-65/3/13-18)

Palmireno, Juan Lorenzo

El latino de repente. En Barcelona : en la emprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil : a costa de Bernardo Cuçana, librero, 1600. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-1637)

Ramon, Tomàs

Conceptos extrauagantes y peregrinos sacados de las diuinas y humanas letras y santos padres para muchas y varias ocasiones que por discurso del año se ofrecen predicar. Impressos en Barcelona : en casa de Gabriel Graells, 1619. 4º  
Universitat de Barcelona (top.: 07 B-61/7/25)

Terenci Àfer, Publi

Pub. Terentii Afri comoediae sex. Barcinone : ex typographia Gabrielis Graells & Geraldi Dotil, 1600. 8º

Biblioteca Pública de Palma de Mallorca (top.: Serra 10986)

Identificador:

**B-163**



Codi:

SALF26+

Descripció

breu:

Salamandra entre flames.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Salamandra ajaguda entre flames. El marc ovalat que rodeja l'escena conté el lema i està decorat amb rostres i volutes. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Virtuti sic cedit invidia" ("Així l'enveja cedeix davant la virtut")

Font literària

Editor, etc: Dotil, Francesc (Barcelona, 1611)

Gènere: Fauna.

Mida: 26 x 34 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Gabriel Graells & Gerard Dotil (Barcelona, 1600): còpia molt similar, però d'execució més destra, de traços més fins i amb el mateix lema, amb el mot "Invidia" ben escrit.

Anàlisi de  
la marca:

Marca molt atractiva per als impressors i llibreters perquè al Renaixement s'atribuïen a la salamandra propietats ignífugues. La seva estampa, com un talismà, propicia la pervivència del text imprès on figura.



**B-163**

---

Marqués de Careaga, Gutierre

Desengaño de fortuna. En Barcelona : en la empre[n]ta de Fra[n]cisco Dotil : a costa de Ioan Simon, mercader de libros, 1611 . 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-2607)



Identificador:

**B-164**

Codi:

SALF36

Descripció

breu:

Salamandra entre flames.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Salamandra coronada i ajeguda entre flames. El marc ovalat que rodeja l'escena conté el lema i està decorat amb màscares i volutes. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Virtuti sic cedit invidia" ("Així l'enveja cedeix davant la virtut")

Font literària

Editor, etc: Marini, Lelio (Barcelona, 1596) [Marca F]

Gènere: Fauna.

Mida: 36 x 47 mm.

Bibliografia:

Relacions: Zenaro, Damiano (Venècia, 1588-1590): Còpia.

Anàlisi de  
la marca:

Marca molt atractiva per als impressors i llibreters perquè al Renaixement s'atribuïen a la salamandra propietats ignífugues. La seva estampa, com un talismà, propicia la pervivència del text imprès on figura.

**B-164**

Sententiae veterum poetarum. Barcinone : expensis Lelij Marini, Veneti, 1596  
(Barcinone : excudebatur apud Gabrielem Graells & Geraldum Dotil). 8°

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-412)



Identificador:

**B-165**

Codi:

SALF61

Descripció

breu: Salamandra entre flames.

Producció: 4 edicions.

Descripció  
detallada:

Salamandra coronada i ajaguda entre flames. Sobre ella hi ha un filacteri que conté un lema.  
Estampa xilogràfica.

Lema: "Virtuti sic cedit invidia" ("Així l'enveja cedeix davant la virtut")

Font literària

Editor, etc: Gabriel Graells & Gerard Dotil (Barcelona, 1600) [Marca C] ; Lliberós, Esteve (Barcelona, 1623-1632) [Marca B] ; Nogués, Gabriel (Barcelona, 1646) [Marca B]

Gènere: Fauna.

Mida: 62 x 51 mm.

Bibliografia:

Relacions: Marini, Lelio (Barcelona, 1597)

Anàlisi de  
la marca:

Marca molt atractiva per als impressors i llibreters perquè al Renaixement s'atribuïen a la salamandra propietats ignífugues. La seva estampa, com un talismà, propicia la pervivència del text imprès on figura.

## B-165

Copia de vna carta escrita a vn cauallero desta ciudad desde Tolosa de Francia, su fecha de 26 de abril: en la qual le da cuenta de todo lo que ha passado dende que Su Magestad se fue del sitio de Mo[n]talan hasta el dia de la fecha digna de ser leyda. En Barcelona : por Esteuan Liberòs, 1623. 4º

Biblioteca Nacional de Portugal (top.: Res. 255 /17 V)

Olibà, Antoni

Antonii Olibani civis honorati Barcin ... Commentarius ad Vsat. Alium namq. de iure fisci lib. 10 constit. Cathaloniae. Barcinone : ex typographia Gabrielis Graells & Geraldi Dotil : expensis Michaelis Menescal, 1600. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/5/21)

Relacion verdadera embiada desde Napoles a vn cauallero desta ciudad, dandole cuenta del espantoso incendio de fuego que ha sucedido en la montaña de Zoma. Barcelona : en la imprenta de Esteuan Liberòs, 1632. 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: F.Bon. 8956)

Zayas, María de

Nouelas amorosas y exemplares. En Barcelona : por Gabriel Nogues : a costa de Sebastian de Cormellas, mercader, 1646. 8º

Bibliothèque nationale de France (top.: Y2-74798)



Identificador:

**B-166**

Codi:

SALF110n

Descripció

breu:

Salamandra entre flames.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Salamandra coronada i ajeguda entre flames. Sobre ella hi ha un filacteri que conté un lema i als peus de l'animal, les inicials del llibreter. La imatge és tancada per un marc ovalat decorat amb motius arquitectònics i màscares, d'on sobresurten àngels que duen corones de llorer i atlants amb penjolls al coll. En alguns exemplars la salamandra i les lletres estan tintades de vermell. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Virtuti sic cedit invidia" ("Així l'enveja cedeix davant la virtut")

Font literària

Editor, etc: Marini, Lelio (Barcelona, 1597) [Marca G]

Gènere: Fauna.

Mida: 110 x 88 mm.

Bibliografia:

Relacions: Pasquato, Lorenzo (Pàdua, 1565-1582): similituds del dibuix principal. Zenaro, Damiano (Venècia, 1563-1600): el mateix lema.

Anàlisi de  
la marca:

Marca molt atractiva per als impressors i llibreters perquè al Renaixement s'atribuïen a la salamandra propietats ignífugues. La seva estampa, com un talismà, propicia la pervivència del text imprès on figura.

**B-166**

---

Portugal. Desembargo do Paço

Decisiones Supremi Senatus Regni Lusitaniae. Barcinone : expensis Lelij Marini, mercatoris Veneti, 1597 ([Barcinone] : excudebatur apud Gabrielem Graells & Gerardum Dotil). 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-3251)



Identificador:

**B-167**

Codi:

SALF110

Descripció

breu:

Salamandra entre flames.

Producció: 4 edicions

Descripció  
detallada:

Salamandra coronada i ajaguda entre flames. Sobre ella hi ha un filacteri que conté un lema. La imatge és tancada per un marc ovalat decorat amb motius arquitectònics i màscares, d'on sobresurten àngels que duen corones de llorer i atlants amb penjolls al coll. En alguns exemplars la salamandra i les lletres estan pintades de vermell. Estampa xilogràfica.

Lema:

"Virtuti sic cedit invidia" ("Així l'enveja cedeix davant la virtut")

Font literària

Editor, etc: Gabriel Graells & Gerard Dotil (Barcelona, 1603-1606) [Marca E] ; Graells, Gabriel (1611-1612) [Marca A]

Gènere: Fauna.

Mida: 110 x 88 mm.

Bibliografia: González Sagrañes (1918) ; Vindel (1942) 405.

Relacions: Marini, Lelio (Barcelona, 1597): còpia exacta, excepte les inicials de l'editor que s'han suprimit

Anàlisi de  
la marca:

Marca molt atractiva per als impressors i llibreters perquè al Renaixement s'atribuïen a la salamandra propietats ignífugues. La seva estampa, com un talismà, propicia la pervivència del text imprès on figura.



## B-167

Catalunya. Corts (1599 : Barcelona)

Constitucions fetes per la S.C.R. magestat del rey don Phelip Segon, rey de Castella, de Arago &c. en la primera cort ... en la ciutat de Barcelona ... en lo any 1599. Estampat en Barcelona : en casa de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1603. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VII-29)c

Méndez, Esteban

XII libros de la dignidad altissima de la Virgen sacratiss. Madre de Iesu Christo, nuestro vnico Dios y Señor. [Barcelona] : vendense en cas de Gabriel Lloberas, en la libreria (impresso en Barcelona : en la emprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1606. 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-2589)

Olibà, Antoni

Ant. Olibani ... Commentariorum de actionibus. Barcinonae : apud Gabrielem Graëllium & Gerardum Dotilium, 1606. 2º

Biblioteca de Catalunya (top.: 14-V-58)

Ramon i Samenter, Tomàs

Flores nuevas cogidas del vergel de las diuinas y humanas letras y de los santos padres. En Barcelona : en la emprenta de Gabriel Graells, 1611-1612. 4º

Biblioteca Pública de Lleida (top.: 3701)



Identificador:

**B-168**

Codi:

SJAL50

Descripció

breu:

Sant Joan evangelista i àliga.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Sant Joan dins d'una caldera bullent, prega a Déu. El marc ovalat que rodeja la imatge se situa dins del cos d'una gran àliga que mira a l'esquerra, amb les potes i les ales obertes. Enquadra la imatge un marc rectangular. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Andreu, Figueró, A. Lacavalleria & J. Llopis (Barcelona, 1685)

Gènere: Religió.

Mida: 50 x 68 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 536.

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

La marca fa referència al patró de la confraria dels impressors de Barcelona i s'utilitza quan es constitueix la confraria civil. Amb el distintiu, els tipògrafs reivindiquen la nova entitat davant l'oposició dels llibreters.

**B-168**

---

Vieira, António

Sermones. En Barcelona : en la imprenta de Josep Llopis à costa suya y de Antonio Lacavalleria, Jacinto Andreu y Rafael Figuerò, impressores, 1685. 4º

Arxiu Comarcal de la Segarra (top.: r. 344) v. 1 ; UB (top.: 07 XVII-3462) v. 2; Poble ( -29-15) vol. 3-4



Identificador:

**B-169**

Codi:

SJLL43

Descripció

breu:

Sant Joan evangelista en escut i lleó.

Producció: 7 edicions.

Descripció  
detallada:

Lleó coronat, en posició frontal, que sosté amb les potes anteriors un escut. En ell s'hi dibuixa sant Joan evangelista, amb dos dels seus atributs, el calze i la palma. Un doble marc tanca l'escena; el marc és ovalat en la part interior, i retallat amb formes arrodonides en l'exterior, amb branquetes als extrems. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Rayner, Pere (Barcelona, 1566-1568) [Marca A] ; Malo, Pere (Barcelona, 1577-1588) [Marca D]

Gènere: Religió.

Mida: 43 x 35 mm.

Bibliografia: González Sugrañes (1918) ; Viada (1920) 5 ; Vindel (1942) 278 ; Madurell (1967) p. 133 ;  
Millares Carlo (1981) 9

Relacions: Foucher, Jean (París, 1543): el mateix suport heràldic.

Anàlisi de  
la marca:

Marca amb presentació heràldica, d'influència francesa. Es reproduïx sant Joan evangelista perquè és el patró dels impressors. El lleó coronat com a suport d'aquest escut promociona els tipògrafs.

## B-169

Antist, Vicent Justinià

Verdadera relacion de la vida y muerte del padre fray Luys Bertran. En Barcelona : por Iuan Pablo Menescal, 1583 (Impresso en Barcelona : en casa de Pedro Malo). 8º

Seminari Diocesà de Girona (top.: S-292)

Lloret, Jeroni

Index et genalogiaee virorum ac mulierum qui in Sacra Scriptura continetur. Barcinone : in aedibus Petri Reignerii, 1568 (Excudebat Barcinone : Petrus Reignerius). 4º

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-III-31)

Pérez de Valdivia, Diego

Camino y puerta para la oracion. [Barcelona] : vendense en casa de Ioan Pablo Menescal, 1588 (impresso enla ... ciudad de Barcelona : en casa de Pedro Malo). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 10-I-21)

Pérez de Valdivia, Diego

Documentos saludables para las almas piadosas. Impresso en Barcelona : en casa de Pedro Malo, 1588. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-503-2)

Pou, Onofre

Thesaurus puerilis. Barcinone : apud Ioannem Paulum Menescal, 1580 (Barcinone : ex typographia Petri Mali). 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: 2-I-8)

Terenci Àfer, Publi

Pub. Terentii Afri Comoediae sex. Barcinone : in aedibus Societatis Bibliopolarum, 1577 (Barcinone : in aedibus Petri Mali). 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-41/3/19)

Vitoria, Francisco de

Summa sacramentorum Ecclesiae. Barcinone : apud Ioannem Paul Manescal et Michaellem Cabrit, 1566 (Barcinone : excudebat Petrus Regnerius). 8º

Monestir de Santa Maria de Vallbona (top.: XVI-12-8º)



Identificador:

**B-170**

Codi:

SJLL86

Descripció

breu:

Sant Joan evangelista en escut i lleó.

Producció: 3 edicions.

Descripció  
detallada:

Lleó coronat, en posició frontal, que sosté amb les potes anteriors un escut. En ell s'hi dibuixa sant Joan evangelista, amb dos dels seus atributs, el calze i la palma. Un doble marc tanca l'escena; el marc és ovalat en la part interior, i ornat amb volutes i amb branquetes dobles d'arbre als extrems, en l'exterior. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Rayner, Pere (Barcelona, 1569-1570) [Marca B] ; Galvan, Jaume (Barcelona, 1579) [Marca B]

Gènere: Religió.

Mida: 85 x 70 mm.

Bibliografia:

Relacions: Foucher, Jean (París, 1543): el mateix suport heràldic.

Anàlisi de  
la marca:

Marca amb presentació heràldica, d'influència francesa. Es reproduïx sant Joan evangelista perquè és el patró dels impressors. El lleó coronat com a suport d'aquest escut promociona els tipògrafs.

## **B-170**

---

Loarte, Gaspar de

Exercicio de la vida christiana. Vendense en Barcelona : en casa de la Compañia, 1569 (fue acabada la presente obra ... en la en la muy noble y leal ciudad de Barcelona : en la empre[n]ta de Pierres Reyner). 8º

Santuari de Loyola (top.: A-I-223)

Montañés, Vicente

De principiis praenoscendis sacrae theologiae. Barcinone : in aedibus Petri Mali : expensis illustr. Domini D. Caroli à Cardona, 1570 (Barcinone : in aedibus Petri Reignerii, 1570). 4º

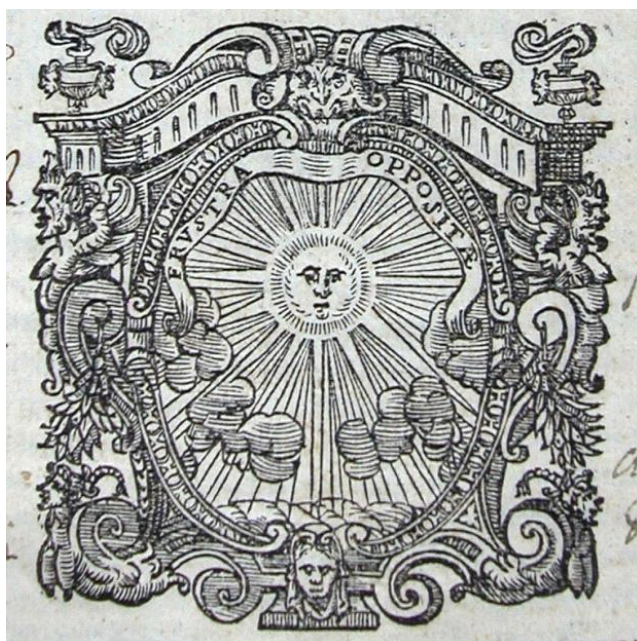
Biblioteca Pública de Albacete (top.: 202)

Trujillo, Tomás de

Thesauri concionatorum libri septem. Barcinone : ex typographia Iacobi Galuan, 1579- 1583. Fol.

Biblioteca de Catalunya (top.: 11-VII-47)

s



Identificador:

**B-171**

Codi:

SOLN64

Descripció

breu: Sol entre núvols.

Producció: 6 edicions.

Descripció  
detallada:

Sol lluent, amb rostre, brilla amb els seus raigs malgrat els núvols que l'envolten. Damunt del sol hi ha un filacteri que conté el lema. Envolta l'escena un marc ovalat molt guarnit amb màscares, motius arquitectònics i florals. Estampa xilogràfica.

Lema: "Frustra oppositae" ("En va s'hi oposen")

Font literària Inspirat en: "Lletres a Lucili", de Sèneca. Llibre XV, 17b-18

Editor, etc: Marini, Lelio (Barcelona, 1595-1597) [Marca A] ; Gabriel Graells & Gerard Dotil (Barcelona, 1600) [Marca B] ; Graells, Gabriel (Barcelona, 1619) [Marca C]

Gènere: Natura.

Mida: 64 x 60 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 403.

Relacions: Compagnia degli Uniti (Venècia, 1585-1587) ; Bericchia, Giacomo (Venècia, 1590): còpia gairebé exacta de les dues marques italianes, excepte alguns detalls com ara el rostre del sol.

Anàlisi de  
la marca:

Marca que, inspirada en un text clàssic, on la virtut venç els obstacles, transmet un missatge de confiança en l'avenir, favorable a l'empresa malgrat els contratemps.



## B-171

Garcia de Queralbs, Antoni Joan

De canonizatione sanctorum in honorem B. Ollegarii. Barcinone : ex typographia Gabrielis Graells, 1618 (Barcinone : ex formis Gabrielis Graells). 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-61/6/23)

Olibà, Antoni

Antonii Olibani civis honorati Barcin ... Commentarius ad Vsat. Alium namq. de iure fisci lib. 10 constit. Cathaloniae. Barcinone : ex typographia Gabrielis Graells & Geraldi Dotil : expensis Michaelis Menescal, 1600. 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/5/21)

Portugal. Desembargo do Paço

Decisiones Supremi Senatus Regni Lusitaniae. Barcinone : expensis Lelij Marini, mercatoris Veneti, 1597 ([Barcinone] : excudebatur apud Gabrielem Graells & Gerardum Dotil). 2º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-3251)

Rodrigues, Manuel

Summa de casos de consciencia. Impressa en Barcelona : a costa de Lelio Marini, veneciano, 1596 (Impressa en Barcelona : en casa Sebastian de Cormellas). 4º

Monestir de Montserrat (top.: Segle XVI-8º-50)

Vivaldo, Martín Alfonso

Aurea additio ad Candelabrum aureum Ecclesiae S. Dei. Barcinone : expensis Laelij Marini, mercatoris Veneti, 1596. 4º

Universitat de Navarra (top.: 103-13-3/169)

Vivaldo, Martín Alfonso

Candelabrum aureum Ecclesiae S. Dei. Barcinone : expensis Laelij Marini, mercatoris Veneti, 1595 (Barcinone : ex typographia Pauli Mali). 4º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-58/6/18)



Identificador:

**B-172**

Codi:

TORA88

Descripció

breu: Tortuga i abelles.

Producció: 2 edicions.

Descripció  
detallada:

Tortuga atacada per abelles. El lema figura damunt dels insectes. El marc és ovalat. Estampa xilogràfica.

Lema: "Non penetrant" ("No penetren").

Font literària

Editor, etc: Matevat, Sebastià (Barcelona, 1615) [Marca C] ; Sebastià i Jaume Matevat (Barcelona, 1625) [Marca A]

Gènere: Fauna.

Mida: 88 x 71 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca, potser d'origen emblemàtic, amb un missatge de fortalesa i resistència davant les adversitats.

**B-172**

---

Caudivilla Perpiñán

La historia de Thobias. En Barcelona : a costa de Sebastian Matevad, 1615 (Impressa en Barcelona : en casa de Sebastian Matevad, vendense en la misma emprenta). 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-62/9/7)

Vega, Juan de la

Relacion verdadera de los sucessos de Italia, y toma de Veruga y Crecentin por los señores duque de Fera y don Gonçalo de Cordoua, nieto del Gran Capitan. En Barcelona : en casa de Sebastian y Iayme Matevat, 1525

Universidade da Coruña (CAB-CR1-004)



Identificador:

**B-173**

Codi:

TORA109

Descripció

breu: Tortuga i abelles, en marc.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Tortuga atacada per abelles. El lema figura damunt dels insectes. Hi ha un marc ovalat decorat amb motius arquitectònics i màscares, d'on sobresurten àngels que duen corones de llorer i atlants amb penjolls al coll. Estampa xilogràfica.

Lema: "Non penetrant" ("No penetren")

Font literària

Editor, etc: Matevat, Sebastià (Barcelona, 1613) [Marca B]

Gènere: Fauna.

Mida: 109 x 89 mm.

Bibliografia:

Relacions:

Anàlisi de  
la marca:

Marca, potser d'origen emblemàtic, amb un missatge de fortalesa i resistència davant les adversitats.

**B-173**

---

Bernat, Silveri

Iuris responsum pro S.C. et R.M. inuictissimi D.N. Philippi III Hispaniarum et Indiarum regis ... super iure patronatus ecclesiarum villae Ceruariae. Barcinonae : ex typographia Sebastiani Mathevat, 1613. 4<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 B-59/3/29)



Identificador:

**B-174**

Codi:

TORA109+

Descripció

breu: Tortuga i abelles, en marc.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Tortuga atacada per abelles. El lema figura damunt dels insectes. Hi ha un marc ovalat amb cinc filets concèntrics, guarnit als quatre extrems amb quatre rostres entre volutes que s'endinsen en l'oval, i àngels i fruits que ocupen la resta del marc. Estampa xilogràfica.

Lema: "Non penetrant" ("No penetren")

Font literària

Editor, etc: Sebastià i Jaume Matevat (Barcelona, 1628) [Marca B]

Gènere: Fauna.

Mida: 109 x 88 mm.

Bibliografia: Vindel (1942) 443.

Relacions:

Anàlisi de la marca: Marca, potser d'origen emblemàtic, amb un missatge de fortalesa i resistència davant les adversitats.

**B-174**

---

Lusitano Amato

Amati Lusitani summi doctoris Curationum medicinalium centuriae septem.  
Barcinonae : sumptibus Sebastiani & Iacobi Mathevats, 1628. 2<sup>o</sup>

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-2525)



Identificador:

**B-175**

Codi:

UNID48

Descripció

breu:

Unicorn i donzella.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Unicorn a la falda d'una donzella que l'acaron. Envolta la imatge una anella ovalada on s'inscriu el nom del llibreter. El marc està decorat profusament amb volutes i màscares. Estampa xilogràfica.

Lema:

Francisco Llopis

Font literària

Editor, etc: Llopis, Francesc (Barcelona, 1680)

Gènere: Mitologia.

Mida: 48 x 45 mm.

Bibliografia: González Sagrañes (1918) ; Vindel (1942) 525.

Relacions:

Matteo Zannetti & Comino Presegni (Venècia, 1595-1595): còpia exacta, excepte el lema "In hac quiesco" que en la marca de Llopis se substitueix pel nom del llibreter.

Anàlisi de  
la marca:

Marca que reprèn un tema medieval: l'unicorn amansit per la donzella. La marca manifesta la influència cultural italiana, sobretot de Venècia, en el món editorial català.



**B-175**

---

Gracián Dantisco, Lucas

Galateo español. En Barcelona : en la imprenta de Matevat, administrada por Martin Gelabert : a costa de Francisco Llopis, librero y vende[n]se en su casa, 1680. 12º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVII-2608)



Identificador:

**B-176**

Codi:

UNEP68

Descripció

breu: Unicorns amb escut.

Producció: 4 edicions.

Descripció  
detallada:

Dos unicorns alçats i de perfil que sostenen amb les potes anteriors un escut amb el cercle i la creu, que conté les inicials de l'impressor. Rere l'escut s'aixeca una palmera de gran ufana. Estampa xilogràfica.

Lema:

Font literària

Editor, etc: Malo, Pere (Barcelona, 1573-1580) [Marca C]

Gènere: Mitologia.

Mida: 69 x 50 mm.

Bibliografia: Haebler (1898) t. XXXIX ; González Sugrañes (1918) ; Viada (1920) 2 ; Vindel (1942) 276 ; Millares Carlo (1981) 6

Relacions: Martin, Louis (Lió, 1511-1516): còpia exacta, excepte la inicial del nom de pila.

Anàlisi de  
la marca: Marca amb presentació heràldica, d'influència francesa.

## **B-176**

Jiménez de Cisneros, García

Compendio breue de exercicios spirituales. En Barcelona : en la casa de la Compañia, 1580 (fue impresso en la ciudad de Barcelona ; en casa de Pedro Malo). 8º  
Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-616)

Juan de la Cruz

Treynta y dos seromones [sic]. En Barcelona : en la casa de la compañia : en casa de Pedro Malo, 1574. 8º

Universitat de Barcelona (top.: 07 XVI-266)

Lo Frasso, Antonio

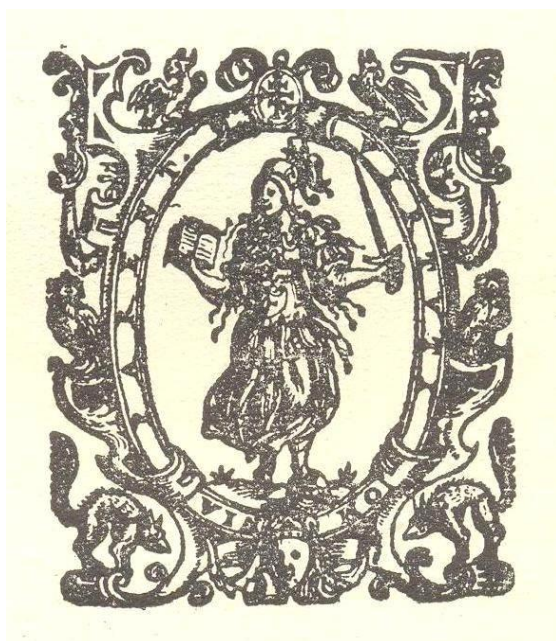
Los diez libros de fortuna d'amor. Impresso en Barcelona : en casa de Pedro Malo, impressor, 1573. 8º

Palacio Real (top.: I-B-229)

Pereda, Pere Pau

Petri Pauli Peredae ... In Michaelis Ioannes Paschali methodum curandi scholia. Barcinone : ex typographia Petri Mali : expensis Francisci Michaelis, bibliopolae Valentini, in cuius domo venundantur, 1579. 8º 8º

Biblioteca de Catalunya (top.: R(6)-8º-111)



Identificador:

**B-177**

Codi:

DOEL

Descripció

breu:

Virtut amb espasa i llibre.

Producció: 1 edició.

Descripció  
detallada:

Dona amb una espasa desembeinada que du a la mà esquerra un llibre obert. Al marc ovalat que l'envolta, s'inscriu un lema que la identifica com a llegoria de la virtut. A la part superior del marc hi ha un dibuix amb un monograma que combina una creu patriarcal amb la lletra M, inicial de l'impressor. Estampa xilogràfica.

Lema: "Virtuti omnia parent" ("Tot depèn de la virtut").

Font literària "La conjuració de Catilina", de Sal·lusti. Capítol 2, 7.

Editor, etc: Mey, Felip (Tarragona, 1587) [Marca C]

Gènere: Mitologia.

Mida:

Bibliografia: Lyell (1926) p. 136 ; Vindel (1942) 348.

Relacions:

Anàlisi de la marca: Marca renaixentista, d'influència italiana, per l'estil; el lema prové del món grecoromà i la idea de la virtut està molt en voga en els cercles intel·lectuals de l'època.

**B-177**

Agustí, Antoni

---

Dialogos de medallas, inscripciones y otras antiguedades. En Tarragona : por Felipe Mey, 1587.

# ÍNDEX D'IMPRESSORS

## A

A. Ferrer, B. Ferrer, Planella, Cassanyes, Badia & Pau	
Marca A (B-121).....	697
Marca B (B-120).....	695
A. Ferrer, I.P., Figueró, R. Ferrer	
Marca A (B-122).....	699
Amelló, Joan	
Marca A (B-002).....	403
Marca B (B-072).....	575
Amorós, Carles	
Marca A (B-105).....	643
Marca B (B-104).....	641
Marca C (B-022).....	449
Marca D (B-125).....	705
Amorós, Joan Carles	
Marca A (B-066).....	561
Marca B (B-067).....	563
Marca B, variant (B-068).....	565
Marca C (B-124).....	703
Marca D (B-126).....	709
Andreu, Figueró, A. Lacavalleria & J. Llopis	
Marca A (B-168).....	797
Arbús, Samsó	
Marca A (B-015).....	429
Marca B (B-106).....	649
Marca C (B-119).....	691
Marca D (B-100).....	633
Marca E (B-102).....	637
Avella, Baltasar	
Marca A (B-014).....	427

## B

Barcelona. Consell de Cent	
Marca A (B-078).....	589
Marca B (B-080).....	593
Marca C (B-079).....	591
Baresson, Noel	
Marca A (B-150).....	761
Bonilla, Juan de	
Marca A (B-019).....	441
Marca B (B-017).....	437
Marca C (B-020).....	443
Marca D (B-018).....	439
Bornat, Claudi	
Marca A (B-119).....	691
Marca B (B-118).....	687
Marca C (B-117).....	685
Marca C, variant (B-116).....	681
Marca D (B-107).....	653
Marca D, variant (B-106).....	649
Marca E (B-108).....	655
Marca F (B-109).....	657
Marca G (B-110).....	659
Marca H (B-112).....	665

Marca H, variant (B-113).....	671
Marca I (B-114).....	673
Marca I, variant (B-115).....	679
Burgués, Joan	
Marca A (B-161).....	783

## C

Casa Cormellas	
Marca A (B-051).....	521
Marca B (B-052).....	523
Casa Jaume Cendrat	
Marca A (B-016).....	431
Marca B (B-021).....	445
Marca C (B-002).....	403
Marca D (B-108).....	655
Marca E (B-116).....	681
Casa Matevat	
Marca A (B-146).....	753
Marca B (B-116).....	681
Catalunya. Diputació del General	
Marca A (B-057).....	539
Marca B (B-058).....	541
Marca C (B-062).....	549
Marca D (B-059).....	543
Marca E (B-056).....	531
Marca F (B-060).....	545
Marca G (B-061).....	547
Marca H (B-063).....	553
Marca I (B-084).....	601
Cendrat, Jaume	
Marca A (B-016).....	431
Marca B (B-021).....	445
Marca C (B-112).....	665
Cervera. Paeria	
Marca A (B-081).....	595
Convent de Santa Caterina	
Marca A (B-065).....	559
Cormellas, Sebastià de	
Marca A (B-118).....	687
Marca B (B-005).....	409
Marca C (B-010).....	419
Marca D (B-011).....	421
Marca E (B-008).....	415
Marca F (B-009).....	417
Marca G (B-007).....	413
Marca H (B-054).....	527
Marca I (B-053).....	525
Marca J (B-035).....	487
Marca K (B-050).....	519
Marca L (B-047).....	511
Marca M (B-046).....	509
Marca N (B-049).....	515
Marca O (B-045).....	507
Marca P (B-055).....	529
Marca Q (B-101).....	635
Cormellas, Sebastià de, fill	
Marca A (B-049).....	515
Marca B (B-046).....	509
Marca C (B-048).....	513
Cortey, Jaume	
Marca A (B-044).....	505
Marca B (B-043).....	503

Marca C (B-036).....	489
Marca C, variant (B-037).....	491
Marca D (B-038).....	493
Marca D, variant (B-039).....	495
Cortey, Pau	
Marca A (B-040).....	497

## D

Delmunts, Miquel	
Marca A (B-145).....	751
Déu, Llorenç	
Marca A (B-153).....	767
Dominics. Província d'Aragó	
Marca A (B-064).....	557
Dotil, Francesc	
Marca A (B-163).....	787

## F

Ferrer, Antoni	
Marca A (B-139).....	739
Ferrer, Baltasar	
Marca A (B-085).....	603
Figueró, Rafel	
Marca A (B-094).....	621

## G

Gabriel Graells & Gerard Dotil	
Marca A (B-002).....	403
Marca B (B-171).....	803
Marca C (B-165).....	791
Marca D (B-162).....	785
Marca E (B-167).....	795
Marca F (B-041).....	499
Galvan, Jaume	
Marca A (B-143).....	747
Marca B (B-170).....	801
Garrich, Gaspar	
Marca A (B-069).....	567
Marca B (B-072).....	575
Marca C (B-083).....	599
Girona	
Marca A (B-082).....	597
Gori, Onofre	
Marca A (B-025).....	457
Gotard, Hubert	
Marca A (B-109).....	657
Marca B (B-114).....	673
Marca C (B-005).....	409
Marca C, variant (B-006).....	411
Gotard, Pere	
Marca A (B-002).....	403
Graells, Gabriel	
Marca A (B-167).....	795
Marca B (B-162).....	785
Marca C (B-171).....	803
Gumiel, Diego de	
Marca A (B-154).....	769
Marca B (B-152).....	765



## J

Jolis, Joan	
Marca A (B-099).....	631

## L

Lacavalleria, Antoni	
Marca A (B-028).....	463
Marca B (B-030).....	473
Marca C (B-029).....	467
Marca D (B-026).....	459
Marca E (B-027).....	461
Lacavalleria, Pere	
Marca A (B-028).....	463
Marca B (B-030).....	473
Lliberós, Esteve	
Marca A (B-042).....	501
Marca B (B-165).....	791
Marca C (B-162).....	785
Llopart, Jeroni Montserrat	
Marca A (B-123).....	701
Llopis, Francesc	
Marca A (B-175).....	811
Llopis, Josep	
Marca A (B-138).....	737
Marca B (B-137).....	735

## M

Malo, Pau	
Marca A (B-004).....	407
Marca B (B-072).....	575
Malo, Pere	
Marca A (B-069).....	567
Marca B (B-072).....	575
Marca C (B-176).....	813
Marca D (B-169).....	799
Marca E (B-002).....	403
Marca E, variant (B-003).....	405
Manescal, Lluís	
Marca A (B-086).....	605
Marca B (B-157).....	775
Margarit, Jeroni	
Marca A (B-146).....	753
Marca B (B-096).....	625
Marca C (B-116).....	681
Marini, Lelio	
Marca A (B-171).....	803
Marca B (B-088).....	609
Marca C (B-087).....	607
Marca D (B-089).....	611
Marca E (B-090).....	613
Marca F (B-164).....	789
Marca G (B-166).....	793
Martí, Joan Pau	
Marca A (B-001).....	401
Matevat, Jaume	
Marca A (B-103).....	639
Marca B (B-108).....	655
Matevat, Sebastià	
Marca A (B-016).....	431
Marca B (B-173).....	807

Marca C (B-172).....	805
Mey, Felip	
Marca A (B-149).....	759
Marca B (B-147).....	755
Marca C (B-177).....	815
Miquel, Pere	
Marca A (B-032).....	479
Monestir de Montserrat	
Marca A (B-140).....	741
Marca B (B-141).....	743
Marca C (B-142).....	745
Marca D (B-144).....	749
Montpezat, Pere	
Marca A (B-135).....	731
Marca B (B-076).....	585
Marca C (B-128).....	713
Marca D (B-033).....	481
Marca E (B-012).....	423
Marca E, variant (B-013).....	425
Marca F (B-136).....	733
Marca G (B-023).....	453
Moyà, Ascona, Llopis & Torre-Sánchez	
Marca A (B-091).....	615
Marca B (B-092).....	617
Moyà, Josep	
Marca A (B-073).....	579
Marca B (B-074).....	581
Marca C (B-075).....	583
Marca D (B-097).....	627
Marca E (B-098).....	629

## N

Nogués, Gabriel	
Marca A (B-162).....	785
Marca B (B-165).....	791
Marca C (B-111).....	663
Marca D (B-116).....	681

## O

Oliver, Antoni	
Marca A (B-072).....	575
Ortiz, Miquel	
Marca A (B-024).....	455

## P

Parròquia de Santa Maria del Pi	
Marca A (B-156).....	773
Pau Cortey & Pere Malo	
Marca A (B-069).....	567
Marca B (B-072).....	575
Marca B, variant (B-071).....	573
Payssa, Nivell & Roca	
Marca A (B-093).....	619
Pedro de Robles & Juan de Villanueva	
Marca A (B-148).....	757
Marca B (B-101).....	635
Posa, Pere	
Marca A (B-152).....	765
Pou, Gabriel	
Marca A (B-159).....	779
Marca B (B-158).....	777

## R

Rayner, Pere.....	573
Marca A (B-169).....	799
Marca B (B-170).....	801
Marca C (B-070).....	571
Robles, Lorenzo de	
Marca A (B-148).....	757
Robles, Pedro de	
Marca A (B-148).....	757
Roca, Joan	
Marca A (B-160).....	781
Romeu, Jaume	
Marca A (B-127).....	711
Rosembach, Joan	
Marca A (B-133).....	725
Marca B (B-134).....	729
Marca C (B-130).....	717
Marca D (B-132).....	721
Marca E (B-131).....	719
Marca F (B-135).....	731
Marca G (B-034).....	483
Marca H (B-077).....	587

## S

Salvanyac, Duran	
Marca A (B-031).....	477
Sapera, Joan	
Marca A (B-155).....	771
Sebastià i Jaume Matevat	
Marca A (B-172).....	805
Marca B (B-174).....	809
Marca C (B-116).....	681

## T

Tavano, Angelo	
Marca A (B-151).....	763
Texidó, Josep	
Marca A (B-095).....	623
Trinxer, Francesc	
Marca A (B-129).....	715

## V

Velasco, Maria	
Marca A (B-005).....	409
Vídua Cendrada	
Marca A (B-021).....	445
Vídua de Joan Carles Amorós	
Marca A (B-105).....	643
Marca B (B-067).....	563